



# Universidad Nacional Autónoma de México

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE PEDAGOGÍA

**LA INCLUSIÓN DEL APRENDIZAJE  
MUSICAL EN EL DESARROLLO  
COGNITIVO DEL NIÑO. SEGÚN LA  
TEORÍA DE HOWARD GARDNER**

T E S I N A  
Que para obtener el título de:  
**LICENCIADA EN PEDAGOGIA**  
P R E S E N T A:



**MARTHA SEGURA PÉREZ**

Director de Tesina:  
Lic. Ana Maria González San Emeterio

México, D.F. 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

No hay nada más gratificante  
que la sensación de un trabajo  
concluido y una meta más alcanzada

Agradezco al Programa de Apoyo a la titulación 2003 del Colegio de Pedagogía de la División de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras para poder llevar a cabo la realización de este proyecto y deseo que a estudiantes de nuevas generaciones les brinden la misma oportunidad que a mi me dieron.

Agradezco infinitamente a la Lic. Ana María González San Emeterio por su comprensión, apoyo y el valioso material que me proporcionó y sus aportaciones para la mejor conclusión de este trabajo, sin los cuales habría sido imposible el desarrollo de este trabajo.

Agradezco a mis profesores por compartirme sus conocimientos y experiencias, y muy especialmente doy gracias a cada uno de los miembros de mi jurado por el apoyo y la confianza que me brindaron.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme permitido ser alumno de esta noble institución y permitirme ahora, formar parte del grupo de profesionistas de este país.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	i
Problemática	
Objetivo	
Justificación	
Desarrollo de la tesina	ii
	<b>Página</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA</b>	
1. ¿Qué es la música?	1
2. La música en los griegos	3
¿Por qué fue tan fundamental la música en la formación del individuo en la Grecia clásica?	3
El origen de la música en los griegos	3
La enseñanza de la música en los griegos	4
Kekhne y praxis	6
El inicio de la música como una Ciencia	7
3. Periodos Musicales de la Música	9
La Monodía y la Polifonía	9
La monodía y la polifonía dos formas de expresión musical a través de la historia	10
Monodia primera estructura musical	13
El canto gregoriano o llano	14
La música profana en la edad media	16
Renacimiento, la edad de oro de la Polifonía	19
Clasicismo o Clásico	20
Romanticismo	21
La música en la actualidad	22
4. El panorama de la música en México	23
<b>CAPÍTULO 2. LA TEORIA DE LAS INTELIGENCIAS MÚLTIPLES DE HOWARD GARDNER</b>	
1. Referencia biográfica de Howard Gardner	26
Proyecto Cero	27
2. Origen de su teoría	29
3. Las inteligencias múltiples	29
Concepto de inteligencia para Gardner	30
Las inteligencias múltiples	31
El desarrollo del aprendizaje musical	37
El cerebro y las habilidades musicales	39
Relación con otras competencias intelectuales	40
El cerebro y la inteligencia cinético corporal	43

4. La inclusión del aprendizaje musical en el desarrollo humano	46
Educación artística y desarrollo humano	46
Desarrollo natural y educación formal	51
Cinco clases de conocimiento en un entorno escolarizado	52
Conocimiento intuitivo	52
Conocimiento simbólico: conocimiento extremadamente importante para todos los seres humanos	53
Conocimiento rotacional	53
Conocimiento disciplinario formal: más estrechamente vinculada a la escolarización formal	54
Conocimiento especializado	54
Formación artística en marcos formales e informales	56
5. Propuesta de Gardner para la educación artística	57

### **CAPÍTULO 3. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL**

1. Método de la lengua materna o bien método Suzuki	61
Planteamiento general del método Suzuki	62
Metodología del método Suzuki	64
El trabajo con los padres	68
El método de la lengua materna	69
La música debe llegar a ser un lenguaje familiar	71
Los padres enseñan y animan por constante repetición	71
Sus primeras palabras producen una gran alegría .Animar a los alumnos y alumnas	71
Muchas oportunidades de tocar. La clase abierta: el concierto cotidiano	72
La práctica diaria se traduce en progreso diario. Para progresar hay que practicar	73
El repertorio	74
La memoria	75
Hablar antes que leer y escribir. La práctica antes que la teoría	76
Formación global	76
2. Método “orff”	76
Acercamiento biográfico de Orff	77
Planteamiento general del método Orff	77
Metodología del método Orff	78
3. Método Dalcroze	79
Acercamiento biográfico de Dalcroze	79
Planteamiento general del método Dalcroze	79
Metodología del método Dalcroze	80
Características	80

### **CAPÍTULO 4. PROPUESTA PEDAGÓGICA**

Introducción	84
Antecedentes	85

Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica	86
Antecedentes del plan	87
Organización del plan de estudios	88
Observaciones al plan y programas de estudio de la SEP	93
Proyectos educativos a partir de las inteligencias múltiples por H.Gardner	94
Planteamiento del problema	95
Justificación	96
Objetivo general.	99
Objetivos particulares	99
Metodología	99
<b>Módulo I - Ritmo, canciones de Cri-Cri</b>	
1.1 Ritmo con manos y pies	104
1.2 Teatro Guiñol con canciones de Cri-CriRitmo con manos y pies	105
1.3 Inventando Ritmos	105
<b>Módulo II – Canciones populares infantiles</b>	
2.1 Música popular infantil de nuestros abuelos	106
2.2 Música popular infantil de nuestros padres	106
2.3 Música popular infantil de nuestros días	106
2.4 Música y narración de cuentos con Mario Iván Martínez	106
2.5 Música y películas	106
<b>Módulo III– Historia de la música</b>	
3.1 Hablando de las Bellas Artes	107
3.2 Música Oriental y Occidental	107
3.3 Música en la antigüedad, edad media, clásica y actual.	107
3.4 Música en las antiguas civilizaciones de México.	108
3.5 La música en la época colonial.	108
3.6 Música regional por estados.	108
3.7 Música actual.	109
<b>Módulo IV– Baraje de Compositores</b>	
4.1 ¿Qué es un compositor?	109
4.2 Compositores mexicanos.	110
4.3 Compositores de la música occidental.	110
<b>CONCLUSIONES</b>	113
<b>GLOSARIO</b>	115
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	127

## **INTRODUCCIÓN**

### **PROBLEMATICA**

Para establecer mi propuesta es necesario conocer la problemática que de alguna manera me motivo a establecerla. En este sentido esta señala la poca atención que existe en México en los planes y programas de estudio de la Secretaria de Educación Pública (SEP) que se encuentran vigentes a partir de la modernización educativa de 1992, en el nivel de Educación Básica (Primaria) .Queriendo resaltar el lugar que se le asigna a la educación artística que en realidad es pobre, principalmente a la música, con respecto las demás asignaturas que se imparten. Es indudable que la música a menudo se considera extraopcional más que una parte distintiva del currículo académico.

Y de manera contraria señalo la gran importancia que le otorga Howard Gardner a las asignaturas de educación artística, por su grandes aportaciones a la formación del ser humano. Ante esta disyuntiva, de las carencias de los planes y programas que he detectado en el sentido de que no es equitativo la importancia de cada una de las asignaturas y la propuesta de Howard Gardner a través de su teoría de las inteligencias múltiples la cual señala la gran importancia de las asignaturas de educación artística y de manera muy especial a la música, estructuro una propuesta.

### **OBJETIVO**

Fundamentar a través de la Teoría de Horward Gardner que el aprendizaje musical en el niño otorga los elementos para el desarrollo integral del ser humano.

### **JUSTIFICACION**

Siempre tuve la inquietud de que los griegos le dieron a la música una importancia del grado tal de llevarla como base principalmente para la cultura occidental de la cual formamos parte. Con esto no quiero decir, que el área artística sea más relevante que las otras áreas, sino que, no hay que olvidar las capacidades con las que cuenta el ser humano.

El interés por la educación de la música y su aportación para el desarrollo humano es un tema muy antiguo. En la Grecia clásica, el conocimiento y su derivación en el ser humano estaba presente a toda hora inclusive en los juegos olímpicos, la música era una disciplina más.

Grecia, creó todo un sistema de conocimiento de la música y además contemplada en su sistema educativo como una de sus principales disciplinas. Estaba relacionada con su vida cotidiana, con su vida social y religiosa. Sus principales pensadores como los sofistas, los pitagóricos, Platón, Aristóteles, etc. aportaron reflexiones de sumo interés para la conformación como una disciplina; y sin dejar del lado todos aquellos autores de esta época que también beneficiaron con sus conocimientos y prácticas como profesionistas de la disciplina. Y así podemos hablar de muchos pueblos del mundo antiguo. (Egipto, Babilonia, etc.)

## **DESARROLLO DE LA TESINA**

No cabe duda, que la importancia de la música en todos los pueblos y de todos los tiempos ha tenido su interés y su importancia. Es por esto que en el capítulo uno, planteo la importancia de la música en la formación del ser humano a través de la historia, resaltando la cultura griega, dando a conocer los puntos principales de la historia de la música occidental de la cual formamos parte.

Sin embargo a través del tiempo, por lo menos en la cultura occidental, se ha separado las ciencias del arte, dando un mayor peso a las ciencias y dejando a la música ya no como una disciplina menos importante que las ciencias.

Doscientos años atrás hasta nuestra época se ha retomado el tema; Juan Jacobo Rousseau siglo XIX, ya lo planteaba en sus escritos "*El Emilio*", y son punto de partida para otros autores más como Dalcroze.

Al realizar la investigación del tema para el capítulo dos, encontré numerosos trabajos de temas afines donde se demuestra la importancia de la educación musical en el desarrollo humano.



Para los intereses deseados de esta investigación me incliné por los trabajos de Howard Gardner que desde su teoría de las inteligencias múltiples expone ésta parte de la música en el desarrollo humano y por tratarse de una de las teorías más actuales.

Sabiendo que la educación musical es importante para la formación del ser humano, de igual forma tenemos que tener presente los métodos mas conocidos para la enseñanza-aprendizaje, para éste trabajo sugerí los métodos Suzuki, Orff y Dalcroze. Los cuales se dan a conocer en el capítulo tres. Ya que Gardner en sus trabajos de investigación hace gran gala al método Suzuki por sus grandes aportaciones y su gran apego a la teoría de las inteligencias múltiples y a Orff y Dalcroze por la vigencia en la formación de educadores a nivel preescolar, en nuestro país.

Finalmente en el capítulo cuatro expongo mi propuesta donde asiento la importancia de la enseñanza de la música en el desarrollo cognitivo del niño para el desarrollo integral del ser humano, tomando como referencia la teoría de las inteligencias múltiples desarrollada por Howard Gardner. Además, propongo un taller de música dirigido a niños de primer año de primaria, donde nuevamente retomo la teoría de Gardner en sus investigaciones de la educación artística y el desarrollo humano. Las actividades son sencillas tanto para el maestro como para los alumnos, donde se trata de involucrar otras asignaturas y otras actividades artísticas.

Mi propuesta para el planteamiento de temas y actividades del taller expuesto en este mismo capítulo, parte haciendo un vínculo del preescolar al primer año de primaria, con un contexto creativo para motivación del profesor y el alumnado. Por consiguiente, para llevar a cabo el taller de música no es necesario que el profesor sea un experto en la materia.

Deseando que los que formamos parte del proceso educativo (padres, sistema educativo, gobierno, sociedad, etc.) tomen en cuenta la gran importancia de la música como parte de la formación del ser humano en sus distintas inteligencias.

El interés por la enseñanza de la música surge desde la antigüedad, pero en un momento de la historia por lo menos el la cultura accidental le damos prioridad a otras disciplinas, restándole a la educación artística la misma dimensión. Retomemos el inmenso número de investigaciones orientadas al tema de la importancia del aprendizaje de la música en el ser humano.

## **CAPÍTULO 1. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA**

En este capítulo, planteo la importancia de la música en la formación del ser humano a través de la historia, resaltando la cultura griega. Ya que considero que son quienes dan la estructura y punto de partida para el estudio de la teoría y práctica de la música a lo largo de la historia, que es base principalmente para la cultura occidental de la cual formamos parte.

### **1. ¿Qué es la música?**

Quizá definir a la música sea pretencioso, ya que es difícil definir algo que es tan diverso, porque esto nos conlleva a distintas acepciones según la cultura en que nos ubiquemos.

A lo largo de los siglos muchos artistas y pensadores han considerado a la música como el centro de todas las artes, así la música forma parte de toda cultura y sociedad a través de distintas épocas en el mundo y se utiliza en la gran mayoría de las ocasiones para acompañar otras actividades por ejemplo con el mundo de la danza, música y poesía, lenguaje y música.

La música es uno de los componentes principales de los servicios religiosos, los rituales profanos, el teatro y todo tipo de entretenimiento. Sin embargo, el empleo más habitual es como parte del ritual religioso, dentro de la definición de la música que ha acuñado la comunidad europea.

Es posible que existan varias docenas de definiciones de la música, algunas muy simples, algunas muy complejas, algunas basadas en asuntos técnicos, otras basadas en asuntos artísticos.

La música, como las demás obras artísticas y como el pensamiento humano, no es el patrimonio exclusivo de una época, de una raza o de un idioma. Pero tiene la ventaja de que es más fácilmente comprensible a todos porque está ligada al hombre por lazos más íntimos y menos formales: por el sentimiento, que no tiene idioma, color, lugar o tiempo, es universal, trascendente y permanente.

*“...Claro que sin cultivo el hombre permanece bárbaro y salvaje, ajeno a las manifestaciones del espíritu y de la solidaridad humana: Vale la pena que se cultive musicalmente; se abrirá un ilimitado horizonte de emociones, comprensión, dinamismo y elevación...”<sup>1</sup>*

A continuación enumero varias de las definiciones que se han escrito por algunos autores: definiendo a la música dentro de una arte, de una técnica o bien dentro de una ciencia (musicología).

Música es el arte de combinar los sonidos y de sujetarlos a la medida del tiempo.

Música es una bella arte que provoca diversos sentimientos a través del sonido.

Música es el arte de conmover por la combinación de los sonidos a los hombres inteligentes y dotados de una organización especial.

Música es una serie de sonidos que se llaman unos a otros.

Música es la ciencia que trata de los sonidos armónicos y también el arte de componerlos de modo que suenen agradablemente al oído.

Música es el arte de bien combinar los sonidos.

Música es el arte de disponer y conducir los sonidos de tal suerte que, de su concordancia, de su sucesión y duración relativa resulta una sensación más o menos agradable.

Sonido organizado.

Estas definiciones son tomadas de distintos autores estudiosos de la música, y se puede observar que el concepto de la música tiene distintas acepciones, ya que difícilmente se puede lograr una definición universal. Por tanto desde mi punto de vista la música me es difícil acotarla como una ciencia o como un arte, es algo que forma parte del hombre y que los beneficios que nos brinda al ser humano es extraordinario porque se ha demostrado que el aprendizaje en la infancia de una disciplina artística como la música mejora el aprendizaje de lectura, lengua (incluidas lenguas extranjeras), matemáticas y rendimiento académico en general.

---

<sup>1</sup> ORTA, V. GUILLERMO. (1972). *Elementos de cultura musical*. 17ª edición. México, D.F. Ed. Porrúa. P.13

A continuación planteo la teoría de la música en los griegos y la importancia del aprendizaje de esta en ellos.

## **2. La música en los griegos**

### **¿Por qué fue tan fundamental la música en la formación del individuo en la Grecia clásica?**

Los griegos crearon una alta cultura musical. En nuestra época, la música en la mayor parte del mundo esta considerada como un arte y en la Gran Cultura Griega abarca todos los actos de la vida. Es tan universal como el idioma mismo. Es decir, la música entraba en la formación cultural del ciudadano.

El aprendizaje de la música no es solo con la finalidad de crear grandes músicos o dedicarse como profesión o por adorno o contemplada como algo inútil.

Es tan importante el conocimiento y la práctica de la música, porque todo se realizaba con ella, ya sea en actos religiosos y sociales. Participar era una obligación y un honor. Dichos eventos se llevaban a cabo con reverencia a los dioses, en la celebración de los actos deportivos o de premiación de ejecución en la *cítara* o en los *aulos*.

También era una obligación y un honor participar en los coros de la tragedia de las antiguas ceremonias rituales del teatro griego. De esta manera se llegaron a construir locales de vasta dimensión en Atenas.

### **El origen de la música en los griegos**

Los griegos le dieron orígenes mágicos a la música, por esta razón se vinculaba con el culto religioso (*monoi*).

Formó parte de los fundamentos del Estado y tenía una formación moral, conteniendo la parte ética y cultura política del ciudadano. Esto figuró como normas tradicionales e intangibles.

La danza también se vincula con los actos religiosos, lo que deriva la mancuerna del canto y la danza. El canto y la danza constituyen unidas la lírica coral que conoció su momento de expansión en el siglo V.

El apogeo de la música se alcanzó en el siglo IV, lo cual hace más necesario la presencia del profesional.

“...Las viejas tradiciones melódicas pierden vigencia al alterarse la manera original con que se tañían los instrumentos a fin de recoger en éstos todas las harmoniai posibles mediante el mecanismo de transposiciones propio a los llamados tonoi”...<sup>2</sup>

Se escribieron composiciones corales propias para los concursos basados en el juego de la cítara o del *aulos*. *Citarística* y *la auletística* arte de exhibición individual.

### **La enseñanza de la música en los griegos**

En algunas regiones de Grecia era obligatorio el aprendizaje de la música para todos los ciudadanos hasta la edad de treinta años.

El aprendizaje de la música, comprendía básicamente la enseñanza de las leyes de la composición como el aprendizaje de la cítara. La cítara se enseñaba a los niños en los dos últimos años de instrucción primaria y se continuaba en la adolescencia.

Los programas de estas escuela comprendían el *teretismo* o *solfeo*, la práctica de la *lira* con *pectro* o sin él; el acompañamiento del canto con la *cítara* o *citarodía*; la melografía o escritura a los dictados de las melodías y sus ritmos. Con estos conocimientos en la época helenística, el público asistía a los conciertos y distinguía el mérito de los ejecutantes.

La enseñanza musical se transmitía de maestro a discípulo, en sectas como el de los pitagóricos, relacionaban la magia del número mezcladas con consideraciones metafísicas y morales.

De los músicos más importantes y conocidos de los siglos VI y V, se encuentra Lasos de Hermione, de la escuela ateniense. Lasos dividía en nueve secciones la enseñanza musical, agrupándolas en tres grandes ramas que correspondían a la enseñanza teórica (*glikón*:

---

<sup>2</sup> SALAZAR, A. (1965). *Teoría y práctica de la música a través de la Historia I*. Madrid, España.p.106.

*Harmonía* , rítmica y métrica), a la práctica de la composición (*prakticón* : *meloepa*, *rimopea*, y *poesis*) y a la ejecución del instrumento : (*exangeltikón* o *hermeneutikón* : orgánica, *odica*, *hipocrítica*.”<sup>3</sup>

Otro conocido como el gran teórico de la música fue *Aristoxeno*. Trató la música de manera más especulativa *harmoniai*, en sus tres géneros. Circulaban escritos en lo que puede considerarse como una especie de “cartillas “para los estudiantes. Con su gran experiencia práctica proclamó, que el oído es el juez inapelable. Abrió escuela en Atenas. Tenía un vasto conocimiento en la ciencia de la música y en el más amplio panorama de conocimientos y de pensamientos.

Hubo bastantes tratados de música antes y después de *Aristoxeno*. Otro que le procedió fue muy importante también, entrando la nueva época cristiana: *Boeccio*, en los siglos VI y V, antes de nuestra era. Las doctrinas griegas aparecen considerablemente trastocadas en algunos puntos, pero en la Edad Media Cristiana concedió un crédito ilimitado a las teorías de *Boeccio*, a las que unen las de *Guido de Arezzo* al rayar el segundo milenio.

Es necesario señalar, en la cultura griega la enseñanza de la moral era primordial, y por medio del maestro de música se aplicaba de la siguiente manera: primero los alumnos, aprendían a tocar la cítara y luego se les enseñaba composiciones de buenos poetas líricos, para que las cantaran con el objeto de que las almas de los muchachos se familiarizaran con el ritmo y la melodía, para hablar y actuar, porque la vida del hombre requería de número y armonía.

Por consiguiente, el concepto de educación que se entiende ante estos señalamientos es un conjunto armónico de conocimientos y ejercicios cuya resultante será la formación moral e intelectual del ciudadano, su *paideia* (educación), lo que sería la conducta del ciudadano.

Algunas de las principales bases de la educación griega son: la cultura médica, (salud corporal) que se adquiría en el gimnasio, la cultura política y la cultura música. Bases que permitía la formación del carácter y de la mente.

Una vez alcanzado la excelencia en cada ramo se le denominaba *ARETÉ*, del ciudadano ideal. En nuestra época lo conocemos como el hombre intelectual.

---

<sup>3</sup> SALAZAR, A. (1965).*Teoría y práctica de la música a través de la historia I*. Madrid, España.p.107.

Para el educador griego debe tener siempre presente la conjunción de lo bello y de lo bueno, y de igual importancia la poesía y la música, actividades inseparables, así como, la filosofía y la retórica.

La música y no otras de las artes fue tan importante para la formación del ciudadano, porque el concepto de belleza en los griegos es de noción activa y la música tiene como agente sonido, única en ejercer en el individuo una acción moral.

La música, cuando la palabra es cantada presupone el ritmo y la armonía precedida por la ley del número, fue entonces un arte por excelencia.

A la persona que se le reconocía y se le llamaba músico, era aquella persona filósofo de este arte, el sabio capaz de comprender la razón y el sentido en la formación cultural del individuo y su papel en la colectividad.

La inclusión de la música como cocimiento en la escuela junto con la aritmética, la geometría y la astronomía fue hecha por los Sofistas. Antes de que se realizara dicha inclusión, se enseñaba pura práctica. La práctica de la música se ejercía por vía oral y por acción directa del maestro, según lo que ha sido la práctica universal en todos los tiempos y países.

La teoría y la práctica de la música se llevaba a cabo de manera simultánea, la enseñanza del canto se aprendía desde la infancia bajo la forma de canciones apropiadas; que Platón preferiría que no sufriera modificaciones en su forma tradicional, de ello se pasaba a los cánticos corales usados en las diversas manifestaciones de carácter religioso. Los cantos se aprendían por imitación.

La música dentro del cuadro de *la paideia* griega, del concepto de su cultura, era un arte de la comunidad en general.

### **Kekhne y praxis**

Para el aprendizaje de la música en los griegos tenemos al maestro poeta y músico, compositor de textos cantados adecuando a la música, lo anterior se refiere a la *Kekhne*. Por otro lado, el maestro especial para adquirir la *Praxis* del instrumento, éste enseñaba la “palabra versificada”<sup>\*</sup> y luego cantada. La *Kekhne* y la *Praxis* formaban lo que ellos

---

<sup>\*</sup> Palabra versificada: El maestro hablaba, y luego cantaba la misma poesía.

llamaban ciclo de enseñanzas musicales, las cuales se dividían en dos ramas, la primera la orgánica donde se incluía la *praxis* de la *cítara* y los *aulos*. La *cítara* representaba el arte nacional y el *aulos* la aportación más valiosa, de los pueblos del oriente. La segunda es la *ódica*: la invención de la *monodia*, y de las formas vocales del canto coral o *corodia*.

*“...La métrica del verso llevaría a la construcción de las formas poéticas que, al ser cantadas, quedaban dobladas por la rítmica musical, construida a su vez en períodos cuya entonación es lo que se entiende por melos...”*<sup>4</sup>

Para Platón el *melos* se compone de tres partes: *logos*, *harmonía* y *ritmo*.

Los griegos tenían como base musical el ejecutar: la *cítara*, la *lira* y el *aulos*, que eran instrumentos básicos y únicos en aquél momento, y más adelante se inventaron nuevos instrumentos como la flauta de pan. Estos instrumentos formaban parte de toda actividad humana, ya que la música formaba parte de su vida.

### **El inicio de la música como una Ciencia**

Desde sus inicios mágicos haciéndose una corriente tradicional la música y su teorización, sufrió modificaciones al pasar el tiempo. Los músicos de esa época hicieron grandes aportaciones, naciendo de ellos la Teoría moderna de la música.

*“...Aristóteles con sus conocimientos universales aclaró con sus teorías que no todos los sonidos de un sistema tienen la misma importancia dentro de él, o sea que hay unos que tienen *dynamis* (*dinamismo*), una capacidad de mover el ánimo o un “valor” superior a otros. La noción de valor entra ya dentro de la composición propiamente dicha...”*<sup>5</sup>

Como se señala anteriormente, la música en los griegos era enseñada de manera muy tradicional, es decir, netamente práctica y de maestro a alumno de forma hablada sin alguna teoría previamente establecida, únicamente lo que la tradición había venido enseñando.

---

<sup>4</sup> SALAZAR, A. (1965). *Teoría y práctica de la música a través de la Historia I*. Madrid, España.p.107.

<sup>5</sup> Idem



Sin embargo, el grupo de los Pitagóricos son quienes unifican conceptos para de esta manera contemplar a la música como una ciencia más, así como las matemáticas.

Había una gran preocupación por saber que cosa era el sonidos musical y el intervalo de sonido entre sonido y por consiguiente la medida del intervalo, y fueron los Pitagóricos quienes unificaron las relaciones de los sonidos entre sí.

*“... Pitágoras descubrió que las principales consonancias –octavas, cuartas y quintas- correspondían a las divisiones exactas de la cuerda tendida en un arco. La escala que se lleva su nombre posee siete tonos engendrados por las sucesiones de quintas justas naturales. Contrariamente a nuestra escala, es esencialmente descendente: admite consonancias perfectas (octava, cuarta, quinta) y disonancias (tercera y sexta), y agrupa tonos y semitonos...”<sup>6</sup>*

Los Pitagóricos impulsados por Pitágoras eran un grupo de personas que “...cultivaron el concepto de número, que llegó a ser para ellos el principio crucial de toda proporción, orden y armonía en el universo...”<sup>7</sup>

Aristoxeno mencionado anteriormente, una de sus grandes aportaciones de la música como ciencia fue utilizar la *lira* para darle a la voz los tonos y así definir los movimientos de los tonos en agudos o graves.

Una de las partes más importantes para el estudio de la música es la *harmónica* y el primer elemento que lo conforma es la voz. El canto sirvió de base para establecer el género de la música.

Para Platón el *ritmo* y la *melodía* tienen que ver con la intuición lo que es la percepción y la memoria conjugadamente.

Kekhne: La poesía cantada (poesis) comprendía el logos y el melos.

---

<sup>6</sup> DUFOURCK, NORBERT. (1963). *Breve Historia de la Música*, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, México, D.F. p.13

<sup>7</sup> Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Pitágoras.

En la decadencia de la Cultura Griega, existía un número importante de profesionales en la música, reunidos en grandes grupos se encargaban ya más específico en cada clase de fiestas.

La teoría de la música fue codificada y ordenada cuidadosamente, que muchos de sus conceptos, si bien no sus formas concretas, ejercieron una influencia en la Edad Media y en el Renacimiento: sus más destacados filósofos y pensadores se ocuparon de la música, formando un sistema musical de sólidas bases y grandes consecuencias.

PLATON: “¡ *Todo cambio en la música arrastra consigo un cambio de Estado! ... ¿acaso no descansa en la música lo más importante de la educación? ...* <sup>8</sup>(República).

### **3. Periodos Musicales de la Música**

#### **La *Monodia* y la *Polifonía***

*“...La importancia de conocer el desarrollo de la música a través de la historia es el de conocer el espíritu y el alma de los pueblos y los individuos para comprenderlos y entenderlos mejor. Por eso el estudio de la historia de la música no solo interesa al músico, sino a todo el hombre que tiene el deseo de poseer una cultura intelectual lo mas completa posible...”*<sup>9</sup>

Para conocer la historia de la música es necesario tener presentes dos conceptos básicos:

Los profesionales de la historia de la música los utilizan para acotar determinadas limitaciones: una de ellas es la *Monodia* y otra la *polifonía*.

La *monodia* nació con el hombre mismo, porque es parte de la inteligencia humana. Se puede decir que los inicios de la música se enmarcan en un estilo monódico.

La *monodia* se presenta bajo un aspecto sensitivo, de acción sensible que entendemos por magia, este aspecto mágico en breve se transforma en religioso y después en aspecto profano.

---

<sup>8</sup> ORTA, V. GUILLERMO.(1972). *Elementos de cultura musical*. 17ª edición. México, D.F. Ed. Porrúa.p.64

<sup>9</sup> *ibidem* p.52

La entidad mágica es la primera música donde no se discriminaba aún el tono o la nota. Casi mil años, la humanidad tenía de la música un concepto lineal, *monódico*.

Desde los países musulmanes a los budistas, la música sigue siendo hasta nuestros días un arte *monódico*, un arte que no haya querido evolucionar, sino por afirmar su cultura. Sin embargo, de Asia menor a Inglaterra, en una nueva época, la música trasciende lo contrario de lo monódico: la polifonía, en arte de combinar entre sí varias líneas melódicas.

### **La *monodia* y la polifonía dos formas de expresión musical a través de la historia**

Los países que conocemos actualmente como cultura occidental (Europa principalmente), su música tiene como origen la música oriental, que después bajo el poder de la Iglesia Católica unificó y mantuvo el estilo monódico religiosa pasando después de largos siglos al concepto polifónico occidental.

La polifonía dominará desde la cumbre de sus magníficas creaciones musicales durante seis siglos. Desde el décimo aproximadamente en un muy lento desarrollo, hasta el siglo XIV y XV, son los siglos magnos de la polifonía, que en el occidente es evidentemente vocal y muy subordinadamente instrumental.

Es atinado decir, que la *monodia* oriental era, y es la sucesión de la polifonía:

*“cada sonido se encadena por simple suceso dinámica con el anterior y el posterior (monodia), la serie sucesiva va a ser ahora una serie compleja en la cual cada sonido va a llevar implícitamente otros conjuntos (polifonía)”*.<sup>10</sup>

Cabe decir que, la iglesia utiliza el Canto Gregoriano que es una estructura musical monódica, como base para crear una nueva estructura, llamada polifonía.

El *motete*, fue el representante del esplendor de la época de la polifonía. El motete es una composición vocal, por lo general sobre un texto sagrado, e históricamente destinado a interpretarse en los oficios religiosos.

---

<sup>10</sup> SALAZAR, A. (1965). *Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid, España. p.114.

La Edad Media, se caracteriza por un estilo monódico, pero no un monódico primitivo, ahora existe un predominio de la línea melódica, más imbuida de una fuerza, de un sentido que no tenía la *monodia* primitiva. El concepto musical que se elabora a lo largo de los siglos medievales es el concepto *ARMÓNIA*. Y con la armonía empieza la polifonía. Se engendra una nueva etapa musical (en las artes plásticas se denomina época del *BARROCO*).

En la música occidental (Europa), la melodía acompañada armónicamente afirma sus leyes de constitución en el siglo XVII.

La *monodia* acompañada, adquiere su mayor claridad en los países del Mediodía, en Italia sobre todo, tras el Renacimiento, donde el principio de acompañar a la voz con instrumentos va formando su aspecto decisivo, que aparece, como expresión máxima, en el teatro humanístico, en Florencia, llamada *opera in música*.

Otros aspectos que se desarrollaron dentro de la época *Barroca*, ajenas a la Opera Clásica, cuyos argumentos están tomados del repertorio de la tragedia griega o de sus imitaciones, es el *ORATORIO Y LA CANTADA*, especies de opera sin escenario. Esta época es muy importante, porque es cuando se verifica el terreno de la música instrumental, que a partir del Renacimiento, ha ido tomando gran vuelo a consecuencia del valor creciente que asumía el instrumentista acompañante del cantor.

Después de un largo proceso, la música para instrumentos lograba su independencia o subordinación. La melodía instrumental podía ser tocada en varios instrumentos sin perder por eso su cualidad predominante, al paso afirmaba su cimentación armónica. En seguida nacieron, sobre esa base, los conjuntos de instrumentos y con ellos un nuevo tipo de música que guardando las prerrogativas lineales de la *monodia* participaba en la polifonía en la circunstancia de la simultaneidad de elementos sonoros puestos en juego, y, esta vez, dominados todos ellos por un concepto directivo y determinante: el de la armonía.

Todo esto, nos conduce a la nueva etapa de la música que se conocerá y se desarrollará durante todo el siglo XVIII, sobre todo en Europa: LA SINFONÍA.

Estrechamente ligada a la opera clásica, a la opera de tiempos barrocos, la SINFONÍA de orquesta, se inicia principalmente en Italia y en Francia con otras formas preliminares que son el ensanchamiento de los conciertos para los instrumentos: la cantidad mayor de estos en los grandes conciertos, el en *concerto grosso*, acarreará novedades importantes.

Estos *concerti Grosso*, las “sonatas” para varios instrumentos que le eran contemporáneos, engendran el arte soberano de la *sinfonía dieciochesca*.

La sinfonía clásica, tiene sus primeros albores en Italia y alcanza su madurez en Viena (período vienés).

También en el segunda mitad del siglo XVIII, la forma sinfónica amplía los límites de la *SONATA*, para uno o varios instrumentos, el cuarteto, sonata para cuatro instrumentos del tipo del violín, o la sinfonía, que es la sonata para orquesta.

La sinfonía de *Haydn* y *Mozart*, va a conducir de la mano a la sinfonía de Beethoven, ya un tipo nuevo de sinfonía.

En la segunda mitad del siglo XVIII, surge el movimiento conocido como Romanticismo, principalmente en los países de Alemania, Francia e Inglaterra, simultaneo al florecimiento de la Sinfonía Clásica, va a alcanzar a su vez su expansión máxima, su último alcance en la Sinfonía Alemana a partir de Beethoven, que es el lazo de unión entre ambos aspectos de la Sinfonía: el hombre que vive treinta años dentro el siglo XVIII y casi treinta años en el siglo XIX.

El siglo XIX, el siglo romántico, se inicia sobre todo en Inglaterra de los poetas lakistas, a los cuales corresponden en la Europa del norte.

Un nuevo concepto en la música, fundamentalmente Europeo, poderosamente occidental, fin de un movimiento espiritual tan amplio y resonante como fue el Romanticismo.

Es como si el Romanticismo hubiera estallado con una fuerza explosiva, aprisionada largos años hasta que, por fin, encuentra su libertad, en un esfuerzo desesperado.

Con base en la *monodia* y la polifonía se estructura el arte de la música. La *monodia* sin ser estrictos en exactitud abarca la época antigua (las primeras civilizaciones como: Mesopotamia, Egipto, Grecia) , hasta finales del medievo. Y la otra estructura que tiene mayor dinamismo (polifonía) abarca de finales del medievo hasta nuestros días.

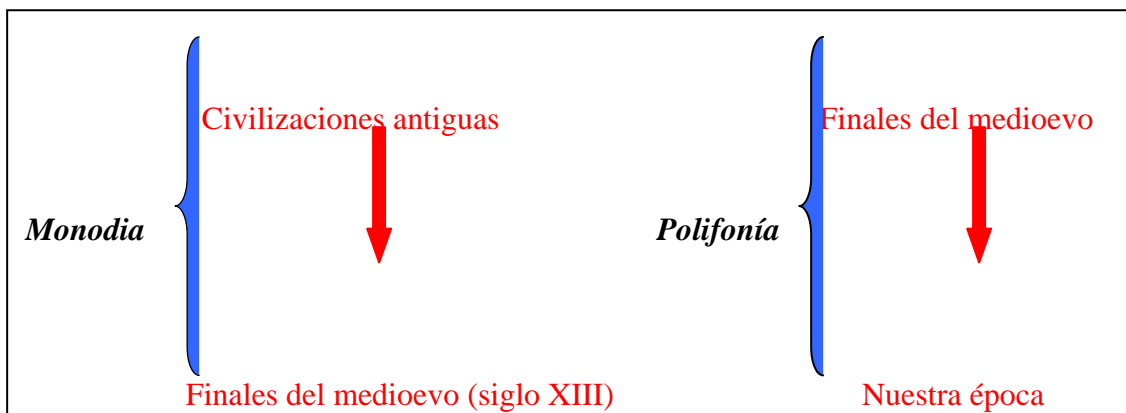


Figura 1.1 *Monodia* y polifonía

### ***Monodia* primera estructura musical**

#### **Cristiano Primitivo**

La música cristiana era solidaria de la liturgia. Su origen data desde finales del siglo I y durante el curso del siglo II, primero con las tradiciones judías inmediatamente en las paganas: *siriacas egipcias*, griegas y romanas, africanas y célticas. Comenzó con tres cantos: el canto de los salmos (y cantos del antiguo testamento), inspirados en la tradición judaica; el canto de las letanías, de estilo popular e inspirada en la tradición pagana; el canto del *Gloria in excelsis* del *Phos hilaron* y de otros cánticos propiamente cristianos.

San Pablo atestigua la existencia de ésta música cristiana puramente vocal en tiempos de los apóstoles.

Los apóstoles y los obispos cuidaron de mantener el carácter religioso, de lo cantos. De su intención permanente nació la antífona; frase musical que precede y termina el salmo y que atrae la atención de los fieles sobre las palabras donde se expresa la idea religiosa del sacrificio. Esta victoria se alcanzó durante los siglos III y IV.

Después esta música corría el riesgo de convertirse en un gozo sensual según la iglesia. En los siglos V y VI se proliferan nuevos métodos que rigen el canto de los fieles: ahora la antífona se entiende como la alternancia de dos coros que se responden. De ésta manera se hicieron varios himnos de carácter popular compuestos o hechos componer por San Ambrosio para la iglesia de Milán (333-397); que se cantaron hasta el siglo XVI.

## El canto gregoriano o llano

En la edad media la iglesia mantuvo la *monodia* como expresión musical durante mil años. La *monodia* eclesiástica es la que nosotros conocemos como canto gregoriano o simplemente canto llano. Este canto utilizó el latín: lenguaje típico de la iglesia.

El arte de la primitiva iglesia se fundó en la técnica establecida por los griegos, los musulmanes siguieron esta misma técnica pero con el transcurso del tiempo le dan otro enfoque. San Gregorio el Magno en el siglo VI, codificó, e hizo un método para la enseñanza del canto, reglamentó las escuelas de cantores “*scholae cantorum*” que se expandieron por el centro y el oeste del continente, con éstos hechos la iglesia argumentó que esto era cultura. Con la iglesia católica la música tomó importancia en las ceremonias de culto. Diversos países y regiones se empeñaron en darle una brillantez mayor y una fisonomía propia, lo que dio por resultado la fundación de escuelas de música, al beneficio del culto. Son los conventos en donde se establecen, Alejandría y Antioquia.

El canto llano: no conocía la medida, no se escribía en ningún esquema preciso. Su carácter esencial es el de ser un recitativo perpetuo cuyo ritmo es libre. Despojados de toda sujeción pero sin dejar de presentar regularidad y procedimiento.

La reforma gregoriana implicaba no solo la unificación de los cantos, sino además, la necesidad de escribirlos para llevarlos y darlos a conocer en las distintas partes. Se intentaron diversas formas de escritura, algunas basadas, como la de los griegos, en letras; otros en signos que recibieron el nombre de *neumas*. De los intentos realizados para conseguir una escritura fácil y comprensible, el más adecuado lo realizó el monje benedictino Guido d'Arezzo (995-1050), quien, tomando las primeras sílabas del himno de San Juan, dio nombre a las notas. Dicho himno dice así:

<i>Ut-queant laxis</i>	<i>Re-sonare fibras</i>
<i>Mi-ra gestorum</i>	<i>Fa-multi tuorum</i>
<i>Sol-ve polluti</i>	<i>La-bii reatum</i>
<i>Sancte</i>	<i>oannes</i> <sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> ORTA, V. GUILLERMO. (1949). Elementos de cultura musical, Textos universitarios, S.A. 17ª edición, México D.F. p.120

El uso que la iglesia hizo de la música, el conocimiento de su poder expresivo, su relación con los números y otras causas más determinaron que su estudio fuese incluido entre las siete materias más importantes que se enseñaban en los colegios y las Universidades, del lado de la Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Geometría y Astronomía.

El desarrollo de las escuelas de música fundadas en los conventos fue altamente benéfico para el progreso de esta actividad.

Después del trabajo elaborado por San Gregorio hubo más contribuciones que enriquecieron el canto llano. En el siglo XII y XIII se crearon obras nuevas que vinieron a incrementar el repertorio de la *scolae*.

Desde esta época gloriosa, sin embargo, los primeros signos de decadencia: el canto gregoriano, poco a poco, empieza a corromperse en contacto con la música profana, experimentó graves daños a causa del pentagrama que acarrió la alteración o la desaparición de ciertos adornos.

En contacto con una nueva forma de música, lo que se llama *acompañada* y también en contacto con la polifonía, el canto gregoriano perdió su frescura y su flexibilidad después del siglo XIII.

La iglesia al querer superar las formas de música gregoriana, crea el *motete* que nació del órgano. Llevándolo a la perfección *Perotín*. Compositor polifonía.

El motete es un tenor litúrgico de varias notas indefinidamente repetidas y sirve de base a la obra, paralelamente se desarrolla una voz entre *organidis –motettus-*, que improvisa libremente en lengua vulgar.

Cabe señalar que el Teatro medieval fue otro aspecto importante que se relaciona con la música conocido como el *Teatro misterios*, en el que se representaban hechos o dogmas de la iglesia, valiéndose de otras artes como la música.



## **La música profana en la edad media**

### **Los Bardos**

Paralelamente al desarrollo del cristianismo de los primeros siglos, hubo entre los antiguos Galos, Germanos y Bretones, unos cantores y poetas llamados “*bardos*”. Los sacerdotes de estos pueblos, llamados “*druídas*” propagaban las leyes y doctrinas de su religión por medio de cortos poemas y cantos.

Los *bardos* tienen su origen en la antigüedad, pero su desarrollo o auge es durante el medievo e inicios del renacimiento. Aunque en el siglo XIX hacen su reaparición hasta nuestros días.

### **Los juglares**

Representantes de la música popular, músicos plebeyos y ambulantes. La clase alta los menospreciaba y la iglesia los combatía como conservadores de tradiciones paganas. Sus cantos eran llevados de región a región y a su vez actualizaban los sucesos que ocurrían en el aquél entonces.

Los juglares se establecieron cuando las ciudades crecieron y se organizaron en gremios y comunidades bajo la protección de un rey (la más antigua de las hermandades es la de San Nicolás, establecida en Viena en 1288). Al mismo tiempo tuvieron escuelas y cursos especiales e impartían sus lecciones en la época de cuaresma.

Un hecho histórico importante de la edad media fueron las cruzadas, que además de afectar otros aspectos sociales, tuvo gran influencia en la música, lo que dio origen a los trovadores y troveros.

### **Los trovadores**

Los trovadores cantaban las hazañas, aventuras, etc. de esos guerreros movidos por la fe cristiana. Con la ausencia y la lejanía de la mujer amada, madre, esposa, hija o mujer ideal, fueron el estímulo de los cantores que favorecieron al culto a la mujer. Los trovadores y

troveros son poetas líricos. El término deriva del verbo trovar (componer versos). Estos se inspiraron en el antiguo concepto griego del poema lírico como composición vocal.

La poesía de los trovadores figura entre las primeras muestras literarias en una lengua distinta al latín. Sus poemas emplean nuevas formas, melodías y ritmos originales o copiados de la música popular. La mayoría de los 400 trovadores que vivieron en esta época fueron nobles o reyes, para quienes componer e interpretar canciones era una manifestación más ideal caballeresco. La música de los trovadores influyó de manera decisiva en el desarrollo de la música profana medieval.

### **Los troveros**

Los troveros desarrollaron su actividad en el norte de Francia y su obra incluye canciones de gesta y poesía cortesana. Sus canciones estaban muy influidas por los trovadores, enviados al norte de Francia en torno a 1137 por Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo de Poitiers. Leonor se estableció en la corte parisina tras contraer matrimonio con el rey Luis VII, y trajo consigo a los poetas y músicos de su tierra natal. Los troveros empezaron por copiar y adaptar las obras de los trovadores y más tarde desarrollaron un género propio, similar en su temática y su forma musical al de los trovadores, aunque de carácter más épico. Se conservan cerca de 1.400 melodías y 4.000 poemas escritos por los troveros, el más famoso de los cuales fue Adam de la Halle.

### **Motete**

El esplendor de la época de la polifonía es el *motete*. Se originó a principios del siglo XIII. Por aquel entonces, los compositores solían tomar un pasaje florido del canto gregoriano, transcribirlo en notas largas y añadir otras partes vocales encima. Dichas composiciones, que se tocaban durante el curso del canto de donde se había sacado el extracto, se llamaban *clausulae*. El motete surgió cuando se añadieron palabras (en francés, mots) a las partes vocales superiores. La estructura musical de los motetes se volvió extremadamente compleja durante el siglo XIV e incorporó la técnica de la isorritmia (la repetición de patrones rítmicos y melódicos separados y superpuestos) generalmente en la parte del tenor.

A veces las partes agudas llegaron a tener compases diferentes sonando de forma simultánea.

El motete perdió popularidad a inicios del siglo XV, cuando surgió un estilo de música más ligero y melodioso. A partir de 1450, revivió y se convirtió en el vehículo maestro de la experimentación en la composición musical. Los motetes de los siglos XV y XVI solían ser composiciones corales con un texto único y una textura uniforme en su polifonía. Sin embargo, a partir de 1600, se empezaron a emplear de forma habitual instrumentos y voces solistas. Los motetes tendían a parecerse a otros tipos de música, como la cantata o las canciones solistas o a dúo. Después de 1750 cayó en desuso, si bien los compositores han seguido escribiendo hasta los tiempos presentes obras vocales sagradas que denominan motetes.

### **Ars Nova**

Ars nova (en latín, ‘arte nuevo’), en la música antigua, término utilizado por algunos teóricos de comienzos del siglo XIV para distinguir las técnicas musicales de su tiempo (Ars nova) de las de siglos precedentes (Ars antiqua).

Philippe de Vitry escribió un tratado que se publicó en el año 1322 titulado Ars nova, del cual se cree proviene esta denominación. Johannes de Muris había ya expuesto en su libro Notitia artis musicae (1321) el sistema de notación mensural del Ars nova. Esta notación hace pensar en los motetes del poema satírico Le Roman de Fauvel (1310?-1314), pero habitualmente incluye la obra de Guillaume de Machaut y por extensión toda la música polifónica francesa del siglo XIV. También hace referencia a la música alemana, española e inglesa. Para la italiana se ha aplicado la denominación de trecento por cuanto se trata de una notación y un estilo completamente distintos de los franceses.

Puedo decir que el Ars Nova es la manera de identificar a la nueva música como polifonía.

## **Renacimiento, la edad de oro de la Polifonía.**

Renacimiento (renacer del hombre clásico), periodo de la historia europea caracterizado por un renovado interés por el pasado grecorromano clásico y especialmente por su arte. El renacimiento comenzó en Italia en el siglo XIV y se difundió por el resto de Europa durante los siglos XV y XVI. En este periodo, la fragmentaria sociedad feudal de la edad media, caracterizada por una economía básicamente agrícola y una vida cultural e intelectual dominada por la Iglesia, se transformó en una sociedad dominada progresivamente por instituciones políticas centralizadas, con una economía urbana y mercantil, en la que se desarrolló *el mecenazgo* de la educación, de las artes y de la música.

El Renacimiento en música, es buscar una voz predominante, utilizando una simultaneidad de voces que tiene como resultante una sustancia armónica.

Para la historia de la música la edad de oro de la polifonía es el Renacimiento. Se inicia el arte dramático en Italia y en Francia, y engendra un arte instrumental original, llegando a su florecimiento en el siglo XVII.

## **Barroco**

El barroco, uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia de la música y el término se utilizó de manera peyorativa hacia la música, que actualmente se encuentra superado, y se desarrolló aproximadamente entre los años 1600 y 1750. El renacimiento es la puerta del barroco.

El barroco va a coincidir con el arte de los trovadores, ahora la monodia es melodía, los instrumentos acompañan armónicamente en lugar de resonar en torno a aquello. La polifonía profana inspirada en textos poéticos terminará por tomar instrumentos para enriquecer el volumen. (*madrigalistas*).

El barroco busca ahora al espectador, por esta razón, el barroco es esencialmente teatral *opera in música*, la más grande y fecunda creación del barroco. Las operas propias del barroco son la *cantata* y *el oratorio*, que son operas sin escenario.

Esta forma de expresión artística llega a otra de las bellas artes como lo es la pintura en forma de luces y sombras, en la música se manifiesta por medio del *matizado* en la expresión de la melodía vocal y en otras en forma de los planos orquestales, es decir, hay un juego claroscuro, de la orquesta que conducirá al equilibrio, delimitación de fuerzas instrumentales en la orquesta y, consecuentemente, a la orquesta de la sinfonía clásica y en seguida de la moderna.

El violín es un factor característico del barroco y este es el máximo interprete lo que lleva a la cima al arte moderno la sinfonía: sonata para la orquesta.

Es importante mencionar que Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), son músicos que representan el final del barroco.

### **Clasicismo o Clásico**

La música de finales del siglo XVIII, es conocido como estilo clásico o clasicismo, este es ubicado por un grupo de compositores de la escuela de Viena. Los más importantes fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, que se caracterizan por un perfecto equilibrio entre forma y contenido musical. El objetivo, era alcanzar la universalidad del lenguaje musical.

A medida a que iba desapareciendo el *mecenazgo*, éste iba siendo reemplazado por un público aficionado a la música. Por consecuencia, existió una emergencia de la clase media a una posición social.

Los compositores del clasicismo, rechazaron el vocabulario armónico y tonal de los compositores del barroco y el ritmo armónico se hizo más lento: las progresiones convencionales a menudo soportaban una gran actividad dentro de la estructura.

Otro aspecto del clásico fue en el cambio radical de los instrumentos de teclado. También es ubicado como el desarrollo de la sinfonía y desarrollo de la orquesta clásica. La retórica tuvo una influencia significativa en la composición musical de esa época.

El artista funda su acción y su creación en la razón. Tiene presente, ante todo, la realidad y considera que lo bello es lo razonable y lo verdadero.

Haydn: con su música llego a combinar lo culto y lo popular, lo cómico y lo serio.

Mozart: cultivo el empleo de la modulación entre la tensión y el relajamiento. Más adelante se sintió atraído por la realización del fructífero estudio de los complejos procedimientos de J.S. Bach. *El Contrapunto*.

El lenguaje musical de Mozart reconcilia fuerzas opuestas. La yuxtaposición instintiva de elementos italianos y vieneses queda especialmente reflejada en sus grandiosos logros en la ópera seria, en la *ópera buffa* y en *el singspiel alemán*.

Beethoven: se encuentra entre los últimos compositores clásicos y quizá el primer compositor romántico. Está, junto con otros en periodo de transición. Sus obras clásicas son las de su juventud. Influenciado por Mozart y Haydn utilizó la sinfonía como medio de expresión de sus ideas musicales más significativas. Con él nace una música de fuerza, de potencia. En la época romántica, sus emociones se reflejan en su obra. Su música revela un espíritu luchador.

## **Romanticismo**

En un marco político la revolución francesa, la creencia de que los monarcas reinaban el derecho divino, provocó una nueva clase social: la burguesía, nace el capitalismo, un fenómeno nuevo. Cambios en el pensamiento afectó a la música, a la literatura, a las artes plásticas, la filosofía que se dejan llevar por la embriaguez de la libertad.

El pensamiento romántico es totalmente diferente, empieza a dudar de todo, se piensa que el hombre y la naturaleza son mucho más de lo que la mente del hombre puede concebir.

El artista romántico empieza por no aceptar modelos a seguir, sino que lo crea diferente. Piensa que el sentimiento es más importante que la razón. Ahora trabaja con la inspiración, se interpreta al mundo, no a través de la realidad, sino por medio de sus emociones y sentimientos.

El artista es melancólico, fatalista y un idealista. La música en el romanticismo produjo un nuevo modo de concebir la creación, es una técnica más elaborada y un contenido

emocional a cada obra. El compositor no solo trabaja con sonidos y silencios, sino con sus sentimientos y sus pasiones; la música era el medio para dar salida a sus emociones.

Del romanticismo nace una nueva tendencia que es el nacionalismo musical, música inspirada en temas nacionales y folklóricos, lo que constituyó un verdadero movimiento y creación de un estilo, y como los representantes de este estilo son los Rusos y actualmente la República Checa.

### **La música en la actualidad**

La música del siglo XIX y principios del XX se le denominó música impresionista, porque los sonidos parecían tener un carácter difuso y no se notaba la precisión cortante de un sonido con respecto a otro, el maestro impresionista por excelencia es Claude Debussy, sin dejar de lado a Maurice Ravel quien pensaba que:

*“...La música grande procede del corazón. La música creada exclusivamente por el cerebro vale menos que el papel en que se escribe...”<sup>12</sup>*

Se señala al siglo XX, como el siglo con más desarrollo musical en toda la historia de la vida humana. Nuevo movimiento, en el que se emplea la tecnología electrónica: el sintetizador, por ejemplo.

Es tan importante la tecnología en telecomunicaciones que ahora más que nunca se valora la originalidad, que la diversidad y el cambio rápido se ha convertido en un rasgo distinto de la música del siglo XX, incluyendo parte de lo que llevamos del siglo XXI.

En nuestros días, la música dodecafónica ha tenido gran importancia y casi no hay compositor contemporáneo que no haya incursionado en el sistema *Schöhhberg*, *atonalismo*.

El estilo armónico son la poli tonalidad, uso de modos y escalas del renacimiento y anteriores. La música micro tonal.

El neoclasicismo, aparece en 1920, el cual es un retorno a la concepción clásica. Incluyó el uso de un sentido diferente a la tonalidad con la aplicación del *cromatismo*, de las formas del *barroco* y del *clasicismo*.

---

<sup>12</sup> MANZANOS, A. (1975) *Apuntes de Historia de la Música II*. SEP/ setentas, México, p 138.

Otras innovaciones de la música son *el serealismo y la música aleatoria*.

En cuanto a la ópera ha conservado el mismo atractivo que los siglos anteriores.

Un rasgo común en las obras más vanguardistas es el énfasis en los sonidos, sus cualidades, texturas, densidades y duraciones.

Es tan grande el número de músicos de gran importancia que actualmente producen música, estrenan obras y enseñan en conservatorios, escuelas y universidades, que es imposible conocerlos a todos.

#### **4. El panorama de la música en México**

*“La música debe tomarse por ser buena y no por ser mexicana”<sup>13</sup>*

*Jorge Velazco*

Desde la conquista, la música ha tenido gran influencia europea. La historia de la música en México, podría dividirse en los siguientes periodos: en música prehispánica, música colonial, la música del México independiente, música de los siglos XIX y XX, y música en la actualidad.

La música prehispánica se empleaba con fines rituales y profanos. Los instrumentos eran básicamente de percusión y de aliento. El ritmo era un elemento de mucha importancia, especialmente utilizadas en danzas religiosas. Las melodías producidas por los instrumentos de aliento eran sencillas.

La música que predomina durante la colonización es introducida principalmente por los Misioneros de la Iglesia Católica.

México incursiono en la música occidental en el periodo barroco, periodo en el que en ese entonces vivía Europa. Aunque se sabe de esa influencia europea, cabe señalar que los músicos mexicanos siempre le han dado su distinción personal.

En los templos se escuchaba música de *Palestrina y Victoria* y en los salones de música barroca de *Soler y Cabezón*.

---

<sup>13</sup> VELAZCO, J. (1988). *La música por dentro*. 1 ed. México, UNAM. P.505



En el México Independiente, la música popular ya se había configurado en las ciudades y en el campo. Surgieron estilos con los que se identifican cada región del país.

Aunque influyeron muchos factores para determinar el estilo de la música para cada región, su gente le ha dado su toque especial. Así surge, el huapango en Veracruz, el jarabe en Jalisco, las danzas en Oaxaca, los sones en Guerrero y las huastecas en el Golfo, etc.

En el campo de la música occidental, hubo mexicanos que dejaron huella; compusieron óperas al estilo italiano, vales románticos, etc. Pero lo más importante es la creación de un género popular de marcado sabor romántico y de gran belleza: las danzas mexicanas.

Los músicos del comienzo del siglo XX, son los que forman la base de la música de nuestro tiempo. El maestro Carlos Chávez nacido en 1899, ha sido uno de los promotores del desarrollo musical de nuestro país. En 1928, fundó la primera Orquesta Sinfónica de México. Así, surgen muchas más figuras de gran talento, que han colocado a la música mexicana a nivel de cualquier otro país.

México, como el resto del mundo siempre acompañado de la música, como otro lenguaje, otra manera de manifestar ideas, emociones, el sentir de una nación. Sin embargo, me gustaría dejar muy en claro, los señalamientos que hace Jorge Velazco en su libro: *LA MUSICA POR DENTRO. (Contemplada en la bibliografía)*.

Sabemos de la existencia de grandes compositores del siglo XVI, XVII, XVIII Y XIX, pero es una tristeza no conocer su obra, Velazco a esto refiere que México no cuenta con una biblioteca o archivo de música donde consultemos vida y obra de cada uno de los compositores por muy mayores o menores que sean sus creaciones. Algunos de estos compositores estudiaron o dieron a conocer sus obras en el extranjero, principalmente en Europa, allí es más probable encontrar su trabajo y por menores de su vida. Velasco sugiere la recuperación de la dimensión histórica de la música mexicana. Y así lograr un panorama integral del arte mexicano, que sirva de justificación, explicación y contraste del sistema global de la música nacional.

La sociedad urbana de la Nueva España tuvo el grado más alto de cultura, riqueza y organización social de América, pese a las creaciones artísticas y humanísticas de la colonia no trascendieron. Lo mismo ocurrió con la música consecuente.

*“sin familia el hombre esta perdido y sin tradición la sociedad carece de justificación espiritual y de proyección histórica.”<sup>14</sup>*

Esto se debe, señala Velazco al descuido e indiferencia con que los mexicanos hemos tratado a lo que pudo haber sido, la rica herencia cultural de la tradición musical nacional. Se dejó perder una rica y jugosa tradición musical mexicana, que ahora sería una de las más infranqueables y efectivas barreras intelectuales contra la irresistible penetración cultural de sociedades que conservaron sus tradiciones artísticas e intelectuales con celo y cariño y que sólo no tienden a eliminar la identidad sociológica de las comunidades sujetas a su influencia, sino que naturalmente producen la total abolición de cualquier posibilidad de avance independiente y de autonomía financiera y tecnológica. Señala Velasco.

Aquí podemos señalar la influencia y el gusto por la música de la población en México que en su mayoría recibe influencia extranjera o más bien populacho. La solución esta y concuerdo con Velasco en la educación musical.

*“El público musical se forma en la infancia y la adolescencia y que la educación musical sistemática y consciente en primaria, secundaria y preparatoria ha sido abolida por una disposición gubernamental tan estúpida como perniciosa”<sup>15</sup>*

*Allí al daño es de muy difícil corrección, ya que el aparato pedagógico ha sido desmantelado y ese tipo de daños no se reparan por decreto sino que requieren de largos periodos y ardua labor para su creación y consolidación. Esto revela una obvia responsabilidad del Estado que condiciona un atraso cultural y social muy grave. Es así que la solución es educar y motivar, pues sólo así se logrará el interés del público que a la larga es la base de su propia cultura.”<sup>16</sup>*

---

<sup>14</sup> VELAZCO, J. (1988). La música por dentro. 1 ed. México, UNAM. p.493

<sup>15</sup> *ibidem*; p,500

<sup>16</sup> *ibidem*; p,504

## **CAPÍTULO 2. LA TEORIA DE LAS INTELIGENCIAS MULTIPLES DE HOWARD GARDNER**

*“No es inteligencia, es inteligencias”<sup>1</sup>*

*Definición propia*

En este capítulo, planteo de manera general la teoría de Howard Gardner de las inteligencias múltiples y en específico la inteligencia musical para el desarrollo integral del ser humano. También, planteó el como Gardner propone la teoría para llevar a cabo la educación artística y el desarrollo humano.

Me resultan interesantes los planteamientos de Howard Gardner, gran psicólogo y neurólogo, por la enorme aportación al aprendizaje en el arte y de las artes y en especial el tratado en esta tesina, la música. Con una gran experiencia, ha hecho importantes contribuciones a los campos del desarrollo cognitivo y de la educación artística para el desarrollo integral del ser humano.

### **1. Referencia biográfica de Howard Gardner**

Nació en Estados Unidos hace 63 años. Hijo de refugiados de la Alemania nazi, es conocido en el ambiente de la educación por su teoría de las inteligencias múltiples, basada en que cada persona tiene -por lo menos- ocho inteligencias u ocho habilidades cognitivas. Investigador de la Universidad de Harvard. Gardner, neuropsicólogo, es codirector del Proyecto Cero en la Escuela Superior de Educación de Harvard, donde además se desempeña como profesor de educación y de psicología, y también profesor de Neurología en la Facultad de Medicina de la Universidad de Boston.



---

<sup>1</sup> Definición del autor

En 1983 presentó su teoría en el libro *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* “*Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples*” y, en 1990, fue el primer americano que recibió el Premio de Educación GRAWMEYER de la Universidad de Louisville<sup>2</sup>.

En 1993 publicó su gran obra: *Las inteligencias múltiples*; en 1997, *Mentes extraordinarias*. Además, escribió quince libros -*Arte, Mente y cerebro; La mente no escolarizada; Educación artística y desarrollo humano* y *La nueva ciencia de la Mente*, entre otros títulos- y varias centenas de artículos.

### **Proyecto Cero**

En las últimas décadas, más exactamente desde 1967, un grupo de investigadores de la Escuela de Posgraduados de la Universidad de Harvard entre los que se cuenta Howard Gardner, crearon lo que se conoce como el **Proyecto Cero** de Harvard, un esfuerzo innovador, interdisciplinario y colaborativo de la enseñanza de las artes. Estudiando el desarrollo de la capacidad de utilización de símbolos, especialmente en las artes, observaron de manera empírica y desde una perspectiva *psicobiológica*, la evolución de dicha capacidad en los niños normales y talentosos, pero también en personas con alguna discapacidad a causa de lesión cerebral, en niños llamados tontos sabios y en niños autistas. Luego de la importancia que el autor atribuye a los descubrimientos en la autonomía de las inteligencias en personas con algún daño cerebral, le siguen las valiosas observaciones realizadas en individuos que tienen un perfil muy **desparejo** en habilidades y deficiencias. Los niños prodigio, por ejemplo, generalmente son extremadamente precoces en un aspecto, y a veces en más de uno, de la inteligencia, y normales o mediocres en el resto.

El proyecto estaba en realidad comprendido en un proyecto mucho más amplio que tenía como objetivo el estudio del Potencial Humano, y derivó entre otras secuelas y proyectos, en la formulación de la teoría de las Inteligencias Múltiples, dentro de las nuevas Estructuras de la Mente, cuyo autor es el mismo Howard Gardner.

---

<sup>2</sup> En: <http://www.contexto-educativo.com.ar/2001/1/gardner.htm>

Los investigadores del Proyecto Cero de Harvard trataron de fusionar los métodos y enfoques de desarrollo de Jean Piaget y sus colaboradores, con el análisis que realizara Nelson Goodman, cofundador del Proyecto. Según los estudios de Goodman, la habilidad artística se considera como el principal ámbito en donde se aplican los símbolos. Las observaciones realizadas a muchísimos niños, y a muchos de ellos por un período muy largo, con intervalos regulares, les ha permitido observar el desarrollo gradual de competencias en distintos ámbitos simbólicos. Idearon novedosas y experimentales formas para medir estas habilidades estéticas, ya que no existen prácticamente modos de medir la inteligencia como no sea con los métodos tradicionales, en un tiempo bastante limitado y con recursos mínimos. Este tipo de medición tradicional (la que mide el Cociente Intelectual) es muy útil aún para evaluar inteligencias del tipo lingüística o lógico-matemática, pero se revela totalmente inadecuado para evaluar otro tipo de desarrollo intelectual, como por ejemplo, las habilidades estéticas. Dice Howard Gardner:

*"...la habilidad artística humana se enfoca primero y ante todo como una actividad de la mente, como una actividad que involucra el uso y la transformación de diversas clases de símbolos y de sistemas de símbolos. Los individuos que quieren participar de un modo significativo en la percepción artística tienen que aprender a decodificar, a "leer", los diversos vehículos simbólicos presentes en su cultura; los individuos que quieren participar en la creación artística tienen que aprender de qué modo manipular, de qué modo "escribir con" las diversas formas simbólicas presentes en su cultura; y por último, los individuos que quieren comprometerse plenamente en el ámbito artístico tienen que hacerse también con el dominio de determinados conceptos artísticos fundamentales" .<sup>3</sup>*

Según Nelson Goodman, ningún sistema de símbolos **es perse** artístico o no artístico, pero en la medida en que el sistema se utiliza de un modo expresivo, o metafórico, para transmitir significados sutiles, para evocar algún estado emocional o para atraer sobre el autor mismo, se puede decir que el sistema de símbolos se está aplicando con finalidades estéticas.

---

<sup>3</sup> En: <http://www.contexto-educativo.com.ar/2001/1/gardner.htm>

## **2. Origen de su teoría**

Como ya mencione, el interés erudito por el potencial humano y su desarrollo, lo llevó a los campos del aprendizaje y de la educación. Como parte de su desempeño profesional, durante muchos años Gardner, dirigió dos corrientes de investigación cognitiva cuyo tema central era: la capacidad para el uso de símbolos; la primera corriente se enfocaba a descubrir dicha habilidad en los niños normales y en niños dotados; la segunda, con adultos que padecieron algún daño cerebral.

Su esfuerzo por sintetizar esas dos líneas de estudio, lo llevo a desarrollar *la teoría de las inteligencias múltiples*, investigación que ha influido en los profesionales ocupados en la educación, en las artes, en la psicología cognitiva y en la medicina.

## **3. Las inteligencias múltiples**

Cuando Howard Gardner formuló su teoría de las Inteligencias Múltiples, allá por 1983, no se limitó a plantear su teoría. Fue todavía más adelante al considerar que, si bien el estudio de las capacidades humanas es fundamental como punto de partida para pensar en un cambio de paradigma, no puede dejar de considerarse un campo de la mayor importancia en todas las culturas, que es el proceso educacional, lugar en el que las inteligencias pueden ser observadas en acción. Aún cuando la mayor parte del material observado por los investigadores de Harvard y del mismo Gardner proviene de niños que viven y se educaron en los Estados Unidos (niños normales, niños con algún tipo de talento, los llamados, tontos sabios y niños autistas), otra gran cantidad de material proviene de observaciones realizadas a estudiantes de otras culturas.

En un principio Gardner estableció siete inteligencias y en 1996 introdujo una octava 'naturalista', definiéndola como una habilidad especial para reconocer y clasificar elementos del mundo natural. En las siguiente sección, primero, presento el concepto de inteligencia según Gardner enseguida se describen de manera general cada una de las ocho inteligencias.

## Concepto de inteligencia para Gardner

Cuando Gardner se pregunta ¿qué es una inteligencia?, responde que no se puede contestar a esta pregunta en términos de una capacidad general con mecanismos idénticos para resolver problemas; existen entonces, inteligencias múltiples.

La inteligencia no solo se debe o depende al sistema sensorial. Por la propia naturaleza de las inteligencias, cada una opera con sus propios procedimientos y tiene sus propias bases biológicas.

Conforme el avance de sus investigaciones, Gardner refine el concepto de inteligencia.

En 1983 la definió como:

*“...la capacidad para resolver problemas, o para elaborar productos que son de gran valor para determinado contexto comunitario o cultural<sup>4</sup>...”*

Y en 1999, redefinió este concepto: *“...Un potencial biopsicológico para procesar información que puede ser activada en un ámbito cultural para resolver problemas o para crear productos que sean de valor para una cultura<sup>5</sup>...”*

Gardner, propone que las inteligencias no deben ser consideradas en términos evaluadores, lo mejor es pensar en las inteligencias separadas de programas de acción particulares.

*“...lo más fácil es observar las inteligencias cuando son explotadas para realizar algún programa de acción, lo más exacto es pensar que la posesión de una inteligencia equivale a un potencial<sup>6</sup>...”*

Con los estudios de inteligencia y cognición, Gardner, señala la existencia de muchas y distintas facultades intelectuales, o competencias, cada una de las cuales puede tener su propia historia de desarrollo.

---

<sup>4</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. p 103

<sup>5</sup> OTERO, M. ANDREA. (2002). Howard Gardner, su teoría acerca de las inteligencias múltiples y su derivación hacia una propuesta educativa. Tesis, UNAM, México, D.F. Ciudad Universitaria. p.55

<sup>6</sup> Ibidem; p. 109

De la lista de inteligencias que él propone, señala que:

*“... no existe, y jamás puede existir, una sola lista irrefutable y aceptada en forma universal de las inteligencias humanas. Jamás existirá una lista maestra de 3, 7 o 100 inteligencias que puedan avalar todos los investigadores...”*<sup>7</sup>

Pero, promete proporcionar algunas cosas para muchos interesados.

A continuación daremos una breve explicación de cada una de las inteligencias descritas por Howard Gardner.

### **Las inteligencias múltiples**

*Verbal-Lingüística:* Implica saber utilizar el lenguaje escrito y oral para convencer y comunicar. A los que son fuertes en esta inteligencia les gusta leer, escribir, hablar y escuchar. La inteligencia lingüística, parece ser la capacidad intelectual universal en los seres humanos, donde el lenguaje juega un papel importante.

Gardner, cita al poeta como ejemplo de dicha inteligencia. Porque, el poeta percibe algunos aspectos centrales de la inteligencia al escribir versos o estrofas *“...El poeta debe ser sensible en grado superlativo a los matices de los significados de una palabra; en efecto, en vez de eliminar connotaciones debe intentar conservar el mayor número posibles de los significados...”*<sup>8</sup>.

En el poeta se cumplen todas las acciones medulares del lenguaje.

La sensibilidad del lenguaje es el poder para emocionar, convencer, estimular, transmitir información o simplemente para complacer. Sin ser poetas, poseemos estas sensibilidades en grado significativo. De igual manera, en la sintaxis, fonología, semántica y pragmática, por lo consiguiente, la inteligencia lingüística, es compartida de manera más universal.

---

<sup>7</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica.p.95

<sup>8</sup> Ibidem p.111



*Lógico-matemática:* Es la habilidad para calcular, resolver operaciones, comprobar hipótesis y establecer relaciones lógicas. A los que son fuertes en estas inteligencias les gusta resolver problemas, cuantificar resultados y determinar relaciones de causa y efecto.

Piaget, planteo que la inteligencia logicomatemático, tiene sus orígenes en la confrontación del individuo con el mundo de los objetos, en su ordenación y reordenación y en la evaluación de su cantidad; así es como el pequeño, logra su conocimiento inicial y más fundamental acerca del campo logicomatemático.

Gardner, aprovecha los planteamientos hechos por Piaget del pensamiento logicomatemático, el cual constituyó su principal centro de atención.

Según Piaget, todo empieza cuando el bebe esta en contacto con varios objetos, explorando varios objetos: chupones, sonajas, cosas móviles, etc., y pronto empieza a formarse expectativas acerca de cómo se comportan dicho objetos en diferentes circunstancias. Durante los siguientes meses, el infante, el conocimiento que alcance y de sencillas conexiones causales que existen entre ellos está ligado por completo a la experiencia que se adquiere de ellos de un momento a otro, y de esa manera, cuando desaparecen de su vista, ya no ocupan su conciencia. Sólo después de los 18 meses, comprende que los objetos siguen existiendo incluso cuando son sacados de la estructura de tiempo y espacio de él. Este logro se le denomina permanencia de objetos, que los objetos tienen existencia aparte de las acciones particulares personales en ellos en un momento dado, esto constituye una piedra angular para el desarrollo mental posterior. Entonces, se llegó a la conclusión que el número es la base para el desarrollo matemático.

Se postula que es más fácil encontrar a individuos con dotes para el lenguaje o la música que para las matemáticas.

Los estudios que realizó Piaget sobre el desarrollo del entendimiento espacial en los niños, lo considero como parte integral del retrato general del crecimiento lógico, porque Piaget habló del entendimiento sensomotor del espacio que surge durante la infancia.

Existen habilidades realizadas por los niños: 1. Las trayectorias en la observación de objetos y la capacidad eventual para encontrar el rumbo que uno debe seguir en diversos sitios. Al final de la etapa sensomotora de la niñez temprana, los niños pueden formular imaginación mental; pueden imaginar una escena o un evento sin tener que estar allí.

Piaget siguió en curso de la imaginación mental a las experiencias anteriores del niño de haber visto el objeto del propio evento y al mismo tiempo explorarlo en forma sensomotora. En consecuencia, se consideraba la imaginación mental como una especie de acción internalizada o imitación diferida y los esquemas de acciones que se habían realizado en teoría o en el mundo.

*Visual-Espacial:* Es la habilidad para percibir visual y espacialmente lo que nos rodea, para orientarse, para pensar en tres dimensiones y realizar imágenes mentales. A los que son fuertes en esta inteligencia les gusta diseñar, dibujar, combinar colores, arreglar objetos y tienen buen sentido de la orientación.

Los problemas que se sirven de las capacidades espaciales también se pueden expresar en forma exclusivamente verbal.

Las capacidades para percibir con exactitud el mundo visual, para realizar transformaciones y modificaciones a las percepciones iniciales propias y para recrear aspectos de la experiencia visual propia, incluso en ausencia de estímulos físicos apropiados, son centrales para la inteligencia espacial. Se les puede pedir a uno que produzca formas o que tan sólo manipule las que se han proporcionado. Es claro que estas habilidades no son idénticas: un individuo puede ser hábil, por ejemplo, en la percepción visual al tiempo que tiene poca capacidad para dibujar, imaginar o transformar un mundo ausente.

Para los seres humanos normales, la inteligencia espacial está íntimamente ligada con la observación personal del mundo visual y crece en forma directa de ésta.

Así como en la inteligencia lingüística no depende del todo de los canales auditivo-orales y se puede desarrollar en un individuo privado de estos modos de comunicación, así también,

la inteligencia espacial se puede desarrollar incluso en un individuo ciego y que por tanto no tiene acceso directo al mundo visual.

Entonces parece preferible hablar de la inteligencia espacial sin relacionarla a ninguna modalidad sensorial particular.

*“... La operación más elemental en la que se apoyan otros aspectos de la inteligencia espacial, es la habilidad de percibir una forma o un objeto. Uno puede probar ésta por medio de preguntas de selección múltiple o pidiendo a un individuo que copie una forma; copiar es una asignación más exigente y a menudo, se puede observar dificultades latentes en el ámbito espacial por medio de errores en una tarea de copiado. A propósito, se puede plantear tareas análogas en la modalidad táctil, lo mismo para individuos ciegos que para los videntes...”<sup>9</sup>*

De los estudiosos de la inteligencia humana, Luis Leon Thurstone, quien consideraba esta capacidad como uno de los siete factores primordiales del intelecto.

La inteligencia espacial comprende una cantidad de facultades relacionadas de manera informal. Es concebible que éstas sean independientes entre sí y que pudieran desarrollarse o fallar por separado, pero así como el ritmo y tono operan juntos en el área de la música, así como las capacidades mencionadas ocurren juntas en el ámbito espacial.

Otro aspecto de la inteligencia espacial es la representación de su conocimiento fragmentario en otro formato o sistema simbólico, o quizá uno pudiera decir: mientras que el entendimiento espacial infantil desarrolla el espacio, sigue siendo difícil la expresión de este entendimiento por medio de otra inteligencia o código simbólico.

A los individuos que poseen esta inteligencia les gusta dibujar, armar cosas de destreza, ver pinturas, películas y jugar con máquinas. Son buenos para imaginar cosas y se dan cuenta de cambios, laberintos, enigmas, para leer mapas y tienen un buen sentido de ubicación. Recuerdan mejor los eventos mirándolos; pueden predecir movimientos y consecuencias en juegos como el básquetbol y el ajedrez. Esta inteligencia les permite representar sus

---

<sup>9</sup> GARDNER, H. (1995) *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. P.179

mundos espaciales internamente. Los que manifiestan esta inteligencia son: navegantes, escultores, artistas visuales, coreógrafos, entrenadores y jugadores de ajedrez.

El cerebro y la inteligencia espacial.- El hemisferio derecho del cerebro, en particular las porciones posteriores del mismo, son los sitios más importantes para el procesamiento espacial y visualespacial. Aún así, al presentarse lesiones importantes en el hemisferio izquierdo, puede haber graves fallas en la habilidad espacial.

*Musical-Rítmica:* Es la habilidad para escuchar, reproducir una melodía, discernir ritmo, timbre y tono. Los que son fuertes en esta inteligencia gustan de escuchar y crear música en sus múltiples formas.

La inteligencia musical esta relacionada con la inteligencia lingüística. Tienen una historia *longevidad* igual, y una autonomía de igual persuasividad, y también esta relacionada con el trato auditivooral.

Las principales declaraciones que hace Gardner sobre dicha inteligencia es que esta apoyada fuertemente en las habilidades auditivoorales, y se representa en el sistema nervioso en partes separadas y consisten en conjuntos separados de competencia.

Se tiene especulación de que probablemente la música y el lenguaje pueden haber surgido de un medio de expresión común. Pero a través de muchos milenios, tomaron caminos separados y ahora se utilizan para propósitos diferentes.

¿Cómo surge el talento musical temprano?, premisa que utiliza Gardner para argumentar la inteligencia musical y su relación con otras formas de intelecto.

A esta premisa se le puede responder de la siguiente manera: por mostrar precocidad musical como resultado de participar en un plan de instrucción de calidad superior (método suzuki), o por vivir en una familia llena de música. En estos casos puede existir un talento medular, un talento que se ha heredado y puede existir otros factores que estén operando. Y como mínimo, la medida con que se expresa públicamente el talento dependerá del medio en que vive uno.

Gardner representa a la inteligencia lingüística con los poetas y a la inteligencia musical con los compositores y para representar el ejemplo se refiere al compositor norteamericano del siglo XX Roger Sessions. Con la pregunta ¿qué es componer una pieza de música? Sessions, responde:

*“...el compositor tiene constantemente tonos en la cabeza, es decir, que siempre en alguna parte de la superficie de su sentido, esta escuchando tonos, ritmos y patrones musicales más extensos...”*<sup>10</sup>

Con lo anterior, Gardner concluye que el trabajo de un compositor es que las ideas tomen un sentido significativo. Al final se puede dar un fragmento melódico, rítmico o armónico más sencillo, hasta algo más elaborado.

Los compositores están tan involucrados en un pensamiento musical lógico, que componer es cualquier cosa. Los elementos que componen al aprendizaje musical, todos los individuos normales los captan.

Los elementos medulares de la música que a continuación nombrare, tal vez no se discute mucho cuales son los principales, pero Gardner considera los siguientes: tono-(o melodía) y el ritmo sonidos que se emiten en determinadas frecuencias auditivas y agrupadas de acuerdo a un sistema prescrito. En este sentido, el tono es más importante para determinadas culturas.

Después del tono y el ritmo le sigue el timbre: cualidades de un tono.

Con los elementos nombrados, no cabe duda que el sentido de la audición es esencial para toda participación musical.

Pero, la organización rítmica no tiene que ver con la realización auditiva. Con esto se explica el aprendizaje musical en los sordos, porque los aspectos rítmicos de la música son punto de entrada para su experiencia musical.

---

<sup>10</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. p. 138

<sup>11</sup> ibidem; p.144

Afecto y placer.- durante mucho tiempo se le relaciono directamente a la música con las matemáticas, para darle el tono de racionalidad. Sin embargo, la música se entrelaza con factores emocionales y motivacionales.

*“...la música por sí misma no transmite emociones o afectos, capta las formas de esos sentimientos...”<sup>11</sup>*

**El desarrollo del aprendizaje musical.**- referente al desarrollo del aprendizaje, Gardner señala que poco se ha establecido acerca del desarrollo normal en la sociedad para cualquier cultura, es decir, existe en el mundo culturas, donde siguen trayectorias distintas, pero la música forma parte de la vida desde el nacimiento hasta la forma de participar en las actividades musicales de su cultura. Un ejemplo son los “*anag de Nigeria*”, donde se afirma que todos los individuos son diestros en la música, y los antropólogos que estudiaron este grupo aseveran que jamás encontraron en él a ningún miembro “*no musical*”.

Gardner hace hincapié a los estudios realizados por “*Jeanne Banberger*, música y psicóloga desarrollista del Instituto Tecnológico de Massachussets, para analizar el desarrollo musical.

Señala primero que difiere a los estudios del pensamiento lógico hechos por Piaget ante el aprendizaje musical. Insiste que el pensamiento musical comprende sus propias reglas y restricciones y que este no se puede asimilar de manera simple al pensamiento lingüístico o logicomatemático. Existen dos enfoques para aproximarse a la música, primero el intuitivo, basado sólo en lo que se escucha sin tener en cuenta ningún conocimiento teórico acerca de la música. Y en contraste, el individuo con un modo formal de pensamiento puede conceptualizar su experiencia musical en una forma de principios. Este último nos conduce a conocer lo relativo a la proposición acerca de la música como un sistema, comprende lo que ocurre en una base de medida en medida y puede analizar pasajes en términos de su firma en el tiempo.

Estos dos enfoques para aproximarse a la música pueden crear un choque, agrega la investigadora, Jeanne Banberger, por esta razón los niños considerados prodigios en sus comunidades a menudo avanzan bastante con base a la comprensión figurativa o intuitiva de la música. Sin embargo, en determinado punto le es importante complementar su comprensión intuitiva con un conocimiento más sistemático de la erudición y ley de la música. Muchas veces, estos individuos presentan controversia en lo aprendido de manera intuitiva y pasarlo a las proposiciones lingüísticas o logicomatemáticas. Si no se supera esta crisis, el individuo puede llegar abandonar su participación en la vida musical.

Gardner, propone que para el crecimiento del intérprete joven, hasta la edad de ocho o nueve años, el menor procede con base en el puro talento; aprende piezas con facilidad debido a su oído y memoria musicales sensible, logra el aplauso por su habilidad técnica, pero en esencia no invierte demasiado esfuerzo. Alrededor de los nueve años, se inicia en un periodo de desarrollo más sostenido de habilidades, pues es cuando el menor debe comenzar a practicar en serio. También le puede ocasionar una crisis, pero tan fuerte como en la adolescencia temprana donde además de enfrentarse a un conocimiento intuitivo al formal, el joven debe preguntarse si en realidad quiere dedicar su vida a la música.

Gardner sugiere que se pueden hacer niños talentosos en este ramo, siempre y cuando se cambiarán los valores y métodos de capacitación.

*“...En Japón, el gran maestro Suzuki ha demostrado que grandes números de individuos pueden aprender a tocar instrumentos musicales muy bien (de acuerdo con las normas occidentales), incluso a edades tempranas...”*<sup>12</sup>

Utilizando el método Suzuki, no garantiza llegar ha ser grandes concertistas, pero si tiene como meta en formar el carácter. Ante esta cuestión, Gardner sostiene que el logro musical no es reflejo estricto de la habilidad innata sino que puede derivarse del estímulo y adiestramiento cultural.

Hablamos de música en las familias, en los casos de Bach, Mozart o Haydn. EL aspecto genético y más probable los sistemas de valores o los procedimientos de preparación

---

<sup>12</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 151

también pudieran ser la razón de estos prodigios. Pero el aspecto genético está presente en los niños autistas o en el joven compositor donde se despliega considerable potencial genético en el área de la música.

Al presentar un generoso talento, no necesariamente hay un logro musical. Existen prodigios fracasados, algunos de los cuales abandonan la música del todo, otros lo intentan pero no logran alcanzar las alturas del logro musical. Por lo general, las cuestiones de la motivación, la personalidad y carácter se singularizan como decisivas.

**El cerebro y las habilidades musicales.**- Gardner opina que son muchas las tentaciones para establecer analogías entre la música y el lenguaje. Para esto, es importante señalar el apoyo experimental para la separación de ambas capacidades.

Los investigadores que han trabajado con seres humanos lo mismo normales que con el cerebro dañado, han demostrado más allá de toda duda razonable que los procesos y mecanismos que producen la música y el lenguaje humano son distintos entre sí.

Diana Deutsch, estudiosa de la percepción de la música, ha demostrado que los mecanismos con los cuales se comprende y almacena el tono difieren de los que procesan otros sonidos, en particular los del lenguaje.

La percepción musical queda confirmada en estudios realizados a individuos cuyos cerebros han sido dañados por un ataque *apoplético* u otra clase de trauma. En los individuos que quedaron *afásicos* mostraron menor habilidad musical; pero el hallazgo principal de esta investigación es que uno puede sufrir de *afasia* significativa sin que pueda mostrarse impedimento musicalmente al tiempo que conserva las habilidades lingüísticas fundamentales.

Entonces las habilidades lingüísticas están lateralizadas casi en forma exclusiva al hemisferio izquierdo en los individuos normales diestros, las capacidades musicales, como la sensibilidad al tono, están localizadas casi en todos los individuos normales en el hemisferio derecho. Heridas homólogas en el hemisferio izquierdo, repercuten en el lenguaje natural y por lo común dejan relativamente sin afectar las habilidades musicales. Y la



apreciación musical puede ser afectada por enfermedades al hemisferio derecho. La habilidad para percibir y criticar las interpretaciones musicales parece apoyarse en las estructuras del hemisferio derecho, algunos músicos han tenido dificultades después de sufrir daños en el lóbulo temporal izquierdo.

Actualmente, se ha encontrado que las habilidades musicales, están localizadas al hemisferio derecho. En cuanto mayor preparación musical tenga un individuo, es más probable que utilice menos parcialmente los mecanismos del hemisferio izquierdo para resolver una tarea que el novicio ataca de una forma primordial empleando los mecanismos del hemisferio derecho.

Además Gardner, señala que a medida avanza el adiestramiento aumenta los efectos del hemisferio izquierdo. Con lo anterior, enfatiza que la habilidad musical tiene una diversidad de representaciones neurales que se encuentra en los seres humanos. Esto se debe a los tipos y grados de habilidad musical que se encuentra en los seres humanos; ya que el sistema nervioso puede ofrecer pluralidad de mecanismos para realizar estas funciones.

**Relación con otras competencias intelectuales.-** Al igual que el lenguaje, la destreza musical se puede alcanzar con gran medida con la sola exploración y explotación del canal auditivooral. Las dos capacidades intelectuales, desde el periodo más temprano del desarrollo pueden alcanzar sin relación con objetos físicos, porque se apoyan en el sistema oralauditivo; aunque, como se aprecia lo hacen en modos neurológicamente distintos.

Por último, me interesa demostrar la relación de la música con otras esferas del intelecto.

*Richard Wagner*, ubicó a la música como el centro de su *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte completa) y Gardner lo acierta, porque considera que la música sí se relaciona con una diversidad de formas con la gama de sistemas simbólicos humanos y competencias intelectuales.

El compositor Sessions, ha recalado los lazos que existen entre la música y el lenguaje corporal o de gestos. Esto lo observamos, asevera Gardner, en los niños más pequeños donde relacionan de manera natural la música con el movimiento del cuerpo; casi todas las

explicaciones de la evolución de la música esta relacionada primordialmente con la danza: de los métodos más efectivos para enseñar música intentan integrar voz, manos y cuerpo.

En la cultura occidental principalmente, la interpretación y apreciación de la música, están bastante separadas del movimiento del cuerpo, se ha convertido justo en la pequeña búsqueda mínima “*vocal*”.

La localización de las capacidades musicales en el hemisferio derecho indica que determinadas habilidades musicales pueden estar íntimamente relacionadas con las capacidades espaciales.

Con varias investigaciones se ha demostrado, que la música tiene ciertos parecidos con otros sistemas sensoriales.

La música tiene una conexión de modo universal entre la interpretación musical y la vida sentimental de las personas; puesto que los sentimientos ocupan un papel central en las inteligencias personales. La música puede servir como una forma de captar sentimientos, el conocimiento acerca de los sentimientos, o el conocimiento acerca de las formas de los sentimientos, comunicándolos del intérprete o el creador al oyente atento.

Se especula que la competencia musical no sólo depende de los mecanismos analíticos corticales solos, sino también de las estructuras *subcorticales* que se consideran centrales para los sentimientos y la motivación.

Como ya mencione renglones atrás y en el capítulo 1, durante siglos se le ha relacionado a la música con las matemáticas: un ejemplo claro son los descubrimientos clásicos de Pitágoras. En tiempos medievales (y no muchas culturas no occidentales), el estudio cuidadoso de la música compartía muchas características con la práctica de las matemáticas, como el interés en las proporciones, relaciones espaciales, patrones recurrentes y otras series detectables. Hasta la época de Palestrina y Lasso, en el siglo XI, los aspectos matemáticos de la música eran centrales. A medida que aumento la ascendencia de los intereses armónicos se hicieron menos aparentes los aspectos

matemáticos de la música. Sin embargo, otra vez en el siglo XX, primero a raíz de la música dodecafónica y más recientemente, debido al uso de las computadoras.

De esta manera, se ha ponderado en forma muy amplia la relación entre las competencias musicales y las matemáticas. Por consiguiente, Gardner piensa que para apreciar la operación de los ritmos en la obra musical, es necesario que el individuo posea cierta competencia numérica básica.

Cuando hay una apreciación de las estructuras musicales elementales, y de cómo se pueden repetir, transformar, insertar o contraponer entre sí de cualquier otra manera, uno encuentra el pensamiento matemático en una escala un tanto más elevada.

Por último, señala Gardner que la música se presta, especialmente para la exploración, juguetona con otros modos de la inteligencia y la simbolización.

*Cinestésico Corporal:* Es la habilidad que involucra el cuerpo para resolver problemas o manipular objetos. En esta inteligencia se desarrolla la motricidad fina y gruesa. Los que son fuertes en esta inteligencia disfrutan de las actividades físicas, de la actuación y del desarrollo de habilidades físicas.

La inteligencia cinestésico corporal vincula la habilidad del sujeto para entender al mundo a través del cuerpo, expresar ideas y sentimientos, y lo comunica físicamente a otros; también se puede encontrar manifestación de esta inteligencia en los que trabajan con sus manos como cirujanos, escultores carpinteros, tejedores, plomeros o artesanos. Los gimnastas, como también los acróbatas y los que participan en deportes como tenis, kayak, ciclismo, etcétera.

Los Griegos buscaron la armonía entre la mente y el cuerpo, con la mente ejercitada para ampliar debidamente el cuerpo, y el cuerpo educado para responder a los poderes expresivos de la mente.

En nuestra reciente tradición cultural ha habido una separación entre las actividades de razonamiento por una parte, y por otra, las actividades físicas de nuestra naturaleza, comprendida por nuestros cuerpos.

“...Este divorcio entre lo mental y lo físico pocas veces se ha asociado con la idea de que lo realizado con el cuerpo no es tan privilegiado en comparación con lo realizado por medio del lenguaje, la lógica o algún otro sistema simbólico. Este marcado juicio entre lo reflexivo y lo activo no existe en muchas otras culturas, pues existe una tendencia por centrar la atención en facetas cognoscitivas al igual que en la base neuropsicológica del uso hábil del cuerpo y una clara tendencia por establecer los procesos del pensamiento y las habilidades físicas puras...”<sup>13</sup>

Actualmente algunos estudiosos del desarrollo, coinciden en que no se debe considerar aparte el desarrollo mental con el físico, primero cuando el infante combina los actos de alcanzar y mirar para agarrar algo; evoluciona al pasar objetos de una mano a otra, el empleo de conjuntos para las tareas diarias se transforma en construcción estructuras sencillas, estas se combinan en despliegues más complicados y así sucesivamente.

*Gardner*, define como núcleos centrales de esta inteligencia dos capacidades: el control de los movimientos corporales propios y la capacidad de manejar objetos con habilidad. Estos dos elementos centrales pueden existir por separado; pero en el caso típico de la habilidad para emplear el cuerpo para fines funcionales o expresivos tiende a ir de la mano de la habilidad para la manipulación de objetos.

Al mismo tiempo *Gardner*, señala que en la inteligencia corporal, interviene otras inteligencias como la interpersonal, inteligencias que desarrollan los actores.

**El cerebro y la inteligencia cinético corporal.-** Para los estudiosos de la percepción y el lenguaje el papel del cerebro es poco conocido.

*Gardner*, dice que la actividad mental es un medio para ejecutar acciones y la actividad motora no sólo es una forma *sobsiitaria* diseñada para satisfacer las demandas de los centros superiores. Por el contrario, uno debe conceptualizar la cerebración como un medio para llevar al comportamiento motor un refinamiento adicional, mayor dirección hacia metas futuras distantes y mayor adaptabilidad y valor de supervivencia global.

---

<sup>13</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. p. 254

Difícilmente se exagera al decir que la mayoría de los segmentos del cuerpo y del sistema nervioso participan en una u otra forma en la ejecución de las acciones motoras.

*Naturalista:* Es la habilidad para reconocer patrones en la naturaleza, clasificar objetos y seres vivientes, encontrar relaciones en los ecosistemas. A las personas con inteligencia naturalista les gusta coleccionar, analizar, estudiar y cuidar de las plantas, animales y del medio ambiente.

Gardner declaró que esta inteligencia tiene que ver con observar, entender y organizar modelos en el ambiente natural.

Un naturista es alguien que muestra especialización en el reconocimiento y clasificación de plantas y animales. Es de su agrado coleccionar artículos de la naturaleza, los estudian y los agrupan. Se podría estar hablando de un biólogo molecular, un seguidor de la medicina herbolaria.

Los niños que poseen esta inteligencia se fascinan por todo tipo de criaturas. A medida que van creciendo, se aprenden los nombres de los árboles, flores y saben reconocer la diferencia entre ellos.

En sí, la inteligencia naturista es la habilidad humana de valorar el ambiente natural, notando características y modelos. Esta manera permite a las personas distinguir, clasificar, y usar rasgos del ambiente. La inteligencia naturista designa la habilidad humana de diferenciar entre las cosas vivientes (plantas, animales) así como la sensibilidad a otros rasgos del mundo natural (nubes, configuraciones de las piedras, etcétera). Esta habilidad era claramente del valor en nuestro pasado evolutivo para cazadores, agricultores y granjeros; y continúa siendo central en profesiones como botánico o cocinero.

*Interpersonal:* Es el entendimiento de otras personas, la capacidad de percibir y comprender los sentimientos de otros. Las personas con inteligencia interpersonal tienen habilidades de liderazgo, de amistad y la habilidad de comprender puntos de vista diferentes a los propios.

*Intrapersonal:* Es el entendimiento de uno mismo. Las personas fuertes en inteligencia intrapersonal disfrutan estando solos, la contemplación, y la oportunidad de explorar estados internos y pensamientos incluyendo preferencias, planes, fantasías, memorias y sentimientos.

A estas últimas dos inteligencias, las llamadas personales, son a las que Daniel Goldman conoce como Inteligencia emocional.

Cada persona tiene una mezcla de estas inteligencias, de algunas tendrá más que de otras. Es por ellos que es importante enseñar para cada una de las inteligencias y potenciar los talentos únicos de cada persona.

Las inteligencias personales son capacidades de procesamiento de información, una dirigida hacia dentro, la otra hacia fuera, que tiene disponible todo infante humano como parte de su derecho de vida.

La capacidad de conocerse a uno mismo y de conocer a otros es una parte de la condición humana tan inalienable como la capacidad de conocer los objetos o sonidos y merece investigarse. Las inteligencia personales (intrapersonal-interpersonal) deben ser parte del repertorio intelectual humano

Las personas que poseen en mayor medida la inteligencia interpersonal tienen muchos amigos, disfrutan hablando con otros y formar parte de grupos de personas. Les gusta compartir sus pensamientos y opiniones. Son buenos al dirigir y al entender a otros. Tienen pocos problemas para deducir el estado de ánimo y los sentimientos de otros y para comunicarse con ellos. Disfrutan las actividades de equipo. Normalmente hablan de sus problemas personales con un amigo.

Los maestros poseen favorablemente la inteligencia interpersonal. Posiblemente es lo que los condujo a la docencia. Un docente, con alto grado de sensibilidad en esta inteligencia, es probable que pueda identificar el temperamento emocional de todos sus alumnos.

Por otro lado, las personas que poseen en mayor medida la inteligencia intrapersonal tiene un número pequeño de amigos. Los otros no los influyen fácilmente. Entienden que son

responsables de sus acciones. Son buenos para conocerse y enfocar hacia dentro sus sentimientos, siguen sus deseos, intereses, metas y son originales. Tienen una verdadera comprensión de sus sentimientos y de cómo reaccionan a situaciones. Se ven a sí mismos como individuos muy privados.

#### **4. La inclusión del aprendizaje musical en el desarrollo humano**

##### **Educación artística y desarrollo humano**

Alguna vez Platón, formuló que el arte, debe ser la base de toda forma de educación natural y enaltecadora. Hipótesis con la cual trabaja Gardner, por lo tanto, su objetivo no es meramente “educación artística” como tal,

*“sino la formulación de una teoría que abarca todos los modos de expresión literaria y poética (verbal), no menos que musical y auditiva, constituye un enfoque integral de la realidad que debería denominarse educación estética –la educación de esos sentidos sobre las cuales se basa la conciencia y, en última instancia, la inteligencia y el juicio humanos (Herbert Read)”<sup>14</sup>.*

Herbert Read analiza la actividad artística infantil y propone una novedosa teoría para su interpretación, demostrando cómo puede utilizarse tal actividad para determinar la disposición psicológica del niño. Examina detenidamente los problemas del currículum, de los métodos de enseñanza y del medio escolar, llegando a establecer, con perfecta coordinación y unidad de principios y conceptos, que la finalidad suprema de toda educación auténtica es la educación del individuo en una sociedad libre.

En primera instancia, Gardner hace consideraciones importantes a la transmisión de valores a través de la educación artística. Un tema con demasiada controversia.

*“...En la mayoría de los casos, los valores y las prioridades de una cultura pueden discernirse fácilmente por el modo que se organiza el aprendizaje en las aulas...”<sup>15</sup>*

---

<sup>14</sup> GARDNER, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 95

<sup>15</sup> *Ibidem*; p. 11

Al examinar los regímenes de educación artística a lo largo del todo el mundo, Gardner señala, se ha encontrado con una variedad de posturas y métodos educativos que refleja la gama de factores históricos y de las consideraciones valorativas que operan en diferentes culturas. Mientras países como China existe una gran preocupación por el cultivo del pasado y en contraste con Estados Unidos las prácticas artísticas del pasado no se ha considerado algo adecuado para la producción juvenil, se considera que las artes proporcionan las oportunidades a los niños para explorar su entorno, para inventar sus propias formas y para expresar las ideas, sensaciones y sentimientos que consideran importantes. Tales deferencias son más marcadas en las artes visuales.

Dadas las circunstancias Gardner se pregunta si es posible, que contando con los principios que rigen al desarrollo humano colocan limitaciones significativas en el decurso de la educación artística; sobre aquello que puede enseñarse, sobre cómo puede enseñarse y sobre qué base debe darse los resultados educativos.

Aunque sea difícil la respuesta, con los descubrimientos científicos acerca del desarrollo humano puede ayudar a establecer las opciones entre las cuales los educadores en arte puedan escoger de un modo informado. Gardner sugiere que es importante:

*”... idear programas de estudios que sean, desde el punto de vista del desarrollo, apropiados, y que se ocupen de las diferencias significativas que se dan entre los individuos. También es posible, aunque nada fácil, desarrollar métodos que evalúen las habilidades y las formas de conocimiento que los estudiantes dominan en sus clases de arte. El desafío de la educación artística consiste en modular de un modo eficaz los valores de la cultura, los medios disponibles para la educación en las artes y para la evaluación, y los particulares perfiles individuales y de desarrollo de los estudiantes a educar...”<sup>16</sup>*

Se sabe que las principales teorías acerca del desarrollo humano se establecieron en los primeros años del siglo XX, principalmente los estudios realizados por Jean Piaget, biólogo suizo, que por primera vez llevó a cabo estudios observacionales detallados y rigurosos acerca del desarrollo de la vida mental en los niños (1970).

---

<sup>16</sup> GARDNER, H. (1994) *Educación artística y desarrollo humano*. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 16



Piaget, forjó un enfoque del desarrollo cognitivo que se convirtió en fundamental. En contraste con las primeras creencias conductistas, los científicos alcanzaron el consenso que hacía del crecimiento algo más que una simple cambio en el tiempo, afirmando que el aprendizaje es más que una simple asociación o simples impresiones sacadas del entorno, que la cognición humana no puede simplemente extrapolarse a partir de los estudios de la cognición animal, y que los niños pasan a través de una variedad de estadios de comprensión cualitativamente diferentes. Con el nuevo núcleo del desarrollo, el crecimiento refleja una compleja interacción entre las disposiciones genéticas y las oportunidades medioambientales, cuyo resultado puede percibirse en una forma un poco diferente en distintos marcos, pero en cualquier acontecimiento mostrará determinadas propiedades fundamentales.

Sin embargo, a través del tiempo, un grupo de investigadores formados en el enfoque piagetiano, han determinado que muchas de las afirmaciones de Piaget acerca de las etapas eran demasiado fuertemente dependientes de los métodos específicos de investigación. Esta es una de las limitaciones que se han encontrado, pero para Gardner una de las principales ha sido el querer formular una teoría que sea universal. El querer retratar a los niños como si fueran más o menos semejantes. Estudios realizados a individuos criados en culturas diferentes a la occidental, pusieron en descubierto otras deficiencias de la perspectiva piagetiana. Allí se demostró, la existencia de enormes y persistentes diferencias en los estilos y fuerzas cognitivas de los individuos. Se halló que las diferencias individuales de trascendencia para la educación se extendían más allá de lo puramente cognitivo.

*“...Algunas propensiones estilísticas (por ejemplo la impulsividad) parecían describir a un grupo de niños, mientras que otras (reflexividad, imaginación, obsesividad) descubrían a otros grupos...”<sup>17</sup>*

Agrega Gardner, que lo más sorprendente fue encontrar diferencias entre culturas “escolarizadas” y culturas “no escolarizadas”. Los niños escolarizados que pasan un significativo de años en la escuela están más capacitados que sus iguales “no escolarizados”

---

<sup>17</sup> Ibidem; p. 21

para tratar problemas y cuestiones cuando se plantean en un marco desconocido o cuando se les ha separado de su contexto habitual.

Esto quiere decir que si se le pide a los no escolarizados que resuelvan preguntas en abstracto o sin un contexto familiar, resultaría difícil llegar a la respuesta correcta. Sin embargo, se le plantea en un lenguaje familiarizado los resultados alcanzaran niveles altos. Actualmente, al respecto se piensa que las diferencias entre individuos, grupos y cultura, vienen impuestas sobre etapas tan amplias como se quiera del desarrollo intelectual. Luego entonces, los periodos de aprendizaje y las formas de dominio resultan ser más flexibles de lo que se había pensado.

Se piensa que un sistema educativo puede también marcar las trayectorias del desarrollo humano en el interior de una cultura.

Señala Gardner, las teorías referentes al desarrollo cognitivo se ven ampliamente influenciadas por la cultura occidental, es decir, se espera que el individuo desarrollado sea capaz de alcanzar un pensamiento lógico racional como el mostrado por matemáticos, científicos y de más especialista de nuestra cultura. Por esta razón, plantea que se debe pensar una ciencia comprensiva del desarrollo humano, que contemple el espectro completo de las capacidades y los talentos mostrados en diversas culturas. La tarea se ha empezado a realizar con estudios filosóficos, especialmente los llevados a cabo por especialistas interesados en las capacidades en la utilización de símbolos.

En un principio, en la utilización de símbolos se prestó más atención al reino de la lógica, porque se consideraba ideal para designar elementos numéricos o lingüísticos y podían manipularse de acuerdo con reglas claramente especificables. El lenguaje también se reconoció como una forma simbólica humana fundamental, pero más enfocada al área científica.

En la segunda mitad del siglo XX, los filósofos Ernest Cassirer, (alemán), Susanne Langer y Nelson Goodman (norteamericanos), se interesaron por los símbolos en las artes, Estos estudiosos apuntaron, "la lógica por encima de todo" era restrictivo en exceso.

“... Como especie, los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su atuendo científico...”<sup>18</sup>

Goodman (1968), presentó un conjunto de criterios sintácticos y semánticos de *notacionalidad*.

Sólo los sistemas más rigurosos, como los que se hallan implícitos en las matemáticas y en la notación musical utilizada en Occidente, se corresponden con el ideal de un sistema notacional completo; de las demás formas de simbolización, incluyendo las que se valoran en las artes plásticas e interpretativas se apartan de modos especificables e instructivos de este ideal. Más adelante, Goodman se interesó por las implicaciones psicológicas de las diferentes clases de competencias simbólicas. Con palabras de Goodman:

“... Cuando se considera que las artes y las ciencias implican operaciones –inventar, aplicar, leer, transformar, manipular- con sistemas simbólicos que se adecuen y se divergen de un determinado modo específico, quizá podemos emprender una investigación psicológica directa sobre el modo en que las habilidades pertinentes se inhiben o se intensifican unas a otras; y su resultado podría conducir a cambios en la tecnología educativa (Goodman, 1968)...”<sup>19</sup>

Lo anterior, se convirtió en el estatuto de Proyecto Cero de 1967. Los códigos simbólicos humanos que reconoció Goodman son: lenguaje, gestualidad, pintura, notación musical y similares. Y también en relación a un espectro de capacidades humanas de utilización de símbolos. Como la expresión metafórica, la ironía, la autorreferencia, la citación, y otras similares. A raíz de la sugerencia de esas capacidades simbólicas podían tener consecuencias psicológicas, se convirtió en algo natural preguntarse por el desarrollo en los niños en cuanto a las diversas clases de competencias simbólicas.

Con las sugerencias de Goodman y los métodos de desarrollo de Piaget y sus colaboradores, El “Grupo de Desarrollo” en el Proyecto Cero, han intentado definir el curso del desarrollo de diversas habilidades y capacidades de utilización de símbolos, poniendo

---

<sup>18</sup> GARDNER, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. p. 27

<sup>19</sup> *Ibidem* p. 28

atención especial en aquéllas capacidades valoradas en las artes. Parte de trabajo ha sido *longitudinal*: se han observado a los mismos niños a intervalos regulares durante largos períodos de tiempo a medida que desarrollan gradualmente la competencia en diferentes ámbitos simbólicos. Gran parte del trabajo ha sido experimental: adoptando el enfoque de Piaget, los investigadores han ideado medidas de diferentes competencias estéticas y han establecido el modo en que estas competencias se despliegan durante los años de la infancia.

En este enfoque se considera que las emociones funcionan de un modo cognitivo –que guían al individuo en la elaboración de determinadas distinciones, en el reconocimiento de afinidades, en la construcción de expectativas y tensiones que luego se solucionan. Sin embargo, la habilidad artística humana se enfoca primero y ante todo como una actividad de la mente, como una actividad que involucra el uso y la transformación de diversas clases de símbolos y de sistemas de símbolos. Los individuos que quieren participar de un modo significativo en la percepción artística tiene que aprender a descodificar, a “*leer*”, los diversos vehículos simbólicos presentes en su cultura; los individuos que quieran participar en la creación artística tienen que aprender de qué modo manipular, de qué modo “*escribir*”, con las diversas formas simbólicas presentes en su cultura; y, por último, los individuos que quieren comprometerse plenamente en el ámbito artístico tienen que hacerse también con el dominio de determinados conceptos artísticos fundamentales.

Los sistemas simbólicos se movilizan con finalidades artísticas cuando los individuos explotan esos sistemas de modos determinados y en función de determinados fines.

**Desarrollo natural y educación formal.**- Gardner, hace una aclaración de suma importancia que para mí es relevante para justificar los objetivos de este trabajo.

Lo anterior, se refiere a estudios naturistas, es decir, de los niños que viven en la cultura occidental, en su mayor parte, y que asisten a la escuela, pero que no han recibido una formación demasiado importante en habilidades artísticas.

La intención de Gardner, es *factorizar* los efectos de la escuela: como si la escolarización no existiera y como si pudiéramos investigar pura y directamente la mente del niño. Entonces resulta apropiado examinar las cuestiones de las diferencias individuales y demostrar los efectos de la escuela.

Hace miles de años empezaron a existir las escuelas y a crear ámbitos de conocimientos que tal vez no tenía relación con los intereses del individuo.

Actualmente, cualquier intento por contar la historia del desarrollo de la mente se ve “contaminado” por la existencia de escuelas.

Los “retratos del desarrollo” se afanan por conseguir la pureza, pero están inevitablemente teñidos por su despliegue en un clima alfabetizado, escolarizado y, de un modo inconfundible, “no universal”. Fuera del marco de la escuela, los individuos aprenden habilidades y cuerpos de conocimiento en contextos ricos, sustentadores y esencialmente “naturales”, en los que la información es sumamente redundante y el *feedback* inmediato y normalmente muy apropiado. En cambio, en el interior de la mayoría de los marcos escolares, el acento recae directamente en el aprendizaje de la información separada, del contexto en el que es probable que se utilice. Muchas veces, por estas razones la escuela es poco atractiva para muchos, lo cual, no ha sido motivo de preocupación para los educadores.

Las escuelas que han logrado hacer de la educación algo aceptable, o incluso agradable, tiene mucha demanda. Durante mucho tiempo, los psicólogos desarrollistas y los educadores han trabajado por separado y en décadas recientes han empezado a prestarse atención ambas partes para idear los métodos efectivos de educación en campos que van desde la física a la educación artística. Una síntesis de información sacada de los estudios de desarrollo y educativos sugiere la existencia de por lo menos de cinco clases diferentes de conocimientos que cualquier individuo que crece en un entorno escolarizado a la larga tiene que dominar e integrar.

## **Cinco clases de conocimiento en un entorno escolarizado**

### **1• Conocimiento intuitivo:**

Primer año de vida: los individuos adquieren una considerable cantidad de conocimiento simplemente en virtud de sus interacciones con los objetos físicos y con otras personas. Buena parte de este conocimiento se adquiere a través de las percepciones sensoriales y de las interacciones motrices, y funciona principalmente a través de la estimulación de estas

capacidades. Esta forma de conocimiento ya se encuentra bien desarrollada a la edad en la que empieza a andar y sigue evolucionando, aunque con una proporción reducida de cambio, a lo largo de toda la vida humana.

## **2• Conocimiento simbólico: conocimiento extremadamente importante para todos los seres humanos.**

Empezando y durante el segundo año de vida, los individuos empiezan a utilizar y a dominar la mayoría de los sistemas simbólicos ampliamente disponibles de su cultura – palabras, imágenes gestos, pautas musicales y similares-.

*Este conocimiento simbólico de primer orden se adquiere fácilmente como parte de nuestra pertenencia a la especie. Y en cuanto a la mayor parte, no resulta difícil proyectar el conocimiento simbólico.*

Mientras, se supone que las dos primeras formas de conocimiento existen en todas las culturas y con todos los individuos normales, las dos formas de conocimiento siguientes están mucho más ligadas a los marcos escolares.

## **3• Conocimiento rotacional**

Entre los cinco y los siete años, los niños especialmente en un entorno escolarizado, empiezan a dar señales de que desean emplear diversas clases de *sistemas rotacionales: códigos simbólicos que han evolucionado en culturas alfabetizadas a fin de referirse especialmente a los sistemas simbólicos de primer orden.* De aquí que el lenguaje escrito se refiera al lenguaje oral (así como a sus referentes), que los sistemas rotacionales numéricos denoten información cuantitativa oral y sensorialmente conocida; que los sistemas rotacionales musicales capten los rasgos definatorios de la música valorada en la cultura; y que los diversos códigos, gráficos, mapas y similares capten otras lecciones simbólicas e intuitivas importantes. El dominio de estos sistemas rotacionales requiere casi de un modo invariable por lo menos cierta enseñanza formal. Finalmente, muchos individuos procederán a desarrollar sus propias formas de notación más personales, pero es probable que tales sistemas no se desarrollen sin la previa existencia de los modelos de rotaciones culturales.

#### **4• Conocimiento disciplinario formal: más estrechamente vinculada a la escolarización formal.**

Es el dominio de diversos conceptos, principios y *cuerpos formales del saber* que los investigadores, los especialistas y los seres humanos reflexivos han descubierto, inventando y/o codificando durante siglos. Estos cuerpos van más allá de elencos de información, hasta incluir, también, marcos para pensar productivamente en diferentes disciplinas y para adquirir comprensiones más profundas de esas disciplinas.

#### **5. Conocimiento especializado**

Cualquier cultura abriga un conjunto de oficios, disciplinas y prácticas que tienen que dominarse al menos por una parte de algunos individuos, si el conocimiento de la sociedad ha de transmitirse a la siguiente generación.

Esta amplia categoría incluye multitud de juegos, actividades de ocio, formas de arte, procedimientos religiosos y vocaciones, cada una de las cuales comporta gradaciones de competencia que van desde el nivel del novato al del maestro.

Es evidente la razón por la que esta forma de conocimiento no puede insertarse fácilmente en nuestro sistema de desarrollo. Por un lado, los aspectos de la adquisición de la habilidad se remontan a los primeros años de la infancia y, de hecho, habilidades valoradas como son, por ejemplo, la caza, la pesca, las artes o el atletismo, tiene ciertamente sus raíces en el primer conocimiento sensoriomotor o intuitivo del niño. Con todo, dependiendo de la sofisticación del oficio y de la sociedad circundante, la maestría puede incluir la exposición a sistemas rotacionales y/o a cuerpos del saber codificados.

*En realidad, se podría decir que el individuo más especializado en una sociedad ha integrado de un modo idóneo estas diversas formas de conocimiento en el interior de la envoltura de una disciplina u oficio culturalmente valorada. (véase Fischer, 1980)<sup>20</sup>.*

---

<sup>20</sup> GARDNER, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 58

En esta cuestión, aclara Gardner, mientras el conocimiento artesano o disciplinario suele ser altamente sofisticado, el aprendizaje de las habilidades constituyentes no se considera habitualmente una adquisición de tipo escolar, sino más bien un área a dominar por medio de la observación, de la participación directa y de la enseñanza informal, de forma análoga a como, por regla general, se adquiere el conocimiento intuitivo o simbólico inicial. Incluso se podría ir tan lejos como para afirmar que puede pensarse cada forma de conocimiento en tanto que permite emergencia de un alto nivel de habilidad –y de hecho existen usuarios de símbolos especializados, anotadores y practicantes de disciplinas formales-.

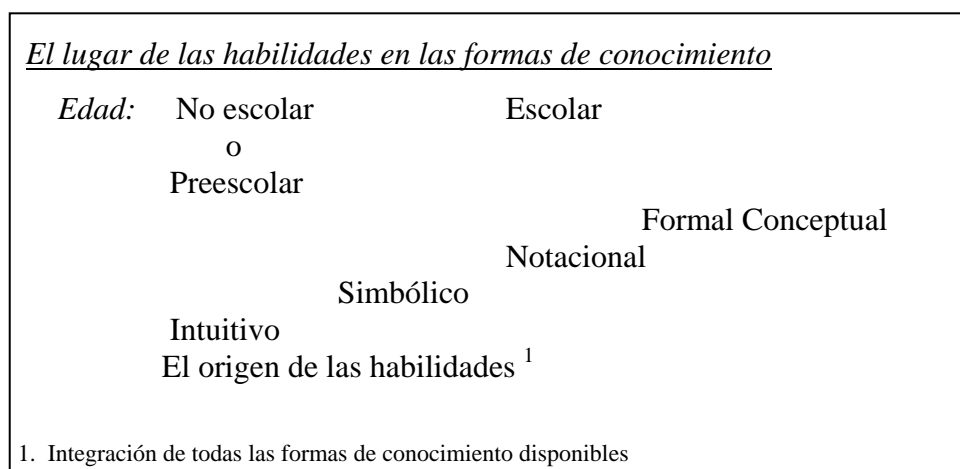


Figura 2.1 *El lugar de las habilidades en las formas de conocimiento*

Comenta Gardner que pocos estudios científicos se han realizado con respecto a las formas naturales de simbolización en la primera infancia, el dominio de los cuerpos formales de saber y la adquisición de artes complejas o habilidades artesanales en el decurso del aprendizaje práctico.

A clara que de manera más reciente, los investigadores educativos y del desarrollo han percibido la dificultad que presenta la integración de estas diversas formas de conocimiento en alto niveles de realización en áreas disciplinares o artesanales. También las investigaciones más recientes, aportan pruebas de que es mucho más difícil integrar otras formas de conocimiento; de hecho y demasiado a menudo, estas formas de conocimiento coexisten en el mismo individuo sin que medie un contacto apropiado entre ellas, por no hablar de una apropiada integración.



Gardner cita algunos ejemplos de las numerosas disociaciones que se han documentado. Cuando los niños pequeños toman por primera vez contacto con la música, acumulan una cantidad considerable de conocimiento intuitivo simplemente escuchando y cantando música. Por ejemplo, adquieren un sentido de cómo empieza y termina una obra, de cómo se expresan diversos tomos, de cómo se organiza y acentúan diversas grupos rítmicos. Estas formas de conocimiento, que son por completo útiles tanto como para hacer como para disfrutar de la música, resultan ser de un orden diferente a esa forma adquirida mediante el dominio de la notación musical forma. La última forma de maestría parece esencial si un individuo ha de convertirse en un participante hecho y derecho en las tradiciones musicales dominantes en la cultura, por ejemplo, el dominio del repertorio clásico de comprensión de la naturaleza de diferentes interpretaciones con la misma puntuación.

Jeanne Bamberger, ante los ejemplos citados por Gardner sugiere que el cometido de la educación musical es, de algún modo, preservar las formas intuitivas de conocimiento a fin de que se puedan cambiar idóneamente con esquemas rotacionales más formales así como los conceptos y los principios codificados por los musicólogos.

Lo mismo sucede en el área de la ciencia. En este caso los investigadores han aportado que las formas de conocimiento intuitivas o sensoriomotrices intuitivas son bastante vigorosas. Los estudiantes que han completado con éxito cursos universitarios en física, y han demostrado su comprensión *a un nivel rotacional* de muchos de los principios newtonianos importantes, acaban volviendo a los “conceptos aristotélicos” más primitivos una vez que su instrucción formal ha concluido.

### **Formación artística en marcos formales e informales**

En este aspecto Gardner apunta que por lo regular la educación artística se ha transmitido en el dominio de oficio, con su correspondiente saber informal. Aquí podríamos hablar de conocimiento intuitivas o artesanal, con menos valor formal rotacional o al conocimiento disciplinar organizado. Pero también se contempla aquellas culturas que valoran el alto nivel de maestría artística y han desarrollado formas elaboradas de reclutamiento y formación.

En la cultura occidental a mediados del siglo XIX, empezó una preocupación por la educación artística y su ubicación en marcos formales. Aún así, la percepción y la reflexión artística fue poca. Por lo tanto, también lo fue en los cuerpos organizados de conocimiento. Educación que fue reducida a unos pocos por diferentes motivos.

En décadas más recientes se le ha visto a la educación artística de otra manera, como un vehículo para fomentar la autoexpresión, la imaginación, la creatividad y el conocimiento de la propia vida afectiva, no como un tema escolar, no como un oficio que ha dominarse. Sin embargo, todavía en los 80s, se observaba en los programas una focalización más que nada en la producción. Gardner, se refiere especialmente a Estados Unidos en cuanto al asentamiento de programas de educación artística en marcos escolares. Los educadores de arte buscaron construir un currículo nuevo y más riguroso en torno a los componentes fundamentales del saber artístico. Diversos esfuerzos desarrollados en el currículo sostuvieron que la educación artística ejercía efectos positivos sobre otras áreas del aprendizaje, que iban desde otras formas de arte a la historia o a la ciencia, o a las capacidades básicas de la lectura, la escritura o la aritmética.

Es preciso mencionar que para Gardner, la educación artística es más vivida en el preescolar y durante los primeros años de escuela. Después aquellos individuos que manifiestan vocación en las artes continúan el estudio formal o eligen realizar cursos sobre artes a nivel universitario.

## **5. Propuesta de Gardner para la educación artística**

Para tal propuesta Gardner considera antes los siguientes aspectos: Los valores difieren en demasía, incluso dentro de las culturas. Los individuos muestran formas notablemente diferentes de inteligencias, habilidades y comprensiones; es probable que cada una de las hebras del conocimiento artístico experimente su propia trayectoria característica del desarrollo y no necesariamente tiene que ser consistentes unas con otras. Para los educadores es más razonable reconocer las dimensiones del problema, enfocar las formas más importantes de comprensión y de aprendizaje desde una variedad de ángulos complementarios, revisar repetidamente los conceptos y las prácticas importantes durante el desarrollo y mantener una actitud sobre los tipos de comprensión y habilidades que

probablemente se desarrollarán y a los usos que probablemente estas adquisiciones de conocimiento han de destinarse.

Con la ayuda de la psicología del desarrollo, cognitiva y educativa, Gardner nos proporciona su propuesta. Para Gardner, antes de la edad escolar, cualquier tipo de formación artística formal parece ser innecesaria, porque los niños pequeños están dotados para aprender acerca del mundo de los objetos y de las personas, pueden hacer descubrimientos importantes. Lo que sí es importante en esta etapa, es exponer a los niños ante obras de arte o con personas en el dominio de este. Las modalidades de conocimiento intuitivas y de primer orden operarán sin necesidad de nada excepto de ricas oportunidades. Sólo en los casos donde los niños son precoces o carentes de producción artística se recomienda intervención especial.

Ya en los años escolares, los niños son capaces de dominar las notaciones y los cuerpos más formales de saber acerca de las artes.

*“Aquí consiste en que los niños durante los primeros años de escuela son auténticamente curiosos acerca de la cultura y qué modo opera. El conocimiento conceptual y formal acerca de las artes es un componente importante de este legado cultura, y se deberían empezar temprano a hacer que los niños se sintieran cómodos con estas formas de conocimiento.”*<sup>21</sup>

Después recomienda una introducción al conocimiento conceptual y formal acerca del arte durante los primeros años de escolarización.

*“ Se trata de una edad en que los niños son capaces de dominar técnicas y estilos, de aprender enfoque más difíciles, como los de la perspectiva, y de aplicarse en el tipo de relaciones que caracterizan al aprendiz clásico, en las que puede adquirir diversas clases de habilidad y de saber tradicional en un tipo de marco más natural.”*<sup>22</sup>

Gardner recomienda que durante los primeros años de escolarización los estudiantes se vean involucrados en proyectos de envergadura y alcance. Algunos de estos proyectos se pueden fundamentar directamente en las artes.

---

<sup>21</sup> GARDNER, H. Educación artística y desarrollo humano. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica. 1994. p 75

<sup>22</sup> Ibidem; p. 76

En la opinión de Gardner, en la sucesión de sus propios proyectos se debe introducir a los estudiantes de un modo gradual y sensible en los aspectos rotacionales y formales del análisis artístico. Aquí es importante señala Gardner, en aquellos casos donde el maestro cuenta con poca formación en artes, existirá una tendencia a intentar enseñar los términos y los conceptos artísticos en un marco descontextualizado, por esta razón es importante crear experiencia y currículos para los maestros que incorporen una relación integral y madura entre actividades ricas. En la enseñanza media.

*“la principal diferencia entre la educación artística para niños de siete años y la educación artística para adolescentes escriba en que los estudiantes mayores deben prepararse para emprender el estudio sistemático de los mencionados aspectos del arte, y en consecuencia yo sería partidario de la inclusión de opciones para recibir clases de historia del arte o clases de análisis artístico.”*<sup>23</sup>

Por último agrega Gardner que en las artes, existen niveles de desarrollo, así como grados de habilidades, y éstos debieran formar un telón de fondo para cualquier régimen educativo.

Con todo lo anterior, Gardner es del parecer que la formas artísticas de conocimiento y de expresión son menos secuenciales, más holísticas y orgánicas que las otras formas de conocimiento, y que intentan fragmentarlas y establecerlas en conceptos separados o subdisciplinadas es especialmente arriesgado. Desde los primeros encuentros artísticos se gana un sentido de la naturaleza de la empresa constituida por la creación y la reflexión; este sentido nunca se pierde por completo sino que continúa evolucionando a lo largo de la propia vida, con tal que sigamos estando activamente comprometidos en la vida artística. De acuerdo con la perspectiva del desarrollo, el crecimiento implica una profundización de este conocimiento, y una adquisición de niveles más altos de comprensión, en lugar de la simple acumulación de más hechos, más habilidades y más cuerpos del saber –o, por otro lado, la adquisición de formas cualitativamente diferentes de conocimiento -. Tenemos que ir con cuidado de no sacrificar esta naturaleza especial de las artes; de hecho, podríamos permitir de que esta forma de comprensión se infiltrara en otras áreas del currículo. Cuanto

---

<sup>23</sup> Ibidem p. 77

más fundamentales continúen siendo las actividades y proyectos artísticos, más vivo continuará siendo el modelo de aprendizaje de oficios, y más probable resultará que los estudiantes lleguen a apreciar y a asimilar la naturaleza especial del aprendizaje y del conocimiento artísticos.

## CAPÍTULO 3. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL

*¡Todos los niños tienen talento!*

Shinichi Suzuki

En este apartado se conocerá de manera general los métodos Suzuki, Orff y Dalcroze que son métodos de educación musical que han aportado otro punto de vista de la educación a partir de la música.

En la actualidad surgen una variedad de métodos para el aprendizaje de la música, donde cada uno engloba una visión implícita de la naturaleza del desarrollo infantil. Métodos que destacan diferentes aspectos del proceso del aprendizaje, pero todos coinciden en que los niños y niñas pueden y deben beneficiarse de la enseñanza musical, sin importar su nivel de talento o musicalidad.

Existen diferentes métodos de educación musical de los cuales puedo mencionar los más utilizados y reconocidos mundialmente: método de Kodaly, Orff, Dalcroze, y Suzuki. Específicamente daré a conocer el método de Suzuki y Orff. Ya que Gardner en sus trabajos de investigación hace gran gala al método Suzuki por sus grandes aportaciones y su gran apego a la teoría de las inteligencias múltiples y a Orff por la vigencia en la formación de educadores a nivel preescolar, en nuestro país.

### 1. Método de la lengua materna o bien método Suzuki

#### Acercamiento biográfico de Suzuki



El movimiento de Educación talentosa de Suzuki comenzó en 1945 y consistió en enseñar a niños y niñas japoneses preescolares a tocar en violines miniatura a escala reducida.

Sunichi Suzuki, (18 de octubre de 1898- enero de 1998) hijo de Masakichi Suzuki (1859-1944) fabricante primero de shamisen, un instrumento de cuerda vernáculo y tradicional del Japón, después a la fabricación de violines, fabricante reconocido en Japón.

Sunichi Suzuki, después de haber hecho cursos de comercio y violín en su ciudad natal estudio música en Berlín, de 1921 a 1928, con otro discípulo de Joachim. Al regresar a su patria fundó el cuarteto Suzuki (con tres de sus hermanos) .Después acepto la dirección de la escuela de música Teikoko (en 1930) y fundó la Orquesta de Cuerdas de Tokio, con la que realizó una importante tarea de Educación musical, utilizando sus ideas ya como” *el método de la lengua materna o mejor conocido en el occidente como método Suzuki*, presentando la música barroca europea.

El aprendizaje del idioma alemán debió resultarle tan costoso que dedicó varias reflexiones al porqué al cómo a la adquisición de la lengua materna, salvo con discapacidades extremas, siempre se producía con éxito, rápidamente sin ningún conocimiento sintáctico, morfológico o gramatical.

*“El sistema Suzuki rebasa los límites de un método de aprendizaje y se inscribe en la filosofía de la pedagogía y del cultivo intelectual de la infancia.”<sup>1</sup>*

### **Planteamiento general del método Suzuki**

El logro de su propuesta fue realizada básicamente en la observación, de que los niños de cualquier nacionalidad pueden hablar fluidamente sus lenguas maternas sin reparar en sus diversos grados de inteligencia. También observó que los niños aceptan estímulos de alta intensidad sin grandes problemas, desarrollan esquemas *volitivos* independientes y adquieren todo tipo de sofisticados circuitos intelectuales mientras aprenden hablar de una manera natural coma la forma en que desarrollan su carácter.

Todo esto lo aplica a la música, creyendo que al margen de sus capacidades innatas todo niño y cualquier niño puede alcanzar un elevado nivel de habilidad, mediante la repetición de estímulos externos adecuados, en el ambiente preciso.

---

<sup>1</sup> VELAZCO, J.(1998). *La música por dentro*. 1 ed. México, UNAM. p. 375

Suzuki, pensó que el talento musical puede ser fomentado en cada niño, trazando una analogía con el aprendizaje del lenguaje natural. Así como los niños aprenden su lengua materna a una edad temprana de la misma manera, Suzuki consideró que el aprendizaje de las destrezas instrumentales debe comenzar también en los primeros años de vida.

*“Una parte vital de método es la participación de la madre, que también aprende el violín en las primeras etapas. Diariamente y durante los primeros dos años, los niños escuchan grabaciones de grandes interpretaciones y aproximadamente de veinte canciones, que forman el currículo inicial. Alrededor de los dos años de edad, y junto con sus madres, comienzan a tomar lecciones grupales que consisten en juegos y ejercicios, y en la audición de interpretaciones cortas realizadas por alumnos mayores. En estas etapas iniciales, cada madre practica diariamente en un violín pequeño para despertar el interés de su hijo, y sólo cuando dicho interés y motivación están claramente establecidos se les permite a los niños tocar. Madre o padre e hijo trabajan entonces intensivamente, y a medida que el niño progresa, los padres abandonan gradualmente su participación. Luego el niño continúa un currículo graduado que ha sido cuidadosamente elaborado: se considera esencial que cada etapa sea dominada antes de comenzar en la siguiente. El currículo se basa en tocar de oído más que en leer música escrita, y el éxito de cada etapa se evalúa en términos de la exactitud en que los niños reproducen las ejecuciones modelo. Hay un fuerte énfasis en el entrenamiento de la memoria, la imitación y la repetición.”<sup>2</sup>*

Se puede observar que el método nos muestra la adaptabilidad y sensibilidad que todos los niños tienen en sus primeros años de vida y la gran influencia de la relación del niño con sus padres.

El método Suzuki con sus más de 73 años se emplea en muchos países del todo el mundo para enseñar a tocar todos los instrumentos posibles y hay miles de músicos que han recibido su formación a través del método.

Por ejemplo en la página de internet <http://metodosusuki.eresmas.com/form.htm> se pueden consultar la gran cantidad de artículos que avalan el método Suzuki o bien aportando testimonios.

---

<sup>2</sup> HARGREAVES, D.(1998). *Música y desarrollo psicológico*, 1ª edición , España, Editorial: Graó. p..243



## **Metodología del método Suzuki**

El método aplica al aprendizaje de la música considerada como un idioma, las bases del proceso natural por el que cualquier niño sin un talento especial nato, adquiere el dominio de su lengua materna, por muy compleja que ésta sea:

- El niño está inmerso en su lengua materna desde que nace y se familiariza con ella antes de hablarla.
- No hay una fecha fija para aprender y nadie es reprendido por tardar más en aprender su propio idioma.
- Los padres enseñan y animan por constante repetición. Nadie se cansa de repetir una palabra cuando enseña a un niño a hablar.
- Cuando un bebé habla los padres manifiestan gran alegría y satisfacción.
- La práctica es diaria.
- Ninguna palabra es abandonada. Todas son agregadas al vocabulario y éste aumenta toda la vida.
- Se aprende siempre antes a hablar que a leer o a escribir
- No todos los que aprenden a usar un idioma llegan a ser necesariamente grandes oradores o literatos.

El Método Suzuki se basa en la educación temprana del oído, la enseñanza personalizada, la participación activa y positiva de los padres y la práctica continua.

Los materiales empleados son volúmenes de repertorio progresivo para cada instrumento, cada uno de los cuales lleva asociado un disco o cassette con las obras a interpretar, que el niño debe escuchar previa y frecuentemente. El estudio del Solfeo es muy posterior al inicio del Método y surge como una prolongación natural de éste.

El objetivo de la Metodología Suzuki es potenciar un ser humano completo que con trabajo, esfuerzo y en un entorno que le anime con amor y paciencia pueda desarrollar confianza y respeto en sí mismo. Su objetivo es que los alumnos y alumnas amen y vivan la música.

Suzuki busca un sentido de educación global, de educación musical en la que el instrumento es el medio de alcanzarla.

La metodología Suzuki se basa en los siguientes **principios**:

### **1. Formación personalizada:**

Cada niño es un mundo diferente, cada uno es distinto a los demás, ningún niño puede ser comparado a otro, cada alumno compite solamente consigo mismo. Es necesario observarles y escucharles para poder ayudarles y orientar el desarrollo de sus cualidades y habilidades. La formación debe integrar de una forma abierta, flexible y global tanto conocimientos y procedimientos como actitudes y valores.

### **2. Participación de los padres:**

Los padres deben involucrarse en la educación de sus hijos y colaborar con el profesor para que la labor docente tenga un mayor sentido y pueda prolongarse en casa en la práctica diaria y motivar desde el punto de vista afectivo a los alumnos. La colaboración de los padres es un elemento fundamental para la motivación de los niños.

Suzuki dice: *chechar dice o dijo*

*"El objetivo de los padres que aman a sus hijos es la felicidad de ellos"*. El piensa que los padres que se involucran en las actividades de sus hijos animándoles y ayudándoles colaboran a desarrollar una enorme habilidad en ellos y una auto motivación. Las habilidades que se adquieren a través de una materia se pueden transferir a otras. La confianza es el pre-requisito para cualquier aprendizaje.

### **3. Desarrollo de las capacidades expresivas, creativas y artísticas:**

Para Suzuki los niños y niñas pequeños tienen un gran potencial expresivo, creativo y artístico que debe ser desarrollado y cultivado desde el primer día desde el primer ejercicio, en cada elemento musical, técnico etc... que trabajemos con el alumno.

#### **4. Desarrollo de la personalidad del alumno:**

En el Método Suzuki el profesor es el orientador, el puente entre el niño y la música. Una parte importante de esta formación es que el alumno asimile el lenguaje musical para que pase de ser algo ajeno a ser algo familiar. Pero además de asimilar un lenguaje, estilos, conocimientos técnico-musicales etc., la educación músico instrumental debe potenciar el desarrollo de un lenguaje propio.

#### **5. Principio de metodología activa:**

La Metodología Suzuki parte de la participación activa del niño y del entorno familiar en el proceso de aprendizaje. El acercamiento a la música y al instrumento siempre es participativo y directo desde el primer momento. El principio es ir de lo conocido a lo desconocido, por lo que para aprender los distintos elementos técnicos y musicales usa melodías y piezas conocidas en lugar de ejercicios exclusivamente técnicos.

#### **6. Educación del oído como punto de partida**

El alumno aprende partiendo de la imitación, de la audición, de la participación activa y directa, parte de lo sensible para paulatinamente acercarse a lo intelectual.

#### **7. Formación temprana**

Para Suzuki es importante comenzar pronto. Los niños pequeños muestran una habilidad y una impaciencia para aprender. Los alumnos Suzuki suelen comenzar entre los 3 ó 4 años de edad. Para él los niños son muy receptivos a esta edad, son alegres y activos, se encuentran seguros en la compañía de sus padres y suelen tener tiempo:

*"Ellos son raramente demasiado jóvenes y nunca demasiado viejos". Suzuki*

Aunque su planteamiento de la enseñanza puede ser aplicado a cualquier aspecto del aprendizaje, **el creía que la música desarrolla y fomenta unas cualidades y sensibilidades especiales.**

**Para Suzuki la educación músico-instrumental desarrolla el sentido del ritmo, lo que incide en la formación física y motora del niño, proporcionándole un mejor sentido del equilibrio, lateralidad y motricidad. Se desarrolla la educación del oído, que no sólo sirve para el estudio de la música sino para el resto de su formación intelectual.**

Suzuki “ mantiene” que un niño que "oye mucho y bien", que sabe escuchar y discriminar entre distintos sonidos y tonos, capta mejor los mensajes en la escuela, aprende con más facilidad y llegará a dominar su idioma antes que los niños no educados musicalmente. También nos asegura que muchos de los niños que se denominan "torpes o lentos" sólo tienen dificultades de audición, y al superar este problema, mejoran rápidamente.

**El estudio de la música y la disciplina y continuidad que presupone, así como el esfuerzo en la consecución de una meta, el adiestramiento motriz, desarrollo del sentido del ritmo además de la anteriormente citada educación auditiva, no son aspectos de "utilidad" estrictamente musical sino que producen un aspecto de transferencia a los demás aspectos intelectuales, sensoriales y motrices.**

El profesor Suzuki requiere una serie de cualidades que van desde las técnicas y musicales hasta las metodológicas, didácticas y pedagógicas. El profesor debe ser capaz de presentar el material de la forma más imaginativa e interesante posible para poder captar y mantener la atención, la concentración, la motivación y el interés del niño.

Cada pequeño paso debe ser posible dividirlo en pasos más pequeños a su vez para facilitar el aprendizaje de niños que necesitan más tiempo o con dificultades de coordinación o de aprendizaje. El profesor Suzuki debe ser muy sensible a estas dificultades y sentirse satisfecho con las pequeñas batallas ganadas animando la autoestima y la confianza del alumno ya que esto influirá tanto en su aprendizaje como en otras áreas de su vida.

Enseñar a los más pequeños necesita de la imitación de buenos ejemplos. Los niños pequeños aprenden por imitación.

La imitación ayuda a desarrollar en el alumno:

- La OBSERVACIÓN CONSCIENTE
- La capacidad de ATENCIÓN
- La capacidad de CONCENTRACIÓN
- La ASIMILACIÓN-COMPREENSIÓN
- La RETENCIÓN (MEMORIA PRÓXIMA Y REMOTA)
- La capacidad *de* EVOCACIÓN

El profesor debe siempre animar al alumno a escucharse y a producir un sonido bello. Esto es posible si se enseña a tocar al alumno en una forma natural haciendo uso de su flexibilidad, buena postura, equilibrio y coordinación. El objetivo subyacente del doctor Suzuki es el de crear la habilidad de producir en el instrumento un sonido bello. El profesor tiene una gran responsabilidad. Las habilidades, actitudes gustos y hábitos se generan en edades muy tempranas. El profesor puede tener en el niño una actitud determinante.

La relación que se genera entre el alumno (niño-niña), el acompañante (padre-madre), y el profesor es la de un equipo trabajando juntos en una dirección y una oportunidad de compartir la música.

### **El trabajo con los padres**

Los padres y madres Suzuki adquieren un enorme compromiso; deben asistir a todas las clases con su hijo-a y hacer con el una práctica diaria, Suzuki dice: "sólo practica los días que comas".

Para producir el mejor de los resultados la práctica debe estar rodeada del mejor ambiente y entorno posible, una atmósfera cariñosa y positiva, lo que no es tarea fácil para padres muy ocupados, pero merece la pena invertir en los niños todo el tiempo, la energía y sobre todo el amor que seamos capaces de darles.

Suzuki propone que antes de comenzar sus estudios de música los niños acompañados de su padre o madre asistan a las clases de otros niños para familiarizarse con el lenguaje, con la

clase, con el profesor, con los materiales, con las piezas y con la propia disciplina de la clase.

Además se les pide a los padres que el niño o la niña escuche música en casa (el profesor debe asesorar) entre la que se encuentran las piezas, canciones y obras que ellos aprenderán en el instrumento. Además durante este período de acercamiento los padres asisten a la clase con el profesor para aprender las bases del trabajo que se va a realizar con sus hijos. Durante la clase el padre o la madre permanecen con el niño; así el resto del tiempo podrán ayudarles. Esto hace que la enseñanza sea continuada además de potenciar un acercamiento del niño con la música más familiar, directo y afectivo.

## **El método de la lengua materna**

### **Bases:**

Suzuki pensó que el método que más éxito había logrado era el usado por los padres de todo el mundo para enseñar a sus hijos su propia lengua materna. Por ello intentó ordenar las reglas y principios generales del aprendizaje de la lengua materna en una serie de bases, para poder extrapolarlas al aprendizaje de la música.

- Todos los niños están rodeados de su lengua materna desde que nacen y se familiarizan con ella antes de hablarla. No hay una fecha fija para aprenderlo y nadie es reprendido por tardar algunos meses más en aprender su idioma materno.
- Los padres enseñan y animan por constante repetición y nadie se cansa de la repetición de una palabra cuando se enseña a un niño a hablar. Una madre puede repetir mil veces la palabra "mamá" y no se cansa nunca.
- Cuando los bebés hablan hay una gran excitación, cuando balbucean sus primeras palabras producen una gran alegría y satisfacción en los padres.
- A los niños y niñas se les da muchas oportunidades de "ejecutar", probablemente a todos los que llegan a la casa se les da la oportunidad de escuchar al niño decir sus primeras palabras, y cada vez hay más aprobación y alabanzas.
- La práctica diaria se traduce en progreso diario.

- Cada nueva palabra viene a ser más fácil de pronunciar y de recordar; las palabras dan paso a las frases; los niños se emocionan con su nueva habilidad y pueden practicar cuanto quieren para sus padres y su familia.
- Ninguna palabra es abandonada. Todas son agregadas al vocabulario, y este aumenta toda la vida.
- Aprendemos antes a hablar nuestra lengua materna que a leerla y escribirla.
- No todos los que aprenden a usar un idioma llegan a ser grandes oradores; pero todos pueden disfrutar de muchas cosas y aprender cosas nuevas porque pueden dominar su lengua materna.

Si los padres y los profesores aplican los mismos principios al estudio de un instrumento o cualquier otra materia obtendrán los mismos "felices" resultados.

### **Todos los niños están rodeados de su lengua materna. Escuchando música desde el primer día**

Los bebés están rodeados de su lengua materna incluso antes de nacer. Los hijos de padres músicos están acostumbrados desde el primer momento a la escucha de la música; pero para los demás la tecnología proporciona ahora otros medios, simples y efectivos.

A los padres de un alumno suzuki se les pide que sus hijos puedan escuchar música en casa; Suzuki dice que ningún niño es demasiado pequeño para escuchar buena música. Los niños y niñas deben escuchar cuanta música sea posible y que la escucha de ésta sea algo normal en la casa.

Además también deben escuchar las cintas o discos de las canciones y piezas que aprenderán en sus respectivos instrumentos, durante actividades como la hora del baño, los desplazamientos en coche, las horas de las comidas, mientras están jugando etc... No se debe reducir su contacto con la música al día de la clase. El estímulo debe ser continuo. Primero las escucharán, luego las cantarán y más tarde estarán motivados y deseosos de tocarlas.

## **La música debe llegar a ser un lenguaje familiar**

Así, más tarde la música pasa de ser un lenguaje ajeno a ser un lenguaje que el niño puede desarrollar como propio.

No es razonable pensar que un alumno pueda tocar desde su primera lección, es necesario permitirles un período de tiempo para escuchar y absorber dicho lenguaje.

Para proporcionar un buen comienzo, fácil y con disfrute es necesario exponer al niño a cuanta música pueda escuchar para llenar su mente de música.

## **Los padres enseñan y animan por constante repetición**

Los niños necesitan un gran número de experiencias para absorber nuevos aprendizajes, por lo que el profesor debe poder presentar un nuevo elemento desde distintas perspectivas, por un lado para motivar al alumno evitando el aburrimiento y planteamientos excesivamente repetitivos y por otro para que la experiencia de ese elemento sea lo más rica y globalizada posible. Además el elemento o tema que se haya tratado en la clase debe ser repasado diariamente en casa.

La práctica y la disciplina en el estudio es algo fundamental para el desarrollo de cualquier habilidad. En el método Suzuki los padres colaboran en el estudio diario de sus hijos. Es necesario que tanto padres como profesores comprendan que los aprendizajes sensoriales y motrices son muy lentos en los niños pequeños, y por ello tanto padres como educadores deben esperar con paciencia que los alumnos vayan asimilando poco a poco los objetivos y contenidos de la enseñanza sin reproches ni críticas injustificadas y con una constante actitud positiva y de ánimo hacia el alumno.

## **Sus primeras palabras producen una gran alegría .Animar a los alumnos y alumnas**

Cuando comienza a balbucear sus primeras palabras, los niños reciben el estímulo afectivo y gratificante de sus padres, también cuando producen sus primeros sonidos musicales, cuando tienen sus primeras experiencias musicales deben también recibir de sus padres el mismo estímulo afectivo y gratificante.



Es necesario evitar la agresividad con el niño y tanto los padres como los profesores no deben enfadarse o mostrar desilusión cuando los alumnos no pueden tocar bien, pero si deben tratar de encontrar otra manera de ayudarlo o simplemente darle más tiempo. El hecho de que en los comienzos los padres aprendan con sus hijos ayuda a los primeros a comprender las dificultades que el alumno encuentra, comprenden mejor el problema del niño.

El profesor debe hacer siempre un esfuerzo para ser tolerante y positivo con el alumno. Esto no significa que se le diga siempre que lo que está haciendo está bien, ya que así no se le ayudaría, pero sí en valorar el esfuerzo y la actitud del alumno frente a la clase y las materias, así como comenzar valorando siempre lo positivo de su trabajo para después acercarse a lo menos positivo con la intención de mejorarlo, intentando que las críticas sean constructivas y buscando no limitarse a señalar los errores sino a buscar el origen de los mismos y consecuentemente a superarlos.

### **Muchas oportunidades de tocar. La clase abierta: el concierto cotidiano**

La clase es siempre un espacio abierto para familiares, amigos y especialmente para los compañeros y compañeras de los alumnos. Los alumnos y alumnas en el método Suzuki acuden a clase con un acompañante: su padre o su madre. La clase no es algo privado entre el profesor y el alumno, está abierta a todos. Es el espacio donde los alumnos son animados a escuchar las clases de sus compañeros y compañeras.

La duración de la clase varía según la edad por lo que cuanto más pequeño es el niño más corta debe ser la clase, la lección no debe durar más que el tiempo de atención que el alumno pueda mantener. Para un niño de cuatro años que comienza su educación cinco minutos de concentración y atención puede ser mucho. La duración de la clase debe ir prolongándose poco a poco, hasta llegar a un tiempo prolongado de clase (50 minutos).

La frecuencia de la clase va en función de la duración de la misma, cuanto más corta sea la clase, mayor debe ser la frecuencia y a medida que el tiempo de clase se va alargando las clases se pueden distanciar más. Si las clases son muy cortas el alumno puede asistir 2 ó 3 veces a la semana. En clases de 45 a 60 minutos la frecuencia puede ser de una semana.

Además de su propia clase individual el niño debe asistir y escuchar las clases de otros niños. Para la metodología Suzuki es tan importante lo que el alumno aprende y asimila en su propia clase como lo que aprende y asimila escuchando las clases de otros alumnos. Esto es fundamental ya que el niño aprende tanto por acción directa como por escucha activa o pasiva de otras clases.

Las clases individuales se complementan con clases colectivas y de grupo. El repertorio común da muchas posibilidades de trabajo en grupo. Además la clase en grupo es un elemento fundamental para trabajar de una forma integradora los distintos elementos que el alumno trabaja de una forma individual. También es el marco ideal para trabajar temas como la improvisación, el movimiento, la música de cámara, la orquesta (en el caso de los instrumentos de cuerda) etc...

En el Método Suzuki no se espera a obtener resultados perfectos técnica y musicalmente para que el alumno pueda tocar en público, para Suzuki es el esfuerzo y la actitud lo importante a la hora de tocar frente a otros, a los alumnos se les debe dar numerosas oportunidades de tocar en público desde el primer momento para motivarles y educarles en esta faceta de mostrar y compartir su esfuerzo tanto en grupo como de solista.

Tocar para otros aumenta en el alumno su confianza en sí mismo. Primero para su familia y sus amigos, luego para sus compañeros y más tarde frente a otros.

### **La práctica diaria se traduce en progreso diario. Para progresar hay que practicar**

La clase es, entre otras cuestiones, un espacio para orientar el trabajo de la semana. El profesor debe ayudar a organizar el trabajo del alumno en casa. Para ello cuenta con la colaboración de los padres que ayudarán al niño a estudiar y practicar en casa, estudiando con él, animándolo en su tarea, ayudándolo a llevar a cabo la organización desarrollada por el profesor y a recordar el tema tratado en clase. Para dominar algo hay que practicarlo. Los niños aprenden rápidamente y con facilidad pero olvidan también rápida y fácilmente por lo que la colaboración con los padres en este sentido es fundamental.

Cada clase debe tratar un solo punto para centrar la atención del alumno en una sola cosa y las indicaciones del profesor deben ser claras y precisas. Además el profesor debe

comprobar que el acompañante y el alumno comprendieron el mensaje y también cotejar en la siguiente clase que el trabajo en casa fue el adecuado.

## **El repertorio**

Parte de las piezas, obras y ejercicios que estudian y aprenden los alumnos en el método Suzuki pertenecen a un repertorio establecido por Suzuki y sus colaboradores, es una parte común para todos los estudiantes. Cada pieza forma parte de un repertorio que el niño, como si de su vocabulario se tratase, aprende, asimila y mantiene y cada nueva pieza va enriqueciendo y aumentando su repertorio.

Las piezas antiguas se van perfeccionando cada vez más en la medida que el alumno va asimilando cada vez más elementos.

Para las piezas nuevas los alumnos utilizan los conocimientos que han ido adquiriendo y los complementan con los elementos nuevos que dichas piezas van aportando. Hay cuestiones que el alumno aprende en piezas y obras nuevas pero otras que aprenderá mejorando las que ya conoce.

Los libros que reúnen las piezas y obras son recopilaciones de ejercicios, piezas y obras progresivas, es decir, libros de repertorio. En el Método de Piano, el primer volumen son melodías populares, a partir del segundo volumen son piezas clásicas del repertorio pianístico de compositores barrocos, clásicos y románticos como Scarlatti, Bach, Hummel, Schumann, Mozart, Weber, Beethoven, Clementi, Kuhlau etc... Cada pieza u obra sirve como material para ejercitar elementos técnicos, musicales, formales, estilísticos, etc.

La formación del alumno se puede complementar con otros ejercicios, piezas u obras, eligiendo en cada caso un repertorio adicional.

El repertorio trata de cubrir todos los conocimientos básicos músico-instrumentales, en un amplio espectro de posibilidades que sean base y punto de partida de futuros aprendizajes.

El primer material con el que el alumno trabaja es una canción popular "Campanitas" (Twinkle). Suzuki la escogió porque era muy popular en Japón (en 1875 un músico norteamericano ayudó a establecer el programa de estudios musicales en las escuelas públicas del Japón, esta canción era parte de ese curriculum) y porque además pertenece al

folklore de muchos países. El Tema que aparece en último lugar va precedido de tres variaciones rítmicas.

Las variaciones son ejercicios técnico-musicales para practicar diariamente, en las que se trabajan las siguientes cuestiones:

- Disciplina y actitud para aprender.
- Adoptar una posición adecuada, a través de la relajación, el equilibrio y la flexibilidad del cuerpo.
- Agilidad mental y capacidad de reacción.
- Atención y concentración.
- Articulaciones: Staccato y legato. Técnicamente, Suzuki parte primero del staccato antes que el legato; para el alumno es más fácil y más natural.
- Producción sonora; distintos colores del sonido.
- Sentido del ritmo.
- Hábito de estudio y sentido crítico.

## **La memoria**

El alumno al principio parte de un acercamiento al instrumento que es auditivo y sensible para poco a poco ir estableciendo un acercamiento más intelectual a través de la lectura. Pero hay un elemento común que es la memoria, todas las piezas del repertorio se memorizan, Suzuki dice: "... la música debe salir del corazón, no del papel..."; la partitura es un vehículo para llegar a la música.

La memoria no debe ser memoria repetitiva sino memoria comprensiva; el alumno debe entender en todo momento qué está haciendo y comprender las partes, los distintos elementos integrantes y el todo. La memoria no es la meta sino el punto de partida de nuevos aprendizajes. En la metodología Suzuki hay una referencia constante a los conocimientos anteriores, a los que se van adquiriendo para intentar que el alumno sea capaz de aplicar en materiales nuevos lo que aprendió en otros más antiguos, y de conectar unos elementos con otros de la forma más progresiva posible.

## **Hablar antes que leer y escribir. La práctica antes que la teoría**

El proceso que sigue un niño pequeño es el de aprender a hablar y comprender su lenguaje antes de leerlo y escribirlo.

Suzuki piensa que el alumno tiene que trabajar su posición y su oído antes que la lectura, para que el acercamiento a la lectura no sea solamente visual sino también auditivo. El alumno tiene que aprender a observar la partitura y escucharse simultáneamente, y esto no es una acción refleja.

En el lenguaje musical el proceso es el mismo antes de aprender a leer y a escribir. Se le debe dar a los alumnos y alumnas la posibilidad de familiarizarse con el lenguaje de motivarse y entusiasmarse con él, para después poder acercarse de una forma directa, activa y práctica a la música y al instrumento y en esta etapa desarrollar las capacidades y actitudes necesarias para en el momento en que la madurez física e intelectual del alumno lo permita introducir la lecto-escritura.

## **Formación global**

Su objetivo no es el de generar músicos profesionales sino el de musicalizar a los alumnos dándoles una base sólida sobre la cual construir un futuro que siempre contará con la música como parte de sus vidas profesionales o no profesionales.

La idea de Suzuki es la de ayudar a desarrollar y potenciar el amor a la música, viviendo la música, haciendo y comprendiendo el lenguaje musical para poder jugar con él, disfrutarlo y compartirlo con su propia familia, con sus compañeros y compañeras y con todos los demás.

### **2. Metodo “orff”**

Es importante hacer hincapié que el “método ha sido empleado en la educación preescolar de nuestro país más o menos a partir de 1973. Consultar libro: *Ritmos, Cantos y Juegos*. Citado en la bibliografía del presente trabajo.

## **Acercamiento biográfico de Orff**

(Munich, 1895- id., 1982) Músico y pedagogo alemán. Se formó en Munich con H. Kaminski e inició su carrera como director de orquesta y como editor de música, en especial de obras de Monteverdi. Interesado en la pedagogía musical infantil, diseñó un método (Orff-Schulwerk) que pone el acento en los instrumentos de percusión afinados. Su obra se ha basado en la importancia del ritmo y en ocasiones se ha acercado al canto llano medieval. Karl Orff, toma como base de su método, los ritmos del lenguaje. La célula generadora del ritmo y de la música para Orff, está representada por la palabra hablada.

## **Planteamiento general del método Orff**

El método Orff, con casi 75 años de ensayo y amplio reconocimiento internacional entre los profesores y pedagogos musicales, tiene su base en los ritmos del lenguaje, de ahí que la simple comprensión del hecho musical parta de la palabra, para llegar a la frase, luego ser transmitida al cuerpo e incluso utilizar cualquier parte del cuerpo como instrumento de percusión. Con la base ya firme, y con el dominio de melodías y ritmos simples, ya se evoluciona en dificultades progresivas y es entonces cuando entran en juego instrumentos muy básicos, pero de enorme eficacia, como los xilófonos, los *metalófonos* y *carillones*, y otros para la pequeña percusión, como las cajas chinas, claves, castañuelas, platillos, cocos, triángulos, cascabeles, panderos, panderetas, tambores, bombos o timbales.

Comienza su obra con el recitado de nombres, llamadas, pregones. Se une la expresión y el ritmo: los niños deben recitar rimas, refranes ó simples combinaciones de palabras, tratando de hacer resaltar en todo momento, las riquezas rítmicas y expresivas que las naturales inflexiones idiomáticas le sugieren; y así, el ritmo, que naciera del simple lenguaje cotidiano, lentamente se va musicalizando.

Orff insiste en despertar la invención en los niños y que ésta surja espontáneamente.

## Metodología del método Orff

Es importante resaltar un objetivo de este método: lograr la participación activa del niño, mediante la utilización efectiva de los elementos musicales.

Orff buscó los elementos de su método en el folklore de su país, en su tradición. Si bien comienza a partir de la palabra, luego llega a la frase, ésta es transmitida al cuerpo, transformándolo en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres. Llegamos a la denominada percusión corporal, que en la faz rítmica, ha proporcionado importantes aportes a la pedagogía musical moderna. En la percusión corporal, prácticamente, todo el cuerpo trabaja en forma activa. Si bien ciertos miembros son los que solamente funcionan como instrumentos percutidores (pies, manos, dedos), todo el cuerpo se ofrece como caja de resonancias para los mismos.

También utiliza el eco, que es la repetición exacta de un motivo rítmico ó melódico dado. Se debe iniciar con ritmos y melodías simples, aumentando en forma progresiva las dificultades. Con estos ejercicios, el niño va aumentando el desarrollo de sus diversas destrezas y habilidades, agilizando su mente y su atención, lo que facilitará el trabajo de preguntas y respuestas rítmicas y melódicas.

Otro aspecto importante es trabajar con el ritmo, pulso y acento.

**Ritmo:** palmear el ritmo de una canción es hacer oír cada una de las figuras o valores musicales comprendidos en cada compás.

**Pulso:** es cada tiempo dentro del compás.

**Acento:** se marca en el primer tiempo de cada compás.

Para llegar al canto, procede de la siguiente manera: trabaja la estructura rítmica de la letra marcando los pulsos, acentos y reproduciendo el ritmo de la letra, por medio de palmeos, golpes de pies, ó empleando pequeña percusión; cuando la base rítmica está segura, se entona la canción con el nombre de las notas; finalmente se canta la canción con la letra.

Una de las dificultades se presenta en la ejecución en conjunto, es el problema de mantener el "tempo", el niño por naturaleza tiende a acelerar, a correr, debiendo el profesor, actuar de inmediato, al observar la menor alteración en el "tempo".

### **3. Metodo Dalcroze**

#### **Acercamiento biográfico de Dalcroze**

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), compositor y profesor suizo nacido en Viena. Se formó en los conservatorios de Ginebra y de París, donde fue alumno de Léo Delibes.

#### **Planteamiento general del método Dalcroze**

Mientras impartía clases en Ginebra (1892-1910) desarrolló un sistema de enseñanza musical que consistía en "crear, con ayuda del ritmo, una comunicación rápida y regular entre el cerebro y el resto del cuerpo, así como sentir la experiencia rítmica y física". Desde 1910 hasta que estalló la I Guerra Mundial vivió en Hellerau, cerca de Dresde. En 1915 fundó el Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra para enseñar y desarrollar su sistema, al que se bautizó como euritmia Dalcroze.

La palabra euritmia (del griego eu 'bueno, bien') se aplica a "un nuevo arte que pretende la representación del movimiento interno de la palabra hablada (o de un fragmento de música) por medio de todo el cuerpo". Desde entonces se ha utilizado en escuelas y universidades de todo el mundo y ha influido en muchos bailarines modernos. También por euritmia se entienden las actividades de los discípulos del filósofo alemán Rudolf Steiner. Las composiciones de Jaques-Dalcroze incluyen varias óperas, 2 conciertos para violín, 3 cuartetos de cuerda, obras para piano y canciones. Publicó los libros *Méthode Jaques-Dalcroze* (1907-1914) y *Ritmo, música y enseñanza* (1921).



## Metodología del método Dalcroze

### Características:

Esta habilidad de **manipular conceptos** a través de la **improvisación** en lugar de repetir información memorizando, lleva a la verdadera comprensión. Además, la observación de la improvisación permite al profesor ver qué es lo que el niño ha interiorizado y qué debe seguir trabajando.

El inconveniente de este método se presenta para aquellos que quieran "resultados rápidos". El método **Dalcroze** tiene **profundos efectos** en la interpretación musical, pero **no** está orientado a ofrecer resultados visibles a **corto plazo**.

En la actualidad, se derivan métodos pedagógicos para la enseñanza de la música partiendo de las propuestas ya mencionadas.

Las **principales ideas** del método Dalcroze son:

Los rasgos sobre los que el profesor construye su clase: **la escucha, la práctica y la improvisación**.

- **Escucha: Jaques-Dalcroze** encontró maneras de hacer que los niños fueran **comprendiendo** la música gracias a su audición en la clase teórica.
- **Practica:** La **teoría** sigue a la **práctica**. Una serie de **ejercicios**, que van desde lo que el niño **conoce** a lo que no **conoce**, lleva a los alumnos a comprender teóricamente un **concepto** gracias a haberlo escuchado y experimentado previamente.
- **Improvisación:** en un primer nivel, es el profesor el que **improvisa** en clase a través del piano. En un segundo nivel, los estudiantes improvisan con el **movimiento**, con la **canCIÓN** y con los **instrumentos**.

## CAPÍTULO 4. PROPUESTA PEDAGÓGICA

El objetivo de este capítulo es presentar mi propuesta pedagógica que es la principal aportación de esta tesina.

*“Somos seres de vibración, por tanto la música compuesta de vibración sonora incide directamente sobre nuestro ser. La música es vida. El ser humano es la máxima expresión de la vida. Podemos usar la música como fin o como medio para armonizar todas nuestras dimensiones.”<sup>1</sup>*

María Victoria Casas, Lic.Mus., Ing. Civil

# TALLER DE MUSICA PARA NIÑOS DE 6 A 7 AÑOS PRIMER AÑO DE EDUCACIÓN PRIMARIA

Para maestros de primer grado de  
Educación Primaria



## MARTHA SEGURA PÉREZ

---

<sup>1</sup> Tomado de <http://colombiamedica.univalle.edu.co/numeroslinea/Vol32No4/contenido.htm>

## INDICE

**INTRODUCCIÓN.**

**ANTECEDENTES.**

**PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

**JUSTIFICACIÓN.**

**OBJETIVOS.**

**METODOLOGÍA.**

### **Módulo I - Ritmo, canciones de Cri-Cri**

Ritmo con manos y pies.

Canciones Cri-Cri con manos.

Teatro Guiñol con canciones de Cri-Cri.

Inventando Ritmos

Bailar ritmos

### **Módulo II – Canciones populares infantiles**

Música popular infantil de nuestros abuelos.

Música popular infantil de nuestros padres.

Música infantil de nuestros días.

Música cuentos con Mario Iván Martínez.

### **Módulo III– Historia de la música**

Hablando de las Bellas Artes.

Definiendo a la música.

Música Occidental y Oriental.

Música Antigua, Edad Media, Clásica y actual.

Música de las antiguas civilizaciones en México.

La música en la etapa colonial

Música regional por estados.

Música de nuestros días.

## **Módulo IV– Barage de Compositores**

¿Qué es un compositor?

Compositores mexicanos.

Compositores de la música occidental.

## **INTRODUCCIÓN:**

El presente trabajo está dirigido a los maestros de primaria que sin tener conocimiento anterior de música, pueda impartir de una forma práctica el taller de música en el primer año de educación primaria.

Partiendo del hecho de que el presente taller es de carácter práctico, con contenidos de apoyo para el profesor.

Los contenidos propuestos en dicho taller se presentan de una manera sencilla que permite, ponerlos en práctica fácilmente y también que pueda adaptarse a las condiciones del aula.

La finalidad de este taller es la de orientar a los profesores de educación primaria específicamente en el primer grado, aportando ejercicios que permiten la creatividad, tanto de los profesores como de los alumnos, se pretende mediante este taller se enriquezcan el desarrollo Cognitivo y todas las áreas de las inteligencias según la teoría de Howard Gardner las “inteligencias múltiples” que se dieron a conocer en el segundo capítulo, para sustentar las hipótesis anteriores.

Tampoco es necesario contemplar a la música como lo único en educación artística es plantear lo que abarcamos en educación artística y las otras asignaturas, el hombre necesita descubrir todas sus capacidades e intereses.

El taller no pierde vinculo con el último año de preescolar, es un seguimiento de cantos y juegos que nos permite según en la teoría de Gardner, en la adquisición del conocimiento intuitivo y simbólico una buena cimentación para los conocimientos posteriores, recordando que estos dos conocimientos nos acompañaran toda la vida, de ahí, su gran importancia.

Se plantea seguir trabajando el ritmo porque es la parte de la naturaleza humana y fundamental para los conocimientos formales de la música. Nos involucramos directamente con nuestra cultura para después conocer la de otros países, ya que, parto del hecho que primero hay que conocer lo nuestra herencia cultural.

## ANTECEDENTES:

Por más de 200 años ha habido interés por la educación musical, es decir, por el aprendizaje de la música a edad temprana.

*“Jean Jacques Rousseau (1762) consideraba que la experiencia musical intuitiva era una precursora esencial de la alfabetización musical; que los niños no sólo tenían que recibir música, sino también crearla; y que la música debería ser placentera. Estas ideas se repiten en la filosofía de Emile Jaques-Dalcroce, quien creía que el desarrollo del sentimiento musical eran tan importante como la adquisición del conocimiento formal.”<sup>2</sup>*

En México y en otras partes del mundo, la música es extraopcional más que como una parte del currículo académico.

La Secretaria de Educación Pública, en uno de sus intereses debe considerar a la educación musical. El interés central es que la música no deba estar aislada del resto del currículo escolar, y que ésta se le puede integrar en la enseñanza de la ciencia y los estudios sociales, por ejemplo, y también otras materias artísticas.

La importancia que tiene el aprendizaje musical, no es sólo por el aprendizaje de destrezas musicales específicas: entre los objetivos más amplios, podría incluirse la comprensión y apreciación de las cualidades artísticas de la música; la transmisión de la herencia cultural; la motivación a la creatividad; la educación social; la provisión de recreación valiosa; la mejora de la salud física y mental; el desarrollo de las capacidades intelectuales; etc. En otras palabras, la educación musical debe contribuir al desarrollo intelectual, emocional, sensomotriz y social y, sin duda, podría agregarse más dimensiones a esta lista.

Mi propuesta va más allá de si contemplar la música en un enfoque formal o informal, la importancia que tiene la educación musical, en la formación del ser humano rebasa toda posibilidad. Nos compete a todos, ya sea maestros, padres de familia, Estado, etc. tener presente la importancia que tiene el aprendizaje musical en nuestras vidas.

---

<sup>2</sup> HARGREAVES, D. (1998). Música y desarrollo psicológico, 1ª edición , España, Editorial: Graó. p. 234

El aprendizaje musical a edad temprana ha sido objeto de estudio desde las diferentes disciplinas que lo comprometen, como la pedagogía, la psicología y la música en sí misma.

El ser humano en sus distintas etapas de formación y crecimiento puede potenciar muchas habilidades que fortalecen a otras áreas de desarrollo.

En una revisión exhaustiva de cientos de estudios empíricos realizados entre 1972 y 1992, tres educadores relacionados con el proyecto “Futuro de la música” descubrieron que:

*“la educación musical mejora el aprendizaje de lectura, lengua (incluidas lenguas extranjeras), matemáticas y rendimiento académico en general”<sup>3</sup>.*

En el mismo proyecto, los investigadores anotaron que:

*“la música aumenta la creatividad, mejora la estima propia del alumno, desarrolla habilidades sociales y mejora el desarrollo de habilidades motoras perceptivas, así como el desarrollo psicomotriz”<sup>4</sup>.*

Se podría citar una gran lista de investigadores tanto del campo de la educación, como de la psicología, y de la música que corroboran las anteriores afirmaciones. Pero surge el interrogante ¿Cómo se logra a través del aprendizaje musical, todo lo mencionado anteriormente? ¿Por qué debe comenzarse temprano este aprendizaje? ¿Qué le aporta realmente a la vida de un ser humano, recibir formación musical?

Enseguida daré a conocer como esta planteado el plan y programas de estudio de la SEP (Secretaría de Educación Pública) en educación primaria.

## **1. Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica**

En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari de acuerdo con su política de modernización, incluyo un proyecto para la educación la cual se denomino: MODERNIZACIÓN

---

<sup>3</sup> CUTIETTA R, HAMANN D, MILLER L. (1995). The extramusical advantages of a musical education. Elkhart. IN. United Musical Instruments..Pp. 75-90.

<sup>4</sup> CAMPBELL D. (1998). *Efecto Mozart*. Barcelona: Editorial Urano.Pp. 29-32.

EDUCATIVA 1993, con el propósito, según los documentos de fortalecer la soberanía y la presencia de nuestro país en el mundo, una economía nacional en crecimiento y con estabilidad, y una organización social fincada en la democracia, la libertad y la justicia.

Se exige una educación de alta calidad, con carácter nacional y con capacidad institucional que asegure niveles educativos suficientes para toda la población.

Me refiero a dicho proyecto, porque a partir de septiembre de 1993 se inició en todo el país el nuevo plan de estudios para educación primaria, así como los programas de las asignaturas que lo constituyen. Planes y programas que se llevan a cabo hasta nuestros días.

### **Antecedentes del plan**

Desde los primeros meses de 1989, y como tarea previa a la elaboración del Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, se realizó una consulta amplia que permitió identificar los principales problemas educativos del país, precisar las prioridades y definir estrategias para su atención.

El Programa para la Modernización Educativa 1989-1994, principalmente estableció la renovación de los contenidos y los métodos de la enseñanza, el mejoramiento de la formación de los maestros y la articulación de los niveles educativos que conforman la educación básica. A partir de esta formulación, la Secretaría de Educación Pública inició la evaluación de planes, programas y libros de texto y procedió a la formulación de propuestas de reforma. En 1990 fueron elaborados planes experimentales para la educación preescolar, primaria y secundaria, que dentro del programa denominado “Prueba Operativa” fueron aplicados en un número limitado de planteles, con el objeto de probar su pertinencia viabilidad.

En 1991, el Consejo Nacional de la Educación remitió a la discusión pública una propuesta para la orientación general de la modernización educativa básica, contenida en el documento denominado “Nuevo Modelo Educativo”. El producto debate que se desarrolló en torno a esa propuesta contribuyó notablemente a la precisión de los criterios centrales que deberían orientar la reforma.



A lo largo de estos procesos de elaboración y discusión, se fue creando consenso en torno a la necesidad de fortalecer los conocimientos y habilidades realmente básicos, entre los que destacan claramente las capacidades de lectura y escritura, el uso de las matemáticas en la solución de problemas y en la vida práctica, la vinculación de los conocimientos científicos con la preservación de la salud y la protección del ambiente y un conocimiento más amplio de la historia y la geografía de nuestro país. Entre las formulaciones que contribuyeron a formar los criterios para la reforma de contenidos se encuentran las del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, presentadas a finales de 1991 y ratificadas en su congreso de febrero de 1992.

En mayo de 1992, al suscribirse el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica, la Secretaría de la Educación Pública inició la última etapa de la transformación de los planes y programas de estudio de la educación básica siguiendo las orientaciones expresadas en el Acuerdo.

### **Organización del plan de estudios**

El nuevo plan prevé un calendario anual de 200 días laborales, conservando la actual jornada de cuatro horas de clase al día. El tiempo de trabajo escolar previsto, que alcanzará 800 horas anuales, representa un incremento significativo en relación con las 650 horas de actividad efectiva que se alcanzaron como promedio en los años recientes.

Los diagramas que aparecen enseguida presentan la organización de las asignaturas y establecen una distribución del tiempo de trabajo entre ellas.

Asignatura	Horas anuales	Horas semanales
Español	360	9
Matemáticas	240	6
Conocimiento del Medio (Trabajo integrado de: Ciencias Naturales Historia Geografía Educación Cívica)	120	3
Educación artística	40	1
Educación física	40	1
Total	800	20

Tabla 4.1 Educación Primaria/ Plan 1993. Distribución del tiempo de trabajo/Primer y segundo grado

Asignatura	Horas anuales	Horas semanales
Español	240	6
Matemáticas	200	5
Ciencias Naturales	120	3
Historia	60	1.5
Geografía	60	1.5
Educación Cívica	40	1
Educación artística	40	1
Educación física	40	1
Total	800	20

Tabla 4.2 Educación Primaria/ Plan 1993. Distribución del tiempo de trabajo/Tercer a sexto grado

Los rasgos centrales del plan, que lo distinguen que estuvo vigente hasta 1992-1993, son los siguientes:

### Español

La prioridad más alta se asigna al dominio de la lectura, la escritura y la expresión oral. En los dos primeros dos grados se dedica al español el 45 por ciento del tiempo escolar, con objeto de asegurar que los niños logren una alfabetización firme y duradera. Del tercer al sexto grado, la enseñanza del español representa directamente el 30 por ciento de las actividades, pero adicionalmente se intensificará su utilización sistemática en el trabajo con otras asignaturas.

El cambio más importante en la enseñanza del español radica en la eliminación del enfoque formalista, cuyo énfasis se situaba en el estudio de “nociones de lingüística”

Y en los principios de la gramática estructural. En los nuevos programas de estudio el propósito central es propiciar que los niños desarrollen su capacidad de comunicación en la lengua hablada y escrita.

### Matemáticas

La orientación adoptada para la enseñanza de las matemáticas pone el mayor énfasis en la formación de habilidades para la solución de problemas y el desarrollo del razonamiento matemático a partir de situaciones prácticas. Este enfoque implica, entre otros cambios, suprimir como contenidos las nociones de lógica de conjuntos y organizar la enseñanza en torno a seis líneas temáticas: los números, sus relaciones y las operaciones que se realizan con ellos; la medición, la geometría, a la que se otorga mayor atención; los procesos de cambio, con hincapié en las nociones de razón y proporción; el tratamiento de información y el trabajo de predicción y azar.

## Ciencias Naturales

La enseñanza de las Ciencias Naturales se integra en los dos primeros grados con el aprendizaje de nociones sencillas de historia, geografía y educación cívica.

El elemento articulador será el conocimiento del medio natural y social que rodea al niño. A partir del tercer grado, se destinarán 3 horas semanales específicamente a las ciencias naturales. Los cambios más relevantes en los programas de estudio consisten en la atención especial que se otorga a los temas relacionados con la preservación de la salud y con la protección del ambiente y de los recursos naturales. Debe señalarse que el estudio de los problemas ecológicos no se reduce a esta asignatura, sino que es una línea que está presente en el conjunto de las actividades escolares, especialmente en la geografía y la educación cívica.

Otra modificación importante radica en la inclusión de un eje temático dedicado al estudio de las aplicaciones tecnológicas de la ciencia y a la reflexión sobre los criterios racionales que deben utilizarse en la selección y uso de la tecnología.

Para organizar la enseñanza, los contenidos de las ciencias naturales han sido agrupados en cinco ejes temáticos: los seres vivos, el cuerpo humano y la salud; el ambiente y su protección; materia, energía y cambio; ciencia, tecnología y sociedad.

### Historia, Geografía y Educación Cívica

Organizar el aprendizaje de la historia, la geografía y la educación cívica por asignaturas específicas, suprimiendo el área de las Ciencias Sociales. Este cambio tiene como finalidad establecer continuidad y sistematización en la formación dentro de cada línea disciplinaria, evitando la fragmentación y las rupturas en el tratamiento de los temas.

Durante los dos primeros grados las nociones preparatorias más sencillas de estas disciplinas se enseñan de manera conjunta en el estudio del ámbito social y natural inmediato, dentro de la asignatura “Conocimiento del Medio”. En el tercer grado, Historia, Geografía y Educación Cívica se estudian en conjunto, sus temas se refieren a la comunidad, el municipio y la entidad política donde viven los niños.

En los grados, quinto y sexto cada asignatura tiene un propósito específico.

En la Historia, se estudia en el cuarto grado introductoria de historia de México, para realizar en los dos siguientes una revisión más precisa de la historia nacional y sus relaciones con los procesos centrales de la historia universal.

En cuarto grado la asignatura de Geografía se dedicará al estudio del territorio nacional, para pensar en los dos últimos al conocimiento del continente americano y de los elementos básicos de la geografía universal. En Educación Cívica los contenidos se refieren a los derechos y garantías de los mexicanos –en particular la de los niños-, a las responsabilidades cívicas y los principios de la convivencia social y a las bases de nuestra organización política.

El plan reserva espacios para la educación física y artística, como parte de la formación integral de los alumnos. Los programas proponen actividades, adaptadas a los distintos momentos del desarrollo de los niños, que los maestros podrán aplicar con flexibilidad, sin sentirse obligados a cubrir contenidos o a seguir secuencias rígidas de actividad.

La educación artística y física debe ser no sólo una práctica escolar, sino también un estímulo para enriquecer el juego de los niños y el uso de su tiempo libre.

El programa de Educación artística tiene características que lo distinguen de aquéllos con un propósito académico más sistemático. Es un programa que sugiere actividades muy diversas de apreciación y expresión, para que el maestro las seleccione y combine con gran flexibilidad, sin ajustarse a contenidos obligados, ni a secuencias preestablecidas. Esta propuesta parte del supuesto de que la educación artística cumple sus funciones cuando dentro y fuera del salón de clases los niños tiene la oportunidad de participar con espontaneidad en situaciones que estimulan su percepción y sensibilidad, su curiosidad y creatividad en relación con las formas artísticas.

En congruencia con esta orientación, la evaluación del desempeño de los niños no debe centrarse en el cumplimiento de objetivos determinados previamente, sino en el interés y la participación que muestren en las diversas actividades que el maestro realice o recomiende.

La educación artística no debe limitarse al tiempo que señalan los programas; por su misma naturaleza se relaciona fácilmente con las otras asignaturas, en las cuales el alumno tiene la oportunidad de apreciar las distintas manifestaciones del arte (en español, en Historia) y de emplear formas de expresión creativa en el lenguaje o el dibujo.

Por otra parte, la actividad artística en la escuela puede ejercer una influencia positiva en el uso del tiempo libre de los niños. Las oportunidades de recreación y apreciación relacionadas con el arte son ahora más abundantes y accesibles; existen no sólo en museos y sitios históricos o en los espectáculos, sino que cada vez con más frecuencia en los medios impresos y electrónicos. Estimular al niño para que se convierta en usuario sistemático de los circuitos de difusión cultural es uno de los logros más importantes a que puede aspirar la educación artística.

## **2. Observaciones al plan y programas de estudio de la SEP**

Como podemos observar lo que se plantea en el plan y programas de estudio de la SEP, una carga importante en la inteligencia lingüística y logicomatemática.

Y esto está presente a lo largo de los seis años de educación primaria. Aunque, no resta importancia en las otras áreas, nos deja entrever lo mínimo que se trata por ejemplo a la educación artística que la mayoría de las veces, sino existe en la institución X, las condiciones, como principalmente las disposición e interés del personal docente no se lleva a cabo. De cualquier manera, seguimos centrando y dando preferencia a otras áreas del intelecto humano. Dejando de lado las asignaturas de educación artística en especial a la música.

A lo largo de la historia de la humanidad se ha tenido la creencia de que la inteligencia logicomatemática es el centro de todas las inteligencias. Gardner, cree que en la historia de la cultura occidental ha tenido su importancia en dicha creencia y ha sido de menor para otras. Referente a esto, piensa que la inteligencia logicomatemática es una de un conjunto de inteligencias: una habilidad preparada para manejar determinadas clases de problemas, pero en ningún sentido superior, o amenazado con abrumar.

Con este enfoque en mente se observa la disyuntiva que se encontró en los planes y programas de estudios de la SEP y el enfoque de Gardner en su teoría de las inteligencias múltiples apoyada de varios proyectos que respaldan que las asignaturas de educación artística y en especial la música hacen del humano un ser integral.

### 3. Proyectos educativos a partir de las Inteligencias Múltiples por Gardner

Teniendo presente la teoría de Gardner, donde una de las principales aportaciones es plantear que el ser humano cuenta por lo menos con ocho inteligencias, las cuales se dieron a conocer en el capítulo dos. En la parte educativa de su teoría, señala lo indispensable que es para el ser humano recibir estímulo suficiente en cada una de sus capacidades. Gardner, también habla que posiblemente vamos a formar grandes músicos, poetas, atletas, etc. Pero la prioridad es formar seres que conocen sus capacidades en todas sus áreas y saben en cuales son más fuertes y cuales más débiles.

Durante la investigación, más específico en la propuesta educativa que da a conocer Gardner basado en la teoría de las Inteligencias Múltiples, plantea varios proyectos que pretenden desarrollar las capacidades de los estudiantes en diferentes especialidades y niveles escolares. Son proyectos que se llevan a cabo tanto en Estados Unidos como en otros países Algunos son: Proyecto Spectrum, Proyecto Key School, Proyecto Inteligencia Práctica para la Escuela PIFS, Proyecto Arts Propel, Proyecto Cero, etc. Me interesa describir los dos últimos proyectos porque son más afines a mi trabajo de investigación.

Para conocer la amplia lista de proyectos consultar pág. electrónica <http://www.pz.harvard.edu/Research/Research.htm>

#### *Proyecto Arts Propel:*

*“Constituye un nuevo enfoque del currículo y la evaluación en el campo de las artes, principalmente en la escuela de nivel secundario. La finalidad de Arts Propel es diseñar un conjunto de instrumentos de evaluación que documenten el aprendizaje artístico durante los últimos años de primaria y secundaria. Se trabaja con los alumnos tres formas artísticas: la música, el arte visual y la escritura creativa. Se observan tres competencias: la producción, la percepción y la reflexión. Para cada competencia se desarrolla un proyecto por especialidad, que es desarrollado por psicólogos y docentes especializados. Luego de revisar y criticar los proyectos, se ponen en marcha de manera piloto con los estudiantes hasta que se consideren adecuados los proyectos”.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Tomada de la página electrónica <http://www.pz.harvard.edu/Research/pap.html>

*Proyecto Cero:*

Al principio del capítulo dos describo más ampliamente el “proyecto cero”.

*“desde de 1967, Goodman junto con Gardner y otros colaboradores formularon una taxonomía de los principales sistemas simbólicos utilizados por los seres humanos. Describe sistemas simbólicos (música, poesía, gestual, y videográfica) y los modos de simbolización de la representación, expresión, la metáfora y la pluralidad de significados (polisemia)”<sup>6</sup>.*

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:**

Para establecer mi propuesta es necesario conocer la problemática que de alguna manera me motivo a establecerla. En este sentido esta señala la poca atención que existe en México en los planes y programas de estudio de la Secretaria de Educación Pública (SEP) que se encuentran vigentes a partir de la modernización educativa de 1992, en el nivel de Educación Básica (Primaria). Queriendo resaltar el lugar que se le asigna a la educación artística que en realidad es pobre, principalmente a la música, con respecto las demás asignaturas que se imparten. Es indudable que la música a menudo se considera extraocional más que una parte distintiva del currículo académico.

Y de manera contraria señalo la gran importancia que le otorga Howard Gardner a las asignaturas de educación artística, por su grandes aportaciones a la formación del ser humano. Ante esta disyuntiva, de las carencias de los planes y programas que he detectado en el sentido de que no es equitativo la importancia de cada una de las asignaturas y la propuesta de Howard Gardner a través de su teoría de las inteligencias múltiples la cual señala la gran importancia de las asignaturas de educación artística y de manera muy especial a la música, estructuro una propuesta.

Además de que siempre tuve la inquietud de que los griegos le dieron a la música una importancia del grado tal de llevarla como base principalmente para la cultura occidental de la cual formamos parte. Con esto no quiero decir, que el área artística sea más relevante que las otras áreas, sino que, no hay que olvidar las capacidades con las que cuenta el ser humano.

---

<sup>6</sup> Tomada de la página electrónica <http://www.pz.harvard.edu>



## JUSTIFICACIÓN:

Bien puede decirse que cualquier disciplina que se emprenda con seriedad, contribuye a la formación como seres humanos. Pero ¿qué hay en el aprendizaje musical, que parece reunir características de una formación integral? Y la pregunta clave: ¿Por qué los niños deben aprender música? No es sólo la competencia en la disciplina, es ante todo como lo afirma Suzuki, “*la búsqueda de un mejor ser humano que explora todas sus capacidades*”<sup>7</sup>.

Los distintos aprendizajes y la forma de acceder al conocimiento, así como los planos cognitivo, afectivo y psicomotor pueden verse favorecidos al iniciarse de manera temprana en el aprendizaje de la música.

Desde la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner podemos afirmar que la inteligencia musical influye en el desarrollo emocional, espiritual y corporal del ser humano. Gardner también afirma que:

*“la música estructura la forma de pensar y trabajar, ayudando a la persona en el aprendizaje de las matemáticas, lenguaje y habilidades espaciales”*<sup>8</sup>.

Gardner<sup>9</sup> plantea que para cubrir el ámbito de la cognición humana no es suficiente quedarse en la tradición psicométrica y que por el contrario se debe incluir un repertorio de aptitudes más universal, proponiendo que las inteligencias se expresan en el contexto de tareas, disciplinas y ámbitos específicos. Presenta la existencia de las siguientes inteligencias: la inteligencia lingüística, la inteligencia lógico-matemática, la inteligencia musical, la inteligencia espacial, la inteligencia cinestésico-corporal y dos formas de inteligencia personal, una que se dirige hacia los demás y otra que apunta hacia la propia persona.

---

<sup>7</sup> Tomado de [www.geocities.com/vienna/6440](http://www.geocities.com/vienna/6440).

<sup>8</sup> GARDNER, H. (1995). *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica.. Pp. 137-161

<sup>9</sup> Idem; P. 137-161.

La inteligencia musical<sup>10</sup>. Si nos planteamos la pregunta ¿qué es el conocimiento musical? debemos considerar dos aspectos frente a la música: uno, que la música es una facultad de la especie humana como la visión y el lenguaje; y otro que se asocia con la parte cultural del individuo (actividades colectivas, ceremonias, vida social, etc.).

A diferencia del lenguaje y la visión que se desarrolla más o menos de manera similar en todos los individuos, la habilidad musical es diferente en cada uno de ellos. Aunque la habilidad musical supuestamente se halla localizada en el hemisferio no dominante, en la medida que se intensifica el trabajo musical, entra en juego la participación del razonamiento lingüístico y lógico-matemático implicando la participación del hemisferio dominante en el proceso de creación, ejecución o audición de una obra musical.

El músico, o el estudiante de música puede realizar una, dos o las tres actividades siguientes: componer (crear), interpretar (re-crear) o escuchar. Para la realización de estas actividades es importante contar con tres componentes de la inteligencia musical que son:

- ❖ Plano o componente afectivo (referente a lo asociativo o relacional).
- ❖ Plano o componente sensorial (referente a las sensaciones derivadas a partir del fenómeno auditivo).
- ❖ Plano o componente formal (referente a los elementos formales de la música tanto en la audición como en la interpretación y en la composición).

Los distintos aprendizajes y la forma de acceder al conocimiento, así como los planos cognitivo, afectivo y psicomotor pueden verse favorecidos al iniciarse de manera temprana en el aprendizaje de la música.

---

<sup>10</sup> CASAS ,M.V.(2001). *Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música*. Rev. Ciencias Humanas .7: 222-236.

En el área cognoscitiva, ejercita reflejos y por lo tanto desarrolla el ritmo; facilita el aprendizaje de conceptos fundamentales por medio de una experiencia lúdica; favorece la comprensión de relaciones de tiempo; estimula la memoria, la atención, la inventiva, la concentración; lo familiariza con su esquema corporal por medio del movimiento; aumenta la sensibilidad a los estímulos externos; promueve el descubrimiento continuo del mundo; crea un ambiente propicio para cualquier actividad con otros niños y le permite expresar su intuición y su fantasía.

En el área psicosexual o emocional, fortalece el vínculo con la madre; favorece su adaptación; produce un efecto de relajación en los momentos de irritabilidad; estimula la actividad grupal; permite expresar sentimientos, emociones, estados de ánimo y aumenta la sensibilidad afectiva.

En el área psicosocial, mejora la relación del niño con el mundo que lo rodea, crea un ambiente agradable a su alrededor, estimula la disciplina, facilita el esparcimiento y favorece la expresión libre y por lo tanto su autonomía y autoestima.

La música ayuda al desarrollo integral del ser humano; pone en aprovechamiento total sus potencialidades, para sí mismo y para quienes lo rodean; enriquece al ser humano por medio de sonido, ritmo, melodía y armonía; eleva el nivel cultural, reconforta y alegra. Por lo general, todo niño quiere crear su propia música, jugar con ella. No puede existir educación integral si la música no contribuye a despertar el sentimiento estético y la creatividad. El niño tiene una gran cantidad de experiencias motrices ordenadas mediante su instinto rítmico. Las estructuras rítmico-sonoras del ambiente ayudan al niño pequeño a estructurar su ritmo y más tarde esta ordenación rítmica es traducida corporalmente en movimientos armoniosos, equilibrados, acordes y precisos, lo que lleva a ordenamiento mental y equilibrio emocional.

Son múltiples los beneficios que la música proporciona al niño en su desarrollo. El área psicomotriz, favorece la respuesta adecuada y rápida a estímulos sonoros, acelera y perfecciona el desarrollo del lenguaje articulado, estimula la coordinación de movimientos, favorece un ciclo respiratorio ordenado, educa la fonación, promueve el desarrollo armónico del cuerpo y permite al niño liberar energías.

## **OBJETIVO GENERAL**

Implementar un taller de música que permita a los docentes del primer grado de educación primaria, tener los elementos académicos básicos necesarios para el desarrollo de los programas de educación artística en el rubro de música. Así mismo, dejar en los alumnos una disposición amplia y duradera para los conocimientos que se adquirirán en los próximos años de formación en educación musical.

## **OBJETIVOS PARTICULARES**

- Diseñar ejercicios para orientar a los profesores del primer grado de educación primaria que pertenezcan al programa oficial de la Secretaría de Educación Primaria en el conocimiento teórico del campo de la música.
- Iniciar a los alumnos en conceptos abstractos en materia de música en especial el concepto de Ritmo, aprovechando el conocimiento empírico de los niños como lo propone Gardner en la teoría de las inteligencias múltiples.
- Hacer del manual una guía de la cual se puedan desprender nuevas propuestas que enriquezcan el desarrollo y la creatividad de los alumnos del 1er grado de educación primaria.

## **METODOLOGÍA:**

El programa oficial de la Secretaría de Educación Pública en lo que corresponde a las materias de educación artística en educación primaria es como ya se había visto es "práctica escolar" que estimula el enriquecimiento del juego de los niños y el uso de su tiempo libre, y esto presupone una gran libertad para llevarse a cabo, lo cual permite que el maestro desarrolle su creatividad y conocimientos ya que cada objetivo puede alcanzarse con la aplicación de diferentes ejercicios y su limitación será su propia imaginación.

El profesor estudiara la forma pertinente de asociar las otras asignaturas del plan de estudios con el taller de música. Además no olvidará que la música no es sólo educación artística es asociarla con las otras artes como la danza, el dibujo, la expresión oral, etc.

El profesor no debe limitarse a los temas y actividades propuestas en el taller; si el profesor considera pertinente algún tema o actividad que obedezca el objetivo u objetivos esta en toda plenitud de llevarlo a cabo.

El profesor debe de hacer del taller lo más atractivo para la motivación de los alumnos con instrucciones claras.

El escuchar música no es exclusivo del taller, se le sugiere al profesor tener un fondo musical en las otras horas de clase.

En congruencia con este modo de trabajar, la evaluación del desempeño de los niños no debe centrarse en el cumplimiento de objetivos determinados previamente, sino en el interés y la participación que muestren en las diversas actividades que el maestro realice o recomiende.

El maestro procurará estar enterado de las actividades artísticas como conciertos, exposiciones, teatro, danza, carteleras, etc. que estén al alcance de los alumnos.

Considerando que la finalidad de la educación es fomentar el crecimiento de cada ser humano, desarrollando sus capacidades y cultivando sus medios de expresión, la aplicación de la música en la educación primaria fomenta el desarrollo total del individuo. Y sustancialmente su creatividad, por lo que se debe fomentar la creatividad pidiendo que los alumnos encuentren nuevas formas de entender a la música.

El profesor fomentará la imaginación escuchando música y manifestarlo a través del dibujo, la danza, canto, etc.

La educación artística no debe limitarse al tiempo que señalan los programas, por su misma naturaleza se relaciona fácilmente con otras asignaturas, como hemos visto en algunos ejercicios que relacionamos con español, matemáticas e historia.

## **Módulo I - Ritmo, canciones de CRi-Cri**

Francisco Gavilondo Soler, creador de música infantil en los 60's y que ha acompañado a varias de nuestras generaciones.

Es música que nos permite trasladarnos a la imaginación y creatividad de su letra y al manejo de los ritmos acompañados de nuestro cuerpo: Manos, pies, cabeza, cadera, etc.

Con algo de práctica resulta muy sencillo enseñar entre varios ritmos.

El ritmo más natural es aquél con el que marchamos o caminamos. El movimiento forma un grupo de cuatro notas que se van repitiendo una y otra vez. Contamos uno, dos, tres, cuatro, uno, dos, tres, cuatro. El tiempo mas marcado es el uno.

Dalcroze: el ritmo musical es como el reflejo de los movimientos corporales, de los latidos del corazón, de la respiración, del caminar y que los juegos y movimientos corporales despiertan el sentido del ritmo, consultar la página 136 del libro OSORIO B.E. (1986) de la bibliografía del trabajo de tesina.

## **Módulo II – Canciones populares infantiles**

La canción popular infantil en México se remonta desde siglos atrás. Se puede decir, que desde nuestras antiguas civilizaciones ya existían los cantos infantiles. Las canciones populares son aquellas que la gente común cantaba y que van pasando de padres a hijos y de generación en generación y muchas de éstas son anónimas.

Pero también existen muchos compositores como: Francisco Gavilondo Soler cuyas canciones han pasado a ser populares y que de igual manera han trascendido de generación en generación.

Actualmente existen muchos compositores dedicados a la música infantil teniendo presente la importancia que tiene para el desarrollo integral del niño. Y también sabemos que existe música infantil pasajera, que son solo modas, la única razón de ser es el lucro.

Queda justificado porque se debe incluir el trabajo de Mario Iván Martínez en este rubro, al saber su gran dedicación hacia la música, cubriendo la música y el cuento.

Mario Iván Martínez quiso dedicar su inquietud creadora al servicio de los jóvenes.

Por otra parte su interés por realizar propuestas de calidad para la juventud, lo ha llevado a ser narrador de los conciertos didácticos de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes y de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, en la Sala Nezahualcóyotl. Asimismo ha representado a México en diversos festivales en Inglaterra con su espectáculo infantil, *Mestizo, Leyendas del México Antiguo*.

Hoy este actor y cantante edita su serie de grabaciones titulada *Un Rato para Imaginar*. Aquí la música es fruto de inspiración y el talento de prestigiados artistas. La colección incluye relatos de autores mexicanos contemporáneos, fábulas, cuentos clásicos europeos y leyendas prehispánicas. Se le sugiere al profesor de este taller consultar la serie de grabaciones de Mario Iván Martínez.

El impulsar la creación de nuevas generaciones sensibles hacia la música y literatura del más alto nivel, es actualmente la parte central del desempeño artístico de Mario Iván Martínez y se ha convertido ya, en un proyecto de vida.

### **Módulo III– Historia de la música**

No se puede determinar la antigüedad de la música. Sus manifestaciones van mucho más allá de los días lejanos en que el hombre era salvaje. Sin embargo el hombre ha nacido y crecido en ella misma.

Por ésta razón es indispensable saber como se ha dado este hecho a lo largo de la historia. Pensando en el taller de música y a quienes va dirigido, es necesario tratarlo a grandes rasgos, para que no sea tedioso para el alumno o para el profesor. Pero no hay que olvidar lo importante que ha sido la música para el ser humano en todas las épocas de la historia. Países como Alemania, Francia, Italia y muchos países del mundo nos brindan un legado exquisito en el ramo de la música. Sin dejar de lado que nuestro país se galardona en este rubro.

Uno de los principales legados son ritmos regionales que ubicamos por estados y que también identificamos como danza regional. Mostremos el mosaico cultural a nuestros alumnos, de la maravilla de la música que existe en México.

Desde nuestras antiguas civilizaciones existe una enseñanza-aprendizaje de la música en cada esfera social, para ritmos, ceremonias, guerras, etc. La colonización de los españoles hacia nuestro país marca el inicio de una manera de enseñar música. Momento en el que formamos parte de la cultura occidental, razón por la cual nos evocamos a la historia de la música occidental.

Es tan impresionante el avance tecnológico en telecomunicaciones que nos permite fácilmente involucrarnos con la música con el mundo.

Las canciones y danzas folclóricas características de las diferentes regiones del país son acompañadas por diversos tipos de conjuntos musicales, donde el principal instrumento es la guitarra. Originaria de Jalisco es la banda de mariachis, formada por los siguientes instrumentos: dos violines, dos guitarras de cinco cuerdas y un guitarrón o bajo, y habitualmente un par de trompetas. Suelen interpretar la ranchera, canción cuyos temas varían, aunque siempre se abordan aspectos románticos. En la región de Veracruz, el conjunto musical característico está compuesto por un arpa y dos guitarras. Las marimbas son instrumentos musicales típicos del sur. La música norteña se interpreta con acordeón, redova, guitarra y contrabajo

#### **Módulo IV– Baraje de compositores**

La música es el lenguaje con el que el compositor nos transmite sus pensamientos y sentimientos acerca de él mismo, del mundo o de cualquier otra cosa.

Destacados compositores mexicanos son: Juan de Lienas (de finales del siglo XVI), Manuel María Ponce (finales del XIX y XX) y, ya de este siglo, Juan García Esquivel, compositor vanguardista, y Silvestre Revueltas. Para ampliar este tema se recomienda consultar el libro de VELAZCO (1998) citado en la bibliografía de esta tesina.



A continuación se presenta la estructura del taller.

<b>Asignatura: Educación Artística</b>		
<b>Duración: 200 horas</b>		
<b>Una hora por clase</b>		
<b>Objetivo General:</b> Implementar un taller de música que permita a los docentes del primer grado de educación primaria, tener los elementos académicos básicos necesarios para el desarrollo de los programas de educación artística en el rubro de música.		
<b>Temas:</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
<b>Módulo 0: Presentación del taller</b>		
Gustos y preferencias por la música	Conocer inquietudes e intereses por la música u otras actividades culturales o deportivas etc.	El profesor deberá presentar el taller dar sus características, objetivos y actividades para que sea atractivo para el alumno.
		Conversar acerca de la música que escuchan y preferencias. Asistencia a eventos musicales u otras actividades culturales.
		El profesor prepara un collage del taller y hacerlo atractivo para captar el interés del alumno
		Hacer la propuesta de que les gustaría realizar en el taller y preguntar que esperan de éste.
<b>MÓDULO I: RITMO, CANCIONES DE CRI-CRI</b>		
<b>1.1 Ritmo con manos y pies</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Inventar Ritmos con manos. Ejemplo: 2 palmadas fuertes y 2 débiles.	Identificar el ritmo en nuestro cuerpo y en lo que nos rodea.	Explicar con las actividades el concepto de ritmo.
Inventar Ritmos con manos y pies. Ejemplo: 4 palmadas y 4 marchadas.		Explicar que todo lo que nos rodea lleva ritmo como el día y la noche, las estaciones del año, las olas del mar etc.
Inventar Ritmos con movimientos de nuestro cuerpo. Por ejemplo movimiento de ojos, brazos,		

de cabeza, de piernas, etc.		
Escuchar el latido de nuestro corazón		
Ponerse a caminar alrededor del salón contando uno, dos, tres, cuatro, sin música y al momento se sentirá el ritmo.		
<b>1.2 Teatro Guiñol con canciones de Cri-Cri Ritmo con manos y pies</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
<p>Formar equipos</p> <p>Cada equipo seleccionará una canción de cri-cri y la escuchará. Y con la ayuda del profesor escribirán un guión sencillo. Cada integrante elaborará un guiñol según su personaje con materiales de reciclaje.</p> <p>Todo el grupo participará en la elaboración del escenario con materiales de reciclaje o bien empleando otros materiales.</p> <p>Finalmente invitar a los papás para que observen la exposición del teatro.</p>	<p>Conocer la letra de algunas canciones de cri-cri para interpretarlas en el teatro guiñol.</p>	<p>Ayudar a elaborar a los alumnos un guión sencillo a cada equipo.</p> <p>Repartir personajes.</p> <p>Enseñar a manejar títeres con su respectivo personaje.</p> <p>Ayudar a los alumnos a montar el teatro guiñol.</p>
<b>1.3 Inventando Ritmos</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
<p>Los alumnos formaran dos grupos y una de estas mitades formará a una orquesta y con botes, palos, cucharas, cubetas, sartenes viejos, troncos, etc se realizaran los sonidos y así tocar alguna melodía propuesta por el profesor.</p> <p>La otra mitad bailará al ritmo que toque la orquesta.</p> <p>Después se invertirán las funciones para que todo el grupo tenga la oportunidad de disfrutar ambas funciones.</p>	<p>Conocerán la dinámica de una orquesta y sus distintas agrupaciones.</p> <p>Conocerán la función del director de orquesta.</p>	<p>El profesor fungirá como director de orquesta.</p> <p>Ordenará la orquesta por instrumentos.</p> <p>Ayudará a los alumnos a inventar ritmos.</p> <p>** Invitar a los alumnos a la asistencia de eventos de orquestas que se organizan a nivel delegacional o bien optar por un recinto específico en donde se lleven a cabo este tipo de actividades musicales.</p>

<b>MÓDULO II: CANCION POPULAR INFANTIL</b>		
<b>2.1 Música popular infantil de nuestros abuelos</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Investigar canciones infantiles con nuestros abuelos. Preguntar la letra	Conocer canciones infantiles de nuestros abuelos.	Conseguir música infantil de la época de los abuelos. y de la época del profesor.
<b>2.2 Música popular infantil de nuestros padres</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Investigar canciones infantiles con nuestros padres. Preguntar la letra	Conocer canciones infantiles de nuestros padres.	Conseguir música infantil de la época del profesor.
<b>2.3 Música popular infantil de nuestros días</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Escuchar las canciones que sean investigadas en sus hogares.	Conocer la importancia de la herencia cultural a través de las canciones infantiles.	Escuchar canciones de distintas épocas.
Investigar autores y canciones de música infantil en México.	Conocer la vida y obra de algunos autores de canciones populares infantiles.	
Escuchar la música infantil que tienen en sus hogares.	Conocer distintas etapas de las canciones infantiles en México	
<b>2.4 Música y narración de cuentos con Mario Iván Martínez</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Escuchar cuentos de Mario Iván Martínez *	Relacionar el acompañamiento de la música y la narración de cuentos.	Investigar costo y en donde se encuentra este narrador. Y si no sugerir escuchar algunas narraciones hechas por otras personas o bien ponerlo a disposición de los alumnos.
<b>2.5 Música y películas</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Seleccionar la película infantil en cartelera de su preferencia, verla y transmitir las emociones que sintieron al escuchar la música en la película.	Relacionar la música con la realización de películas para transmitir emociones como: tristeza, miedo, suspenso, alegría, etc.	Proyectar la película de Walt Disney * “Fantasía” y explicar a los alumnos la relación de las emociones con la música. Suspenso, alegría, tristeza etc.

Realizar un dibujo de la película. Escuchar la música de una película de suspenso o terror: con pinturas de agua realizar dibujo de su imaginación. Escuchar música alegre: Realizar dibujo.		En la medida de lo posible deberá sugerir al grupo la visita al cine, observar la película infantil y detectar las emociones causadas al escuchar la música en la película. Pedir al grupo imaginar que pasaría si una película no es musicalizada.
---	--	--

### **MÓDULO III: HISTORIA DE LA MUSICA**

#### **3.1 Hablando de las Bellas Artes**

<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Con ilustraciones, videos, películas, etc. Conocer las Bellas Artes donde se ubicará a la música como parte de éstas.	Conocer que son y cuales son las Bellas Artes. Conocer las actividades que se desempeñan en cada una de las Bellas Artes. Conocer a la Música como parte de las Bellas Artes.	El profesor investigará en que recintos, horarios en donde se lleven a cabo eventos relacionados con las Bellas Artes y dejará a los alumnos asistir a algún evento relacionado con las Bellas Artes.

#### **3.2 Música Oriental y Occidental**

<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Utilizando fragmentos representativos de cada música: oriental y occidental. Entre el grupo deberá marcar que tipo de diferencias encuentran en la música. En un mapa del mundo ubicar que países son occidentales y cuales son orientales. Ubicar a nuestro país dentro de los países occidentales.	Conocer las diferencias entre la música occidental y la música oriental. Ubicar nuestra música en la cultura occidental.	El profesor preparará fragmentos de música representativa de música oriental y occidental. El profesor explicará en el momento histórico por el cual formamos parte de la cultura occidental.

#### **3.3 Música en la antigüedad, edad media, clásica y actual.**

<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Con música, videos e ilustraciones escuchará música de cada época y el	Saber como la música siempre ha acompañado a la humanidad a través de la	El profesor deberá preparar la clase teórica de la historia de la música occidental

surgimiento de algunos instrumentos.	historia. Como ha cambiado y como han sido los instrumentos.	apoyado con material didáctico videos, grabadora etc. Y con el capítulo 1 de ésta tesina.
<b>3.4 Música en las antiguas civilizaciones de México.</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Investigar a grandes rasgos lo relacionado con la música en las antiguas civilizaciones, que instrumentos usaban y escuchar música prehispánica para que reconozcan el sonido de los instrumentos.	Conocer el uso de la música en las antiguas civilizaciones. Reconocer instrumentos de la música azteca, maya, tolteca, etc.:	Preparar clase teórica de la música en las antiguas civilizaciones. Señalar la importancia que tenía la música en la vida diaria. Dar a conocer con ilustraciones los instrumentos de las antiguas civilizaciones y de ser posible conseguir algunos de manera física.
<b>3.5 La música en la época colonial.</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Escuchar música de la época colonial en México durante la clase. Ilustrar instrumentos musicales.	Conocer música de la época colonial y los instrumentos musicales representativos.	Preparar clase teórica de la música en la época colonial. Revisar bibliografía, Internet, programas como ENCARTA. Señalar el punto de partida para México como país Occidental.
<b>3.6 Música regional por estados.</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Formar grupos entre los compañeros de clase y apoyados por un mapa de la República Mexicana situar los puntos cardinales. Escuchar música representativa de los estados del Norte: Chihuahua, Sonora, Monterrey etc. Música de los estados del Sur: Oaxaca, Chiapas, Veracruz, etc. Estados del Oeste:	Reconocer el ritmo según el punto cardinal que se trate. Conocer el traje tradicional representativo de los Estados. Conocer la gran variedad de ritmos con los que cuenta nuestro país. Conocer como se interpreta a través de la danza los ritmos.	Con instrumentos de sonido: grabadoras, estéreo, etc. Seleccionar música representativa según los puntos cardinales. A través de videos, proyecciones, lo que este al alcance del profesor proyectar danza regional con trajes tradicionales. El material se obtendrá por ejemplo de la enciclopedia ENCARTA, Internet, etc.

<p>Guadalajara, Colima, etc. Estados del Este: Veracruz, Yucatán, Tabasco, etc. A través de videos conocer traje tradicional y como se baila cada ritmo. Cada equipo bailará el ritmo seleccionado. Hacer una pequeña representación ante los papas.</p>		<p>El profesor sugerirá eventos de este tipo que se lleven a cabo en las diferentes delegaciones. El profesor organizará representaciones de bailables.</p>
--	--	---

### 3.7 Música actual.

Actividades para el alumno	Objetivos específicos	Actividades para el Profesor.
<p>Los alumnos platicarán de su música ¿Porqué les gusta esa canción o artista? ¿Cuánto al tiempo al día escuchan música? ¿Les gusta bailar la música de moda? O bien que otro tipo de música escuchan y/o bailan. ¿Qué eventos musicales han asistido? Escuchar música que los alumnos seleccionen y bailarla. Formar equipos para imitar al artista favorito o bailar la música favorita. Cantar canciones que les agrade. Verán por lo menos un video de la música actual a nivel mundial.</p>	<p>Los alumnos conocerán gustos y preferencias de la música actual. Conocerán los ritmos actuales o los de moda. Bailarán los ritmos actuales. Conocerán que la música actual también esta de moda. Bailar los ritmos actuales. Conocerán que la música actual también esta de moda en otros países.</p>	<p>El profesor preparará un colage de la música actual de diferentes ritmos y diferentes países. El material se obtendrá por ejemplo de Internet, enciclopedia ENCARTA, etc. El profesor formará equipos y ayudará a los alumnos a seleccionar la música ó artista preferidos. A elección del grupo y del profesor se decidirá si la imitación de los artistas se hace para toda la escuela o bien nada mas para el grupo y sus papás.</p>

## MÓDULO IV: BARAJE DE COMPOSITORES

### 4.1 ¿Qué es un compositor?

Actividades para el alumno	Objetivos específicos	Actividades para el Profesor.
<p>Formar equipos y comentar que es un compositor o lo que se intuye hace un compositor. Después el grupo integrará los conceptos de los que es un compositor.</p>	<p>Conocer que es y que hace un compositor. Reconocer al compositor como pieza elemental dentro de la musica.</p>	<p>Leer bibliografía propuesta para el taller del compositor. Revisar el concepto de compositor por ejemplo en enciclopedia ENCARTA. Comentar al grupo que den sus primeras impresiones de</p>

		lo que creen hace un compositor y después dará una definición formal de éste. Y “armar “un concepto de compositor entre los alumnos y el profesor.
<b>4.2 Compositores mexicanos</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Investigar quienes crearon en letra y composición musical el himno Nacional.	Conocer algunos de los compositores mexicanos y su música. Conocer la historia del himno nacional y su composición.	Consultar la bibliografía referente al tema de compositores. Dar a conocer a los alumnos compositores a través de la historia de México. Por ejemplo Juventino Rosas y su “Vals sobre las olas”
<b>4.3 Compositores de la música occidental.</b>		
<b>Actividades para el alumno</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Actividades para el Profesor.</b>
Escuchar música de los grandes compositores como: Beethoven, Mozart, Vivaldi, Brahms, etc. E investigar su vida y sus principales composiciones.	Conocer la vida y obra de algunos compositores.	Investigar la vida y obra de los principales compositores que se conocen comúnmente: Beethoven, Mozart, Vivaldi, etc. Y exponerlos en clase.
Investigar compositores de la música actual de orquesta, o la que se hace especialmente para algunas películas etc.	Comprender que la música es parte esencial en otras actividades artísticas o no, por ejemplo en el cine.	

**\* En este taller se propone al actor y cantante Mario Iván Martínez. Ya que a mi consideración es una de las personas apropiadas para cubrir el requisito de que es muy buen narrador de cuentos con un excelente apoyo con la música. Además cuenta con un extraordinario repertorio en cuanto la narración de cuentos se refiere y se encuentra disponible en forma accesible en CD.**

## CONCLUSIONES

Sería formidable considerar principalmente a la música en educación artística para impartir en las escuelas, ya sean públicas o privadas. En este sentido hay que hacer hincapié en que existen escuelas donde la música tiene su lugar en el currículo.

A lo que me refiero exactamente es que incluyendo el aprendizaje musical en el ser humano y aludiendo un poco a Suzuki, la finalidad no es formar a grandes músicos en sí, sino formar a grandes personas. Porque la música, como ya lo he venido trabajando desde el primer capítulo, nace con el hombre mismo, desfilan de la mano a través de la historia al grado de connotarlo como uno de las principales formas de lenguaje que es universal en que todos de alguna manera, entienden, aprecian y expresan sus emociones y sentimientos.

Existe una variedad de estudios desde campos de la educación, la psicología y la música como ya me he referido en los capítulos anteriores, que han demostrado que el aprendizaje en la infancia de una disciplina artística como la música, mejora el aprendizaje de la lectura, lenguas (incluyendo lenguas extranjeras), matemáticas, y rendimiento académico en general, potenciando además otras áreas del desarrollo del ser humano. El aprendizaje de la música pueden verse favorecidos en los planos cognitivo, afectivo y psicomotor.

Elementos que aportan el aprendizaje musical en la educación: amplían la imaginación y promueven formas de pensamiento flexibles, ya que forman la capacidad para desarrollar esfuerzos continuos y disciplinarios a la vez que reafirman la auto confianza en el niño.

Contestando porqué si la inclusión de la música en el desarrollo cognitivo del niño, se puede afirmar que se ha encontrado la cercana relación de la música con otras competencias intelectuales lo que permite concluir que entre más temprano se establezca un contacto serio con la música mayor oportunidad se tiene a través de su práctica se fortalezcan otras dimensiones del ser humano.



Como profesores, padres de familia y todo aquel que intervenga en la educación debemos saber la importancia de la música para el desarrollo integral del ser humano.

Ya lo dice Gardner en su teoría de “Las Inteligencias Múltiples”, y es aquí donde me respaldo para afirmar todo lo anterior. En el capítulo dos, Gardner considera ocho inteligencias en cada ser humano y su propuesta para la educación nos dice que como educadores tenemos y debemos que estimular cada una de las capacidades y sin dejar de lado a ninguna de estas. Entonces, porque olvidarnos del aprendizaje musical, como ya lo he mencionado, ya sea en la educación formal e informal.

## GLOSARIO

*Acompasada*: Hecho o puesto a compás.<sup>1</sup>

*Afasia*: Pérdida o trastorno de la capacidad del habla debida a una lesión en las áreas del lenguaje de la corteza cerebral.

*Atonalismo*: Música actual dodecafonía.

*Aulo*: Antiguo instrumento musical europeo precursor del oboe, fabricado con madera dura, tubo cónico, siete orificios y doble lengüeta. El sonido es más áspero que el del oboe. Su primera aparición en Europa data del siglo XIII.

*Autoreferencia*: Empleo de autor de las antiguas compañías cómicas.

*Beethoven*: Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor alemán, considerado uno de los más grandes de la cultura occidental.

*Cantata*: composición vocal con acompañamiento instrumental. La cantata tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio.

*Carillones*: Uno de los más grandes y pesados instrumentos europeos, surgido como un conjunto de campanas colgantes sujetas a una estructura portátil.

*Citación*: f. Acción de citar.

*Cítara*: Instrumento de cuerda en el que las cuerdas corren paralelas a la caja de resonancia que no tiene ni brazos salientes ni mástil.

---

<sup>1</sup> NOTA: Las definiciones de las palabras de este glosario fueron consultadas en su totalidad en la Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003. © 1993-2002 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos

*Clasicismo*: Término que se emplea, en sentido estricto, para designar el arte y la literatura de Grecia y Roma, o cualquier manifestación similar en su estilo o calidad.

*Cognición*: Acto o proceso de conocimiento que engloba los procesos de atención, percepción, memoria, razonamiento, imaginación, toma de decisiones, pensamiento y lenguaje.

*Cognitiva*: Psicología de la memoria, del lenguaje y del pensamiento forman la base de la psicología cognitiva. Otras áreas fundamentales de investigación son la simulación con programas informáticos de los procesos cognitivos, la neuropsicología y la adquisición de conocimientos expertos y de resolución de problemas. La psicología cognitiva, la lingüística (informática), la investigación de la inteligencia artificial, la neuropsicología y la filosofía forman hoy el conjunto interdisciplinar de las ciencias cognitivas.

*Concerto grosso*: Composición musical, generalmente en tres movimientos, para uno o más instrumentos solistas acompañados por una orquesta.

*Contrapunto*: Combinación simultánea de dos o más melodías.

*Cortical*: Perteneciente o relativo a la corteza.

*Cromatismo*:(del griego, chroma, 'color'), en una composición musical, es el uso de notas que no pertenecen a la escala musical sobre la que se basa la composición.

*Debussy Claude*:(1862-1918), compositor francés cuyas innovaciones armónicas abrieron el camino de los radicales cambios musicales del siglo XX. Fue el fundador de la denominada escuela impresionista de la música.

*Delibes Leo*: (1836-1891), compositor francés. Nació en Saint-Germain-du-Val y estudió música en el Conservatorio de París. Entre 1855 y 1869 compuso operetas y óperas cómicas dirigidas al teatro comercial francés.

*Delors*: (1925- ), político francés y presidente de la Comisión Europea (1985-1994), órgano ejecutivo de la Unión Europea. Nacido en París, Delors fue directivo del Banco de Francia en 1945, después de estudiar economía en la Sorbona.

*Evocación*: Traer algo a la memoria o a la imaginación.

*Factorizar*: Agrupar características.

*Feedback*: Sustantivo reacción masculino; “*we'll give you some feedback as soon as possible*” le daremos nuestra opinión o nuestras reacciones lo antes posible<sup>2</sup>

*Händel*: (1685-1759), compositor alemán, aunque nacionalizado británico. Fue uno de los más grandes compositores de la última etapa barroca.

*Harmoniai* : En griego « Armonia »

*Haydn*: (1732-1809), compositor austriaco, una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo (c. 1750-1820).

*Holísticas*: Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.

*Intrapersonal*: Que existe o se desarrolla entre dos o más personas.

*Isorritmia*: la repetición de patrones rítmicos y melódicos separados y superpuestos) generalmente en la parte del tenor.

*Jachim du Bellay*: (c. 1522-1560), poeta francés nacido cerca de Liré. Durante sus años de estudiante en París conoció al poeta Pierre de Ronsard, quien le introdujo en la Pléyade, un

---

<sup>2</sup> Diccionario bilingüe Español/Inglés-English/Spanish Copyright C. Langenscheidt KG Berlin and Munich 2000.

grupo renacentista dispuesto a revitalizar la literatura francesa tomando como modelo a los clásicos griegos y romanos.

*Johann Sebastian Bach:* (1685-1750), organista y compositor alemán del periodo barroco. Fue uno de los más grandes y prolíficos genios de la música europea.

*Joseph Joachim:* (1831-1907), violinista y compositor Húngar nacido en Kttse, Austria.

*“Jean Jacques Rousseau (1762): La intensa actividad intelectual del siglo XVIII benefició también al niño, ya que a partir de este momento, y gracias al pensador francés Jean-Jacques Rousseau, se dejó bien claro en su Emilio (1762) que la mente de un niño no es como la de un adulto en miniatura, sino que debe ser considerada según características propias.”*

*Kaminski:* André Kaminski (1923-1991), escritor suizo, conocido por el gran público a través de su novela El año que viene en Jerusalén.

*Lateralidad:* f. Preferencia espontánea en el uso de los órganos situados al lado derecho o izquierdo del cuerpo, como los brazos, las piernas, etc.

*Legato:* Ligado, señala que las notas así marcadas deben prolongarse hasta la siguiente ligeramente.

*Longevidad:* Aunque los humanos pueden vivir más de cien años, son pocos los mamíferos de talla entre mediana y grande que sobrepasan los treinta. Las aves y los pequeños roedores casi siempre viven más tiempo en cautividad que en la naturaleza. El pez más longevo es el esturión; la tortuga gigante es el animal de vida más larga. Pero esta longevidad se ve empuñecida por la de algunas plantas y hongos, que viven más de 10.000 años.

*Longitudinal:* Pertenciente o relativo a la longitud. || [2](#). Hecho o colocado en el sentido o dirección.

*Madrigal:* Es un término italiano y denomina en música un segundo periodo del género que, antes de él, tuvo un poco de irradiación en la zona franco-flamenca. Pero se tiene a denominar todo madrigal como madrigal todo arte polifónico-pintoresco.

*Matizado:* Graduar con delicadeza sonidos o expresiones conceptuales. || 2. Juntar, casar con hermosa proporción diversos colores, de suerte que sean agradables.

*Mecenazgo:* El primero lo forma la música artística o clásica, compuesta e interpretada por profesionales y que en sus orígenes estaba bajo los auspicios del mecenazgo de cortes y establecimientos religiosos. Protección dispensada por una persona a un escritor o artista.

*Metalófonos:* genérico que engloba a todos aquellos instrumentos de percusión constituidos por una serie de placas de metal afinadas y colocadas en fila sobre una caja de madera hueca, que hace de caja de resonancia. Los sonidos se obtienen al golpear las láminas con unas baquetas.

Su origen parece estar en China varios siglos antes de Cristo. Carl Orff utiliza este instrumento en varias de sus composiciones. Actualmente se emplea con frecuencia, junto con otros instrumentos de percusión, en la enseñanza infantil de la música.

*Monodia:* (del griego mono, 'solo', y odé, 'canto'), término griego que indica canto para una sola voz, con o sin acompañamiento instrumental, en oposición a la pluralidad de voces de la polifonía. La monodia acompañada se practicó ya en la antigua Grecia, con los nombres de anlodia y citarodia. Durante la edad media se desarrolló primero en Francia y en Italia, siendo absorbida por la polifonía. Más tarde resurgió con el Lied y con las transcripciones de obras polifónicas para voz sola e instrumentos, ya sea con laúd, vihuela o guitarra. Encontramos algunos ejemplos de monodia en la música griega, el canto gregoriano, las canciones de gesta, de trovadores y de Minnesinger (cantores de amor).

*Mono:* (del griego mono, 'uno' y oikos, 'casa').

*Motete*: en música, composición vocal, por lo general sobre texto sagrado, e históricamente destinado a interpretarse en los oficios religiosos. El motete se originó a principios del siglo XIII. Por aquel entonces, los compositores solían tomar un pasaje florido del canto gregoriano, transcribirlo en notas largas y añadir otras partes vocales encima. Dichas composiciones, que se tocaban durante el curso del canto de donde se había sacado el extracto, se llamaban clausulae. Dado que el fragmento del canto original solía escribirse sobre una única palabra o sílaba, este mismo fragmento de texto se utilizaba como cláusula en todas las partes vocales. El motete surgió cuando se añadieron palabras (en francés, mots) a las partes vocales superiores. A partir de 1250, los motetes se componían expresamente como piezas independientes y no meramente como clausulae. Las características principales del género eran el uso de más de un texto de forma simultánea, a veces en idiomas diferentes, así como la utilización de un segmento de canto gregoriano en la parte vocal más grave.

*Motivacional*: causa del comportamiento de un organismo, o razón por la que un organismo lleva a cabo una actividad determinada.

*Neumas*: (del griego pneuma, ‘soplo’, ‘respiración’ o ‘inspiración’), en música se denomina así a un grupo de dos o más notas vocalizadas sobre una misma sílaba en el antiguo canto bizantino, gregoriano y otras liturgias de tipo melismático, especialmente sobre la palabra ‘aleluya’. También se los designó con el nombre latino de jubilus. En su origen derivaron de simples acentos indicativos de un movimiento ascendente o descendente; luego, desde el siglo XII, también se denominó así a los puntos de la notación gregoriana cuadrada, al signo nemotécnico que indicaba la curva de la melodía, utilizándose igualmente para la notación de las melodías trovadorescas y para la polifonía. Después dio origen a los tropos (textos breves con música que se añadían al canto llano del oficio litúrgico) y a las secuencias.

*Música aleatoria*: música en la que el papel del compositor varía tanto en la creación artística como en la interpretación. Aunque en líneas generales esto es aplicable a todo periodo histórico para describir la improvisación o la libertad de las cadencias de los

conciertos, el término se aplica en sentido estricto a la estética compositiva común en las décadas de 1950 y 1960.

*Música dodecafónica:* Dodecafonía f. *Mús.* Sistema atonal en el que se emplean indistintamente los doce intervalos cromáticos en que se divide la escala. Técnica muy utilizada para escribir música, desarrollada por el compositor austriaco Arnold Schönberg. Fue él quien creó este sistema entre 1908 y 1923, cuando buscaba un principio en torno al cual se pudiera organizar una música atonal (es decir, que evitara la nota tónica central y todas las otras relaciones tonales).

*Ópera clásica:* Las elaboradas exhibiciones escénicas y las historias alegóricas de los intermezzi, en conjunto con los continuados intentos de recrear la producción clásica, llevaron a la creación de la ópera a finales del siglo XVI.

*Oratorio:* composición musical de gran desarrollo para voces e instrumentos, de naturaleza dramática o contemplativa y generalmente sobre un tema religioso. Si bien el libreto puede contener incidentes dramáticos, como en la ópera, los oratorios suelen interpretarse en concierto, sin escenarios ni vestuario o atuendo especial.

*Oralauditivo:* Que se manifiesta o produce con la boca o mediante la palabra hablada. *Lección, tradición oral. Auditivo:* Pertenciente o relativo al órgano del oído.

*Paideia:* En la antigüedad la educación estaba más enfocada a la formación general del hombre y del ciudadano (paideia) que a la transmisión y al contenido de los conocimientos en el sentido estricto de la palabra.

*Países del mediodía:* Italia, Francia, Inglaterra.

*Piaget Jean:* (1896-1980), psicólogo y pedagogo suizo, conocido por sus trabajos pioneros sobre el desarrollo de la inteligencia en los niños. Sus estudios tuvieron un gran impacto en el campo de la psicología infantil y la psicología de la educación.



Nacido en Neuchâtel (Suiza), Piaget escribió y publicó su primer trabajo científico cuando tenía sólo diez años. Estudió ciencias naturales en la Universidad de Neuchâtel y, después de doctorarse a los 22 años, comenzó a interesarse por la psicología, disciplina que estudió e investigó, primero en la Universidad de Zurich (Suiza) y después en la Sorbona, París, donde inició sus estudios sobre el desarrollo de las capacidades cognitivas. En 1955 fue nombrado director del Centro Internacional de Epistemología Genética de la Universidad de Ginebra, y después codirector de la Oficina Internacional de Educación.

En sus trabajos, Piaget distinguió cuatro estadios del desarrollo cognitivo del niño, que están relacionados con actividades del conocimiento como pensar, reconocer, percibir, recordar y otras. En el estadio sensoriomotor, desde el nacimiento hasta los 2 años, en el niño se produce la adquisición del control motor y el conocimiento de los objetos físicos que le rodean. En el periodo preoperacional, de los 2 a los 7 años, adquiere habilidades verbales y empieza a elaborar símbolos de los objetos que ya puede nombrar, pero en sus razonamientos ignora el rigor de las operaciones lógicas. Será después, en el estadio operacional concreto, de los 7 a los 12 años, cuando sea capaz de manejar conceptos abstractos como los números y de establecer relaciones, estadio que se caracteriza por un pensamiento lógico; el niño trabajará con eficacia siguiendo las operaciones lógicas, siempre utilizando símbolos referidos a objetos concretos y no abstractos, con los que aún tendrá dificultades. Por último, de los 12 a los 15 años (edades que se pueden adelantar por la influencia de la escolarización), se desarrolla el periodo operacional formal, en el que se opera lógicamente y sistemáticamente con símbolos abstractos, sin una correlación directa con los objetos del mundo físico.

*Plectro o Plectro*, pequeña pieza de madera, marfil, metal o plástico, que se utiliza para pulsar las cuerdas de instrumentos como la guitarra, la mandolina o la cítara. Los plectros varían mucho de tamaño, pero los más usados en la actualidad son triángulos redondeados de unos 2,5 cm de diámetro. Los cañones de pluma del clavicémbalo son también plectros que se manejan de forma mecánica. Los instrumentos de la familia del laúd utilizan el plectro, así como los instrumentos japoneses de ese tipo. Ciertos instrumentos griegos antiguos se pulsaban de esta manera.

*Pérotin*: (c. 1200), compositor francés al que se le atribuyen las primeras obras polifónicas. Al igual que Leoninus, aparece citado en el tratado Anonymous IV (c. 1280) y se le ha relacionado con la catedral de Notre Dame de París. No se conocen los detalles de su biografía. Según algunos nació hacia 1160, estudió con Leoninus, revisó el Magnus liber organi de su maestro hacia 1185, compuso más tarde obras a tres y cuatro voces y falleció hacia 1205. Según otros escribió las piezas a tres y cuatro voces al principio de su carrera hacia 1190, revisó el Magnus liber organi hacia 1205 y falleció hacia 1225. Las revisiones consistían en sustituir las secciones de estilo florido por cláusulas de discanto. Sus obras, organa a tres y cuatro voces, como *Viderunt omnes* y *Sederunt principes*, están consideradas como las primeras obras maestras de la música occidental y ponen de relieve la técnica del autor en cuanto al manejo de texturas, ritmos, formas y tonalidades y su capacidad de utilizar recursos complejos como el cambio de voces (precursor de la escritura imitativa, en donde el material pasa de una voz a otra). A Pérotin el Grande se le atribuye asimismo la composición de cantos no litúrgicos en latín que, junto a los de sus contemporáneos, inspiraron la creación del motete medieval añadiendo nuevos textos a las cláusulas (*clausulae*).

*Persuasividad*: Facultad, virtud o eficacia para persuadir.

*Psicología cognitiva*: rama de la psicología que se ocupa de los procesos a través de los cuales el individuo obtiene conocimiento del mundo y toma conciencia de su entorno, así como de sus resultados. El origen de la psicología cognitiva está estrechamente ligado a la historia de la psicología general.

*Polifonía*: música que tiene dos o más partes o voces sonando de forma simultánea (en contraposición a la monofonía, es decir, la música que tiene una única línea melódica). Los etnomusicólogos emplean el término polifonía en todos los casos de partes simultáneas (como los de pedal y melodía, la homofonía occidental o la música coral africana). La excepción son las variaciones simultáneas de una única melodía (denominada heterofonía). En la historia de la música occidental, la polifonía suele poseer un significado más limitado y estricto: las partes simultáneas deben variar rítmicamente de una a otra. La polifonía, en

este sentido, viene a coincidir de alguna manera con la definición del contrapunto (la técnica de combinar partes o melodías de forma simultánea), o acercarse *Retórica* a este concepto, mientras que la palabra polifonía suele referirse a la música vocal contrapuntística de la edad media y el renacimiento. En su sentido estricto, la polifonía también se opone a otra textura musical, la homofonía, en la cual todas las partes simultáneas poseen el mismo ritmo y crean sucesiones de acordes, cada uno de los cuales se percibe como una unidad (como en los himnos a cuatro partes o voces).

*Ravel Maurece:* Maurice Ravel (1875-1937), compositor francés que ejerció gran influencia en la música del siglo XX. Por sus características de timbre, armonías y asociaciones extramusicales la música de Ravel se asocia a menudo a la del compositor impresionista francés Claude Debussy. Sin embargo, Ravel sentía una mayor atracción por las estructuras musicales abstractas. Su color orquestal vívido y transparente le convierte en uno de los maestros modernos de la orquestación. Entre sus discípulos más destacados cabe citar al compositor británico Ralph Vaughan Williams

*Retórica:* en su sentido más amplio, teoría y práctica de la elocuencia, sea hablada o escrita. La retórica hablada es la oratoria. La retórica define las reglas que rigen toda composición o discurso en prosa que se propone influir en la opinión o en los sentimientos de la gente y, en tal sentido, es una forma de la propaganda. Se ocupa, pues, de todos los asuntos relacionados con la belleza o vigor del estilo (véase Figuras retóricas). En un sentido más estricto, la retórica se ocupa de los principios fundamentales que tienen que ver con la composición y enunciación del discurso oratorio: inventio (del verbo invenire, encontrar o definir el tema del que se va a hablar); dispositio (disposición de las partes); elocutio (elección de las palabras, ligada con el ornato y las figuras); memoria (memorización) y actio (relacionada con el acto de emisión del discurso, próxima a la representación teatral). Las tres primeras son las fundamentales desde el punto de vista de la obra escrita.

*Serealismo:* Es la repetición y variación de una secuencia (o serie) dada en cualquier parámetro musical, no sólo el sonido, sino también el ritmo, el timbre e incluso los bloques de sonido o niveles de intensidad.

*Sinfonía*: (del griego, syn, 'juntos', y phone, 'sonido'), en música, composición orquestal que suele constar de cuatro secciones contrastantes llamadas movimientos y, en algunas ocasiones, tiempos. La denominación se aplicó por primera vez en el siglo XVI a los interludios instrumentales de formas como la cantata, la ópera y el oratorio. Un ejemplo notable es la 'Sinfonía pastoral' del oratorio El Mesías (1742) de Georg Friedrich Händel. La sinfonía en su sentido moderno surge a comienzos del siglo XVIII.

*Sinfonía dieciochesco*: Composición orquestal del siglo XVIII.

*Sonata*: (del italiano suonare, 'sonar'), composición musical para uno o más instrumentos. Por una parte, el término forma sonata se refiere a la estructura musical de los primeros movimientos de las sonatas y de los géneros relacionados con ella en los siglos XVIII y XIX. Pero también desde mediados del siglo XVIII, el término sonata ha sido utilizado generalmente para las obras de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para piano (solista) o con la sonata para violín (para violín con un instrumento de teclado). Se suelen usar términos distintos al de sonata en obras que presentan la misma disposición pero que están compuestas para otras combinaciones instrumentales; por ejemplo, la sonata para orquesta se llama sinfonía, la sonata para un instrumento solista se llama concierto, y la sonata para cuarteto de cuerdas se llama cuarteto de cuerdas.

*Staccato*: Separado (es decir, cada nota debe tener una duración menor a la normal, haciéndose así una pequeña pausa entre ellas que les otorga una definida individualidad).

*Subcortical*: Referente a la corteza cerebral.

*Subsidiaria*: (Del lat. subsidiarius).adj. Que se da o se manda en socorro o subsidio de alguien. || 2. Der. Dicho de una acción o de una responsabilidad: Que suple a otra principal. □ V. derecho ~, responsabilidad ~, seguro ~. . || 2. Der. Dicho de una acción o de una responsabilidad: Que suple a otra principal. □ V. derecho ~, responsabilidad.

*Retórica*: en su sentido más amplio, teoría y práctica de la elocuencia, sea hablada o escrita. La retórica hablada es la oratoria. La retórica define las reglas que rigen toda composición o discurso en prosa que se propone influir en la opinión o en los sentimientos de la gente y, en tal sentido, es una forma de la propaganda. Se ocupa, pues, de todos los asuntos relacionados con la belleza o vigor del estilo (véase Figuras retóricas). En un sentido más estricto, la retórica se ocupa de los principios fundamentales que tienen que ver con la composición y enunciación del discurso oratorio: inventio (del verbo invenire, encontrar o definir el tema del que se va a hablar); dispositio (disposición de las partes); elocutio (elección de las palabras, ligada con el ornato y las figuras); memoria (memorización) y actio (relacionada con el acto de emisión del discurso, próxima a la representación teatral). Las tres primeras son las fundamentales desde el punto de vista de la obra escrita.

*Praxis*: término procedente del griego clásico, que significaba originalmente la acción de llevar a cabo algo. En una acepción más general, significa ‘práctica’, ‘actividad práctica’ o el conjunto de ‘actividades prácticas’ que realiza el ser humano. En algunos contextos, se identifica con la acción propiamente moral. El concepto de ‘praxis’ suele contraponerse con el de ‘teoría’, una oposición que ya expresó de modo explícito Plotino. En la filosofía moderna, el concepto de praxis suele identificarse con un componente fundamental de la filosofía marxista, que destaca la importancia de las actividades de transformación del mundo frente a una pura actitud teórica de los problemas. Antonio Gramsci, político y filósofo marxista italiano, desarrolló una filosofía de la praxis en la que la práctica era la base de toda teorización posible. Asimismo, los filósofos franceses Jean-Paul Sartre y Louis Althusser elaboraron teorías sobre la praxis como un elemento teórico fundamental.

*Tañian*: Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, en especial una campana.

*Tonoi*: Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudas.

*Volitivos* : (Del lat. *volo*, quiero).adj. *Fil.* Se dice de los actos y fenómenos de la voluntad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AREY. (1981) *Introducción a la investigación pedagógica*. México: Interamericana.
- BEST, (1920) *Como investigar en educación*. Madrid Morata.
- BRENNAN, JUAN, A. (1988) *Como acercarse a la música*. SEP, México, Querétaro.
- CASAS ,M.V.(2001). *Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música*. Rev. Ciencias Humanas .7
- CAMPBELL D. (1998). *Efecto Mozart*. Barcelona: Editorial Urano.Pp. 29-32.
- CUTIETTA R, HAMANN D, MILLER L. (1995). *The extramusical advantages of a musical education*. Elkhart. IN. United Musical Instruments..Pp. 75-90.
- DELANDE, FRANCOIS. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires, Ricordi.
- DUFOURCK, NORBERT. (1963). *Breve Historia de la Música*, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, México, D.F.
- GARDNER, H. (1995) *Estructuras de la mente*. 2 ed. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GARDNER, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. TIM. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GONZALEZ, M. E. (1963). *Didáctica de la Música*., 1ª edición, Buenos Aires, Argentina, Editorial: Kapelusz.
- HARGREAVES, D. (1998). *Música y desarrollo psicológico*, 1ª edición , España, Editorial: Graó.
- MANZANOS, A.(1975). *Apuntes de Historia de la Música II*. SEP/ setentas, México.
- MORENO, M. A. *Experiencias e ideas sobre la música en la escuela*. Buenos Aires, Ricordi.
- ORTA, V. GUILLERMO. (1972). *Elementos de cultura musical*. 17ª edición. México, D.F. Ed. Porrúa.
- OSORIO, B. E.(1986) *Ritmos, Cantos y Juegos*. 4ª edición, México,D.F. Consejo Nacional Técnico de la Educación, Comisión permanente de libros de texto y de consulta.

- OTERO, M. ANDREA. (2002). *Howard Gardner, su teoría acerca de las inteligencias múltiples y su derivación hacia una propuesta educativa*. Tesis, UNAM, México, D.F. Ciudad Universitaria.
- SALAZAR, A. (1965). *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música I*. Madrid, España.
- SALAZAR, A. (1965). *La música en los griegos*. Madrid, España.
- VELAZCO, J. (1998). *La música por dentro*. 1 ed. México, UNAM.

### **ARTÍCULOS EN REVISTAS**

- CASAS, MV. (2001). *Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música*. Ciencias Humanas Chile, núm 7,( 222-236).
- ESLAVA, E. et. al. (1997). *El arte en el desarrollo del niño*. En el niño sano, Colombia ,Medellín.
- PLIEGO, GABRIEL. (2003) “*Interpretación y didáctica: una visión global*”. Festival Internacional/ Cedros- Universidad Panamericana/C. de México. Núm 3, (26, Junio, Pág. 1-2 Al 17-39).

### **REFERENCIAS EN LA RED**

- PRIETO, R. “El método Suzuki” [en línea], Santiago, Chile.  
< [www.geocities.com/vienna/6440](http://www.geocities.com/vienna/6440) > [Consulta:15 de Junio,2003].
- SLOBODA, J.” Qué es lo que hace a un músico”.  
< [www.geocities.vienna.com](http://www.geocities.vienna.com) > [Consulta: 15 de Junio, 2003].

### **DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS**

- Enciclopedia Microsoft Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.