UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE ARTES MUSICALES

PROYECTO DE GRADO

Para la obtención del Grado de Licenciatura en Artes Musicales Mención Pedagogía Musical

LA QUENA COMO RECURSO DIDÁCTICO: PARA FORTALECER LA LECTO-ESCRITURA MUSICAL EN ESTUDIANTES DE PREPARATORIO I DE LA ESCUELA NACIONAL DE FOLKLORE "MAURO NÚÑEZ CÁCERES"

Autor: Leandro Salomon Rios Espinoza

Tutor Teórico: MG. SC. Juan Roger Huallpara Soliz

Tutor Práctico: Lic. Gastón Arce Sejas

La Paz – Bolivia

2018

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE ARTES MUSICALES

Proyecto de Grado:

LA QUENA COMO RECURSO DIDÁCTICO: PARA FORTALECER LA LECTO-ESCRITURA MUSICAL EN ESTUDIANTES DE PREPARATORIO I DE LA ESCUELA NACIONAL DE FOLKLORE "MAURO NÚÑEZ CÁCERES"

Presentado por: Leandro Salomon Rios Espinoza

Para optar al título de Licenciatura en Artes Musicales Mención: Pedagogía Musical

Nota Numeral: …….....

Nota Literal: …….

Ponderación: ……

Director de la Carrera de Artes: Arq. Mario Ibañez Ibañez

Tutor Teórico: MG. SC. Juan Roger Huallpara Soliz

Tutor Práctico: Lic. Gastón Arce Sejas

Tribunal: Lic. Boris Nava Quisbert

Tribunal: Lic. Julio Cesar Arraya

Tribunal: Arq. Javier Fernández Patón

DIRECTOR CARRRERA
DE ARTES PLÁSTICAS

TUTOR TEÓRICO **TUTOR PRÁCTICO**

TRIBUNAL **TRIBUNAL** **TRIBUNAL**

Fecha: ……de…….

DEDICATORIA

Dedico a mis padres Juana Espinoza y Policarpio Rios, a mi esposa Patricia Machicado, por su gran apoyo incondicional y esfuerzo que me ha demostrado día a día para que salga adelante, a mi hijo Gonzalo y a toda mi familia.

AGRADECIMIENTOS

Ante todo agradezco a Dios primero por darme la vida, la fortaleza y la sabiduría con la que pude superar muchas pruebas y dificultades, pero por sobre todo por su infinita bondad amorosa.

A la Universidad Mayor de San Andrés por abrirme las puertas y brindarme la formación profesional en la Carrera de Pedagogía Musical.

A todos los docentes de esta prestigiosa Universidad, que me apoyaron en todo momento incondicionalmente, y por sus sabias enseñanzas impartidas estos años convirtiéndose en guías para alcanzar nuestras metas.

A mi tutor teórico MG. SC. Juan Roger Huallpara Soliz y tutor práctico Lic. Gastón Arce Sejas que desinteresadamente apostaron y ayudaron para culminar y consolidar este proyecto.

A la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” de la ciudad de La Paz y a la Rectora Lic. Paola Rico Costas, por acogerme en la institución, y brindarme toda la información solicitada para la elaboración de ésta propuesta.

A los amigos que ayudaron en este trabajo y quedaran por siempre en mi recuerdo.

Muchísimas gracias a todos.

Contenido

INTRODUCCIÓN 1
CAPITULO I 3
1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 3
1.1.- PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 4
2.- JUSTIFICACIÓN 5
3.- OBJETIVOS 6
3.1.- Objetivo General 6
3.2.- Objetivos Específicos 6
CAPÍTULO II 7
1.- MARCO TEÓRICO 7
1.1.- Pedagogía 7
1.1.1.- Pedagogía Musical 7
1.2.- Métodos Educativos 8
1.3.- Estrategia 9
1.3.1.- Estrategias Metodológicas 9
1.3.2.- Estrategia didáctica 9
1.4.- Recurso Didáctico 9
1.5.- Procesos Enseñanza – Aprendizaje 10
1.5.1.- Enseñanza 10
1.5.2.- Aprendizaje 11
1.5.3.- Procesos de aprendizaje musical 11
1.6.- Metodologías de los principales Psicopedagogos Musicales 12
1.6.1.- Método Kodaly 12
1.6.2.- Método Dalcroze 13
1.6.3.- Método Suzuki 14
1.6.4.- Método Orff 14
2.- MARCO REFERENCIAL 17
2.1.- La quena 17
2.1.2.- La quena como recurso didáctico 19
2.2.- Técnicas de ejecución de la quena 20
2.2.1.- Postura de las manos 20
2.2.2.- Postura de los dedos 20
2.2.3.- Postura de la quena 21
2.2.4.- Embocadura 21

2.2.5.- Puntos de soporte 22
2.3.- Técnica de respiración 22
2.3.1.- La columna de aire 23
2.4.- El sonido 23
2.5.- El vibrato 24
2.6.- La afinación 25
2.7.- El ataque o golpe de lengua 26
2.8.- La música 27
2.8.1.- La partitura 27
2.8.2.- La escala 28
2.8.3.- El arpegio 28
2.8.4.- El intervalo 29
2.8.5.- La articulación 29
2.8.6.- La progresión 30
2.9.- Folklore 31
3.- MARCO LEGAL 31
3.1.- Nueva Constitución Política del Estado 32
3.2.- Ley de la Educación Nº 070 Abelino Siñani – Elizardo Peréz 32
3.3.- 1er 2do y 3er Encuentro pedagógico de fortalecimiento de la formación artística 33
3.4.- 5º Encuentro Pedagógico del Sistema Educativo Plurinacional 33
4.- MARCO HITÓRICO 34
4.1.- Breve reseña histórica de la Formación en Artes 34
4.1.1 Los fines de la educación artística 35
4.2.- Origen de la música 35
4.2.1.- Etimología 36
4.2.2.- Breve resumen de la Historia de la notación musical 36
5.3.- Historia de la quena 37
5.3.1.- Origen de la quena 37
5.3.2.- Etimología de la palabra quena 40
5.3.3.- Variedad de quenas 40
5.4.- Interpretes representativos del instrumento quena en Bolivia 41
5.- MARCO CONTEXTUAL 42
5.1.- CONTEXTO GENERAL 42
5.1.1.- Contexto Histórico 43
5.1.2.- Contexto Educativo 43

5.1.3.- Contexto Sociocultural 44
5.1.4.- Contexto Económico 44
5.2.- CONTEXTO INSTITUCIONAL 44
5.3.- Áreas de formación 46
5.4.- Régimen de estudio 46
5.5.- Perfil Profesional del estudiante egresado en la mención de quena. 47
5.6.- Modalidad De Graduación 47
CAPÍTULO III 48
1.- METODOLÓGIA DE INVESTIGACIÓN 48
1.1.- Metodología- Concepto 48
1.2.- Método 48
1.3.- Método de investigación 48
1.4.- Paradigma filosófico 49
1.5.- Tipo de investigación 50
1.6.- Técnicas 51
1.7.- Instrumentos 51
CAPÍTULO IV 53
1.- DIAGNÓSTICO 53
1.1.- La mención de quena en la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” 53
2.- PROPUESTA 55
2.1.- Metodología Musical de la propuesta 55
2.2.1.- Posiciones para escala de Sol mayor (G) primera octava 56
2.2.2.- Posiciones para escala de Sol mayor (G) segunda octava 56
2.2.3.- Posiciones para escala de Do mayor (C) primera octava 57
2.2.4.- Posiciones para escala de Do mayor (C) segunda octava 57
2.2.- Índice de recomendaciones para los estudios de ejercicios musicales 58
2.2.1.- Escala de Sol Mayor (G) 58
2.2.2.- Arpegios de Sol Mayor (G) 59
2.2.3.- Intervalos de Sol Mayor (G 59
2.2.4.- Articulaciones de Sol Mayor (G) 60
2.2.5.- Progresiones de Sol Mayor (G) 60
2.3.- Índice de recomendaciones para la interpretación del repertorio musical 60
2.4.- Aspectos importantes en la ejecución del instrumento 61
2.5.- Pasos para lectura musical 62
2.6.- Temporalización 62

2.7.- Contenidos mínimos de avance en el semestre (Preparatorio I) 62
2.8.- Fases del proyecto 64
Bibliografía de consulta 69
CONCLUSIONES..... 70
RECOMENDACIONES..... 71
ANEXOS 75
Anexo Nº 1 76
Anexo Nº 2 77
Anexo Nº 3 78
Anexo Nº 4 79
Anexo Nº 5 80
Anexo Nº 6 81
Anexo Nº 7 82
Anexo Nº 8 83
Anexo Nº 9 84
Anexo Nº 10 85
Anexo Nº 11 8586

INTRODUCCIÓN

La educación como parte esencial de la sociedad necesita de innovaciones y transformaciones metodológicas, aportes significativos por parte del plantel docente para alcanzar una educación de calidad. Puesto que una verdadera pedagogía socio comunitaria, se renueva constantemente por el aporte de estudios realizados por entendidos en el campo de la psicopedagogía.

El presente proyecto de grado surge a raíz de la problemática encontrada en la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”, en estudiantes y postulantes a la Carrera de Música Boliviana; problemática que hace referencia al *bajo nivel de conocimientos de lecto-escritura musical*.

Para esto se propone una alternativa de solución al problema, donde intervienen dos aspectos muy importantes, que van estrechamente ligados para alcanzar el objetivo principal; a) el uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo para fortalecer la lecto-escritura musical, b) el método diseñado y sistematizado con estudios de ejercicios musicales esenciales más la transcripción de un repertorio selecto de música boliviana considerado la estrategia metodológica; ambos con el fin de optimizar la comprensión y fluidez de la lectura musical.

El proyecto va dirigido a estudiantes de Preparatorio I mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” que se encuentra en la ciudad de La Paz, institución dependiente del Ministerio de Educación-Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional que promueve una educación superior activa hacia el conocimiento sistemático del folklore boliviano, orientada a la enseñanza de los instrumentos tradicionales, la difusión e investigación, que responda a las necesidades socioculturales del país, integrando el legado ancestral y el desarrollo de la cultura y el folklore.

Para un mejor desarrollo y comprensión del Proyecto de Grado, el mismo se sustenta en el marco del Modelo Educativo Socio Comunitario Productivo, abordando el paradigma del “Vivir Bien” establecido en la Ley Nº 070 de Educación “Avelino

Siñani – Elizardo Pérez" del 20 de diciembre de 2010 y el Ministerio de Educación, con el cual se analiza la realidad en el entorno social educativo, estableciendo una conjunción de la teoría con la práctica. El tipo de investigación seleccionado es la investigación - acción, siendo que la misma es utilizada en el campo de la educación, porque incide en la mejora de aspectos de tipo social y educativo.

La estructuración del presente Proyecto de Grado está comprendida de la siguiente manera: En el Capítulo I, abarca, el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, la justificación y los objetivos. En el Capítulo II se expone, Marco Teórico, Marco Referencial, Marco Histórico de apoyo a la investigación, El Marco Legal constituido por normativas de la constitución política del estado como de la Ley 070, que coadyuvan al proceso investigativo y Marco Contextual de la Institución. En el Capítulo III, constituida por la Metodología de la investigación donde se muestran el método, tipo, técnicas e instrumentos de investigación. En el Capítulo IV, se desarrolla el diagnóstico inicial, donde se pudo identificar el problema determinando las causas más probables de esta y se expone la propuesta del Proyecto de Grado, la finalidad, diseño y sistematización de la metodología de enseñanza y aprendizaje de la lecto-escritura musical.

Para una mejor apreciación de la propuesta musical del Proyecto de Grado, se realiza la grabación del desarrollo de la implementación del método, como una muestra del trabajo realizado en el periodo establecido con el objetivo principal de fortalecer la lecto-escritura musical. (Grabación que se incluye en ANEXOS).

CAPITULO I

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

"La Educación Musical, desde los años 70 ocupaba un lugar marginal con respecto a las otras áreas, y con la Reforma Educativa, Ley 1565, fue minimizada solo a un medio de apoyo educativo, sin ninguna posibilidad de desarrollo e importancia en la formación musical"; siendo estos los primeros indicios y consecuencias en la actualidad para que la Educación Musical carezca de desarrollo curricular pertinente con identidad propia. (Planes y Programas de Estudio Área Artística Educación Musical. Pag.1)

A través de la entrevista preliminar y la observación directa, en la Escuela Nacional de Folklore "Mauro Núñez Cáceres" de la ciudad de La Paz, se evidencia que los postulantes y estudiantes al ingresar a la escuela, tienen grandes dificultades al leer y escribir una partitura, y en aquellos que al dar el examen de suficiencia para ascender a un nivel superior no logran su objetivo, debido al bajo nivel de conocimientos de lecto-escritura musical considerado el problema.

Por otro lado, para validar el problema se realiza una entrevista semiestructurada al profesor Oscar Chambi Chambi de la asignatura de teoría musical denominada Educación Rítmica Auditiva, donde indica que el 90% de la población total de estudiantes nuevos que ingresan a la escuela no tiene conocimiento, y muy elemental el 10%, por lo que la institución se ve en la necesidad de enseñar dos semestres de Capacitación para la nivelación de conocimientos de teoría musical; debido además, al tiempo limitado de clase y a la cantidad excesiva de la población estudiantil inscrita en todas las menciones se tuvo que crear otro paralelo y solicitar ítem para que un nuevo docente enseñe la asignatura. (Entrevista que se muestra en ANEXO)

Asimismo, el año 2014 se hizo un diagnóstico previo en otras instituciones, mediante un cuestionario a estudiantes de nivel primario como secundario de unidades educativas fiscales como particulares, donde se pudo comprobar que el 90% de la población total tiene bajo nivel de conocimientos del lenguaje musical, y el 10% un conocimiento muy elemental, (Cuestionarios que se muestran en ANEXOS).

Como antecedentes, hasta hace algunos años los profesores eran polivalentes, el docente de educación física podía dar la asignatura de música al mismo tiempo. Por otro lado, la mala formación del docente de música, cuya función se limitaba tan solo a hacer cantar himnos y rondas infantiles que no eran beneficiosos para los estudiantes, llegando a determinar que en el colegio no se estudia música, y más aún, las artes en general no son valoradas. (E. Pantoja 2017)

Asimismo, no existe otra institución similar, dedicada a la formación de músicos académicos con estas características**,** que brinden una educación superior activa hacia el conocimiento sistemático del folklore boliviano, orientada a la enseñanza de los instrumentos folklóricos citadinos quena, zampoña, charango, que responda a las necesidades socioculturales del país y si bien existen el Conservatorio Plurinacional de Música, la Escuela Nacional de Música “Luis Felipe Arce”, la Universidad Loyola, entre otras, en sus mallas curriculares no contemplan estas áreas.

1.1.- PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera el uso de la quena como recurso didáctico, fortalece la lecto-escritura musical en estudiantes de Preparatorio I de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”?

2.- JUSTIFICACIÓN

Por los antecedentes y la problemática identificada surge el presente proyecto, como una alternativa de solución al problema, con el objetivo principal de fortalecer la lecto-escritura musical en estudiantes de Preparatorio I mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”, a partir del uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo y la implementación del método diseñado y sistematizado para este fin, considerado la estrategia metodológica.

Por la importancia del recurso didáctico y el método, este proyecto tiene objetivos claramente definidos de aporte a la educación boliviana y a la cultura, con una educación auténtica nacional, funcional e integral conforme a los lineamientos del nuevo modelo educativo, por su valor teórico y práctico, que desarrollarán las habilidades, de entonación y audio percepción de los estudiantes a partir del uso de la quena y la implementación del método, incentivando además, a la preservación y difusión del nuestra música como del instrumento.

En el ámbito pedagógico, se beneficiarán de forma directa los estudiantes de Preparatorio I y de forma indirecta la institución y docentes de la escuela. Estudiantes por contar con un método didáctico que les beneficie a un aprendizaje significativo tanto teórico como práctico a partir del uso del instrumento quena como un recurso didáctico de apoyo para la lectura musical y docentes, porque podrán hacer el uso del mismo y a futuro obtener resultados satisfactorios en la enseñanza de Educación Musical.

En el ámbito artístico, los estudiantes al obtener conocimientos suficientes de lecto-escritura musical y técnica interpretativa del instrumento, podrán desenvolverse como intérpretes solistas y formar parte de agrupaciones folklóricas y de otros géneros musicales dentro y fuera del país, y una vez concluido los estudios, desempeñarse como docentes, instructores e investigadores en los diferentes ámbitos de la sociedad, reduciendo así la tasa de desempleo.

La investigación es relevante, porque: a) logrará el objetivo principal, de fortalecer la lecto-escritura musical b) es un aporte fundamental a la educación

musical y la cultura, que quedará como un precedente para las futuras generaciones de estudiantes, docentes y músicos. c) puede ser aplicada en el sistema educativo boliviano d) puede ser utilizada y adaptada para otros instrumentos.

3.- OBJETIVOS

3.1.- Objetivo General

Fortalecer la lecto-escritura musical, en estudiantes de Preparatorio I de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” a partir del uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo.

3.2.- Objetivos Específicos

- Diagnosticar las dificultades de la lecto-escritura musical en estudiantes y postulantes de la mención quena, a partir del cuestionario y la observación directa.
- Diseñar el Plan de Acción para la implementación de la metodología de estudio a partir del uso del instrumento la quena y el método propuesto.
- Implementar la metodología de estudio al curso regular de Preparatorio I, a partir del uso del instrumento quena con lectura musical.
- Evaluar los resultados obtenidos, a partir de la demostración práctica de lecto-escritura musical con el instrumento quena por estudiantes seleccionados aplicando el método propuesto.

CAPÍTULO II

1.- MARCO TEÓRICO

Para el análisis y elaboración del presente trabajo de investigación se abordó los conceptos de: a) pedagogía b) pedagogía musical c) métodos educativos d) estrategia e) estrategias metodológicas f) estrategia didáctica g) recursos didácticos h) enseñanza y aprendizaje i) procesos de aprendizaje musical. Asimismo, metodologías de los principales psicopedagogos musicales, los mismos que coadyuvan a entender la temática de estudio en el proceso de la enseñanza y aprendizaje de la lecto-escritura musical.

1.1.- Pedagogía

La palabra pedagogía tiene su origen en el griego antiguo *paidagogós*. Este término estaba compuesto por *paidos* (“niño”) y *gogía* (“conducir” o “llevar”). Por lo tanto, el concepto hacía referencia al esclavo que llevaba a los niños a la escuela.

En la actualidad, la pedagogía es el *conjunto de los saberes* que están orientados hacia la educación, entendida como un fenómeno que pertenece intrínsecamente a la especie humana y que se desarrolla de manera social. (Citado por Julián Pérez y María Merino 2012)

La palabra Pedagogía hace referencia a su visión, evocada netamente a la formación de métodos que garanticen una educación de alto valor. Cuando se habla de pedagogía en una institución se está haciendo un estudio analítico de los procesos de enseñanza que existen, para reforzar o elaborar mejores estrategias que le ayudaran al niño, adolescente y estudiantes de todas las edades a absorber la máxima cantidad de conocimiento posible.

1.1.1.- Pedagogía Musical

La pedagogía musical trata la relación entre la música y el ser humano. En las civilizaciones más antiguas (India, China, Egipto, etc.) la música estaba ligada a

funciones de gran importancia en las ceremonias, su enseñanza estaba controlada por las más altas autoridades civiles o religiosas.

Las perspectivas de la educación, de la formación, de la enseñanza y del aprendizaje forman parte de la pedagogía musical. En la pedagogía musical debe distinguirse la enseñanza teórica de la enseñanza práctica. Junto a la formación de las habilidades musicales prácticas, como cantar o tocar un instrumento, ha adquirido importancia en la pedagogía musical el concepto de formación estética. La pedagogía musical sirve de ejemplo a la investigación educativa.

La formación musical solo es posible según la opinión de los pedagógos musicales cuando se vive una experiencia musical. Saber de música implica practicarla, sentirla (escucharla) y reflexionar sobre ella: hay que entenderla.

1.2.- Métodos Educativos

J. Schmieder, en su “didáctica General” dice: “Método educativo es la reunión y síntesis de medidas educativas que se fundan sobre conocimientos psicológicos, claros, seguros, completos y sobre leyes lógicas, que realizadas con habilidad personal de artista alcanzan sin rodeo el fin previamente fijado”.

John Curwen afirma: “un buen método educativo ordena todas las dificultades necesarias de la materia en una progresión tal que cada una constituye un peldaño hacia la siguiente y que estos peldaños entre una y otra sean suficientemente difíciles como para estimular el esfuerzo”. (John Curwen 1816 – 1880)

En conclusión, el método educativo es la manera concreta de organizar la relación entre los tres polos: estudiante, profesor y contenidos. La metodología es la aplicación práctica de un método. Se puede priorizar uno u otro de los tres elementos del triángulo interactivo, pero la intervención del conjunto de los tres es quien determina la metodología utilizada en la actuación pedagógica de un profesor.

1.3.- Estrategia

El término “estrategia” procede del ámbito militar, en el que se entendía como “el arte de proyectar y dirigir grandes movimientos militares” y, en este sentido, la actividad del estratega consistía en proyectar, ordenar y dirigir las operaciones militares de tal manera que se consiguiera la victoria. En este entorno militar los pasos o peldaños que forman una estrategia son llamadas “tácticas”. En concreto, la estrategia es el plan general o global, en tanto que táctica un movimiento operacional, integrante de una estrategia.

1.3.1.- Estrategias Metodológicas

En educación es recurrente el estudio y práctica de “estrategias metodológicas”, sobre todo orientados al desarrollo de procesos formativos: enseñanza - aprendizaje. En este sentido, las estrategias metodológicas *son formas de selección, organización (combinación y ordenamiento) y uso de métodos, técnicas y recursos (materiales) orientados hacia el logro de los objetivos, tomando en cuenta y en estrecha relación y coherencia con los contenidos, sujetos (participantes) y contextos.* (Min. Ed. 2014)

1.3.2.- Estrategia didáctica

La estrategia didáctica es con la que el profesor pretende facilitar los aprendizajes de los estudiantes, integrada por una serie de actividades que contemplan la interacción de los alumnos con determinados contenidos. La estrategia didáctica debe proporcionar a los estudiantes: motivación, información y orientación para realizar sus aprendizajes.

1.4.- Recurso Didáctico

Según Jordi Díaz Lucea (1996) los recursos y materiales didácticos son todo el conjunto de elementos, útiles o estrategias que el profesor utiliza, o puede utilizar, como soporte, complemento o ayuda en su tarea docente. Los recursos didácticos deberán considerarse siempre como un apoyo para el proceso educativo.

Los recursos didácticos son mediadores para el desarrollo y enriquecimiento del proceso de enseñanza - aprendizaje, que cualifican su dinámica desde las

dimensiones formativa, individual, preventiva, correctiva y compensatoria, que expresan interacciones comunicativas concretas para el diseño y diversificación de la actuación del docente y su orientación operativa hacia la atención a la diversidad de alumnos que aprenden, que potencian la adecuación de la respuesta educativa a la situación de aprendizaje, con el fin de elevar la calidad y eficiencia de las acciones pedagógicas. (Reyes B. 2017)

En términos generales los recursos didácticos son un conjunto de elementos que facilitan la realización del proceso enseñanza y aprendizaje, considerados también medios didácticos, recursos educativos y materiales. Estos contribuyen a que los estudiantes logren el dominio de un contenido determinado. Y por lo tanto, el acceso a la información, la adquisición de habilidades, destrezas y estrategias, como también a la formación de actitudes y valores.

1.5.- Procesos Enseñanza – Aprendizaje

El proceso de enseñanza está ligada más propiamente a las diferentes metodologías y didácticas que un docente pueda ejercer para con los estudiantes, sin embargo, el proceso de aprendizaje es una experiencia individual para cada persona, el aprendizaje se realiza siempre que se modifica el comportamiento de un individuo cuando piensa o actúa en forma diferente, cuando ha adquirido nuevos conocimientos o nuevas habilidades. (Contreras, 1990:23)

Los procesos del aprendizaje son las actividades que realizan los y las estudiantes para alcanzar los indicadores de logro, que evidencian cuán competentes son para resolver los problemas de la vida cotidiana.

1.5.1.- Enseñanza

Etimológicamente la palabra “enseñar” deriva del latín “insignire”, que significa señalar, mostrar. La enseñanza es la transmisión de conocimientos, el complemento y el apoyo que requiere el alumno, favorece sus decisiones pedagógicas autónomas y le otorga los medios y herramientas. Para que se ponga en práctica la enseñanza y el aprendizaje dentro del nuevo enfoque educativo, el maestro debe asumir un nuevo

rol y cumplir una nueva función convirtiéndose en un mediador, iniciador, organizador, investigador y comunicador intercultural.

1.5.2.- Aprendizaje

El aprendizaje surge de la conjunción, del intercambio de la actuación de profesor y alumno en un contexto determinado y con unos medios y estrategias concretas constituye el inicio de la investigación a realizar. “La reconsideración constante de cuáles son los procesos y estrategias a través de los cuales los estudiantes llegan al aprendizaje “. (Zabalza, 2001:191)

El aprendizaje debe ser entendido como un fenómeno social. El niño es parte de una sociedad donde interactúan una serie de actores que participan en el proceso de aprendizaje. De esta manera, se debe entender que la escuela no es el único espacio de aprendizaje, y que la familia y la comunidad son espacios de socialización primaria en lo que los niños adquieren conocimientos valiosos para la vida. Un niño aprende mejor mientras más próximo a su experiencia se encuentra el objeto a conocer.

1.5.3.- Procesos de aprendizaje musical

El aprendizaje de la lectoescritura musical se logra a partir de los siguientes procesos:

- Proceso de reconocimiento de los símbolos musicales.
- Proceso de aprendizaje de la altura de los sonidos.
- Proceso de aprendizaje de la lectura musical.
- Proceso de aprendizaje de la escritura musical.
- Proceso de percepción visual, auditiva de la música.
- Proceso de aprendizaje de dictados rítmicos y melódicos.

1.6.- Metodologías de los principales Psicopedagogos Musicales

1.6.1.- Método Kodaly

Utiliza el propio folklore como punto de partida del aprendizaje del lenguaje musical que según Kodaly está basado en el canto e instrumentación ya que lo más importante es amarla y apreciarla.

El método Kodaly está destinado a llevar a la práctica lo siguientes principios:

1°.-"La música es tan necesaria como el aire".

2°.-" sólo lo auténticamente artístico es valioso para los niños".

3°.- "La auténtica música folklórica "debe ser base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación".

4°.-"Conocimiento de los elementos de la música a través de la práctica vocal (a una, dos y tres voces) e instrumental".

5°.-"Educación musical para todos, teniendo la música un pie de igualdad con las otras materias de currículum".

Kodaly, empieza su trabajo con la escala pentatónica, es así como progresivamente va incorporando al sol-mi inicial, él la, luego el do y finalmente el re siempre asociados al gesto.

El ritmo se ejercita en forma separada, pero simultáneamente con la altura del sonido. Se proponen distintos esquemas rítmicos que, una vez reproducidos con palmas serán enunciados usando silabas rítmicas.

Finalmente, los motivos rítmicos serán escritos en una pauta especial. A partir de este punto, progresivamente, siempre a través de la actividad y mucho por medio del juego, van incorporándose al mundo del niño los distintos elementos de la gráfica musical.

La habilidad del pedagogo esta en construir una organización lógica integrada por todos los elementos, aprovechando para la práctica lo que ya se conoce e incorporando en forma sólida cada nuevo conocimiento, los estudiantes lograran así llegar a leer música conscientemente, con agrado, quedando expedito el camino para la actividad musical seria de cualquier tipo.

El método facilita el aprendizaje de la música puesto que está de acuerdo a los distintos niveles del niño donde se puede expresar en forma clara los objetivos de la enseñanza que está impartiendo, los cuales va a ser:

- Despertar en todo momento el interés por la música.
- Crear una audiencia para apreciar la música.

1.6.2.- Método Dalcroze

El Método Dalcroze está basado en la idea de que el estudiante debe experimentar la música física, mental y espiritualmente, tiene como metas principales el desarrollo del oído interno, así como el establecimiento de una relación consciente entre mente y cuerpo para ejercer control durante la actividad musical.

Para alcanzar estas metas, el Método Dalcroze divide la formación musical en tres aspectos que están íntimamente relacionados entre sí: euritmia, solfeo e improvisación. (J.-D.1909)

Objetivos del Método

- Convertir al cuerpo humano en INSTRUMENTO MUSICAL
- Desarrollar el oído interno y el sentido rítmico
- Lograr una coordinación entre MENTE Y CUERPO
- Cantar afinadamente
- Hacer música en ensamble
- Transferir los conocimientos anteriores a la ejecución de cualquier instrumento.

Para Dalcroze las cualidades musicales indispensables de un futuro músico debían de ser la agudeza auditiva, la sensibilidad nerviosa, el sentido técnico y la facultad de exteriorizar espontáneamente sensaciones emotivas (J.-D.1909).

1.6.3.- Método Suzuki

El maestro japonés Shinichi Suzuki, es creador de este método, cuyo lema es: "Aprender escuchando", sostiene que todos los humanos nacen con grandes potencialidades y una capacidad individual para su desarrollo a alto nivel. Suzuki es una filosofía, una educación de los talentosos. El método se llama "Educación del talento" y los fundamentos de su experiencia fueron sintetizados por Suzuki en estos cinco puntos:

El ser humano es un producto del ambiente que lo rodea.

- Cuanto, antes, mejor, no sólo en música sino en todo aprendizaje.
- La repetición de la experiencia es importante para el aprendizaje.
- El maestro y los padres deben encontrarse en buen nivel y continuar desarrollándose para proveer una situación de aprendizaje cada vez más favorable para el niño.
- El sistema o método debe presentar al niño ilustraciones basadas en lo que el maestro comprenda cómo, cuándo, y qué.

1.6.4.- Método Orff

El pedagogo musical Carl Orff fundamentó su método de enseñanza musical en la relación siempre presente entre el ritmo y el lenguaje, considerado a éste último como elemento promotor del sentido rítmico y musical, e inversamente, al ritmo y la melodía como vehículos para entrenar y desarrollar funciones propiamente lingüística. El lenguaje oral representa para este autor la célula generadora del ritmo e incluso, de la música. (Bustos 2001)

Su método parte de recitado y entonación de nombres, pregones, rima, y versos, adivinanzas y dichos populares, llevando paulatinamente al niño (a) a la apreciación

de las características rítmicas del lenguaje; a la vez que se recita o canta, se marca el ritmo con palmadas o se asocian movimientos corporales alusivos al texto, lo cual facilita la capacitación del contenido expresivo del texto.

1.6.4.1.- Consignas y referencias verbales y su asociación con un valor o motivo rítmico

El aprendizaje y asimilación de un valor o motivo rítmico, puede verse favorecido y reforzado a través de su asociación con una palabra cuya estructura rítmica sea igual a la del motivo presentado; así se conseguirá que de una manera totalmente espontánea y nada intelectualizada, el niño imprima a cada ritmo o motivo rítmico su valor cualitativo y cuantitativo exacto.

Se partirá de la asociación del valor de una negra con una palabra monosilábica: “voy”, emitiendo simultáneamente con cada palmada o golpe de tambor que se dé:

Voy voy voy voy voy etc.

Más tarde se introducirá el valor rítmico equivalente a corcheas asociando a la palabra “corro” dando una palmada o golpe de tambor por cada sílaba:

Co-rro co-rro co-rro co-rro etc.

Posterior a ello se combinarán los valores de y enunciando el reeducador una secuencia libre formada por palabras *voy* y *corro*, para que el niño realice con palmas o golpes de tambor el ritmo que corresponde a esta secuencia verbal:

Ejemplo:

Secuencia presentada por el reeducador:	Voy	corro	voy	voy
Ritmo que hará el niño:				
Representación gráfica:				

Ejemplo de otros motivos rítmicos que podría ir agregándose a medida que el niño domine en la práctica los ya aprendidos:

Motivo rítmico	*consigna verbal*	*represent. Grafica*
	Ligerito	
	Salto	

A medida que se agregan nuevos motivos será posible hacer más y diferentes combinaciones, dando al niño una fórmula verbal para que la desarrolle rítmicamente con palmas y que finalmente la represente gráficamente.

1.6.4.2.- Iniciación a la polirritmia

La polirritmia presupone la capacidad de realizar en forma simultánea diferentes esquemas rítmicos, implicando ello la posibilidad de disociar movimientos, romper con la tendencia natural a la simetría y un cierto grado de independencia neuromotriz a la hora de ejecutar determinadas secuencias motoras.

El objeto de esta tarea es conseguir que el niño realice dos ritmos diferentes en forma simultánea, asignando un ritmo para los miembros inferiores y otro para los

superiores (los pies marcará “voy”, “voy”, “voy”, y con las palmas “corro”, “corro”, “corro”).

Ejemplo:

Pies:

Palmas: *etc.*

Todas estas secuencias rítmicas deberán ejecutarse ininterrumpidamente hasta que el reeducador marque la señal de detención, manteniendo una velocidad constante desde el principio hasta el final.

Puede hacerse también, que la disociación rítmico – motriz sea de los miembros superiores entre sí, otorgando a cada uno un ritmo determinado, valiéndose de pequeños instrumentos musicales (chinchines) para su realización:

Ejemplo:

Mano derecha accionando un chin-chin:

Mano izquierda accionando otro chin-chin:

Como bien podrá deducirse, este último ejercicio contribuye además a reforzar el concepto de derecha-izquierda en niños en los que todavía no esté definida o asimilada dicha noción, siendo un interesante auxiliar para la adquisición de los conceptos básicos de lateralidad manual.(Bustos 2001)

2.- MARCO REFERENCIAL

2.1.- La quena

Dentro de la organología de instrumentos de viento o aerófonos andinos, se encuentra la quena, instrumento melódico monofónico construido en la escala diatónica de Sol Mayor o Mi menor, con siete orificios modificadores del sonido que

se tapan y destapan con los dedos, el ejecutante sopla contra el borde de la abertura superior del tubo para obtener el sonido, por lo que se considera aerófono de filo.

Anatómicamente la quena es un tubo cilíndrico hueco con un longitud de 37 a 38 cm. su diámetro interior varía entre 18 y 20 mm. la corteza o espesor del material varía de 3 a 4 mm. aproximadamente. La característica principal de la quena es el bisel, un recorte a modo de escotadura que se encuentra en la parte superior frontal del instrumento; en la parte inferior media posterior se encuentra el primer orificio, un poco más abajo en la parte superior los seis restantes orificios que determinan un sonido o nota musical, al finalizar el tubo cerrado por el nudo del bambú otro orificio por el que se emite la nota más grave u octava de la escala, habiendo también quenas con la parte inferior abiertas, como las quenas del Perú.

Fuente: Fotografías obtenidas La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

Existen quenas con diferentes tipos de escotadura o bisel, en forma de U biselada, habiendo también en forma de V, C, y cuadradas como las choquelas.

Fuente: Fotografías obtenidas de La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

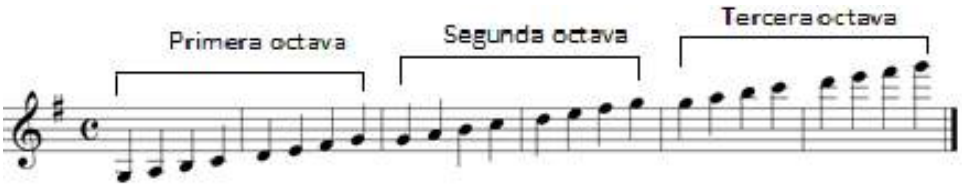
Actualmente se la construye en diferentes tonalidades permitiendo así la formación de orquestas y ensambles; en diferentes materiales como: Bambú, ébano madera de color negra traída del África, jacaranda, moradillo la más comercial, palo de rosa, guayacán, en plástico, hueso, metal y hasta papel. Quenas elaboradas de forma artesanal por “luriris” constructores artesanos, y quenas profesionales hechas por músicos artesanos e intérpretes de este instrumento, perfectamente afinados al LA 440 (afinación universal que se le da al sonido que produce una vibración a 440 Hz a 20 º C y sirve como estándar de referencia para afinar la altura musical).

Fuente: Fotografías obtenidas del catálogo de instrumentos de L. Salomon Rios Espinoza

2.1.2.- La quena como recurso didáctico

La quena solista o urbana, así considerada en la actualidad, por las características, grandes posibilidades y beneficios que nos ofrece, es apta para considerase un recurso didáctico en la educación musical: a) por ser un instrumento emblemático de nuestra cultura, b) por ser temperada y de un registro amplio de tres octavas. c) por ser funcional en la enseñanza, debido a su fácil acceso y manejo en el ámbito estudiantil.

Tesitura de la Quena Escala Diatónica Sol Mayor (G)



2.2.- Técnicas de ejecución de la quena

2.2.1.- Postura de las manos

Muchos intérpretes de este instrumento no le dieron importancia a la posición de las manos, sin embargo, se aconseja la mano izquierda arriba y la mano derecha abajo, esto, por si en algún momento un ejecutante de quena quisiera pulsar una flauta traversa o un saxo, tendría más facilidad al hacerlo y no así uno que tuviera la postura invertida, ya que tendría que cambiar la posición de las manos y se le complicaría el aprendizaje.

2.2.2.- Postura de los dedos

Existen dos formas de ubicación o digitación de los dedos sobre los orificios:

La primera es tapar los primeros tres orificios con los dedos de la mano izquierda (pulgar, índice y medio) y los cuatro restantes con los dedos de la mano derecha (índice, medio, anular y meñique).

La segunda digitación tapar los primeros cuatro orificios con los dedos de la mano izquierda (pulgar, índice, medio y anular) y los restantes con los dedos de la otra mano (índice, medio y anular).

POSTURAS

SI

NO

Fuente: Propia del autor

La elección es libre, así como la de utilizar una determinada mano antes que la otra. Sin embargo, se recomienda la mano izquierda sobre la derecha, y la segunda ubicación de los dedos para una digitación apropiada y óptima.

Por otro lado, no es aconsejable tapar los orificios de la quena con las yemas de los dedos porque dificultaría la digitación y más tratándose de los medios tonos o alteraciones, además no cubriría todo el orificio dejando escapar aire y el sonido sería impreciso, por lo que se recomienda tapar con las falanges 3º (distal) y la 2º (medial) entre medio de ambas aproximadamente.

2.2.3.- Postura de la quena

Con referente al cuerpo la quena debe estar en un ángulo de 45º grados.

NO

SI

NO

Fuente: Propia del autor

2.2.4.- Embocadura

La embocadura es la acción de colocar los labios en la boquilla del instrumento para hacerlo sonar, siendo esta la parte más importante para obtener un buen sonido claro y limpio; la boquilla o borde del instrumento debe ir apoyada al mentón y el bisel ubicado al medio del labio inferior, las dos aristas deben estar acomodadas y dirigidas perpendicularmente hacia el labio superior rozando el mismo, para que la columna de aire que se emita entre directamente al tubo a través del bisel, para evitar sonido sucio rasposo; para una correcta embocadura es recomendable la utilización del espejo para corregir la mala ubicación.

Fuente: Propia del autor

2.2.5.- Puntos de soporte

Son tres los puntos de apoyo o soporte más esenciales: El mentón, los meñiques y el pulgar derecho por detrás de la quena.

Fuente: Propia del autor

2.3.- Técnica de respiración

Es muy importante en los instrumentos de viento tomar en cuenta la respiración adecuada en sus dos momentos, inspiración por lo general se respira por la boca, ésta debe entreabrirse para aspirar la mayor cantidad de aire en el menor tiempo posible con la mayor naturalidad y evitando hacer ruidos, y por la nariz cuando es circular. La espiración es la fase más delicada, de la manera como se distribuya y emita el aire, puede depender la belleza y calidad del sonido.

El diafragma ubicado debajo delos pulmones y encima del estómago presiona hacia abajo y hacia afuera dilatando la zona abdominal y los músculos de la espalda, llenando los pulmones al máximo de su capacidad; la técnica es similar a la del canto se apoya en el diafragma para las notas más largas y agudas.

Fuente: www.cetep.clhttps://definicion

2.3.1.- La columna de aire

Se llama columna de aire a la cantidad de aire que sale por la boca cuándo espiramos, esta columna es el que produce el sonido al chocar con el bisel de la embocadura.

Para registro grave o primera octava la columna de aire a emitirse debe ser suave, caliente, bien delimitada y precisa, para registro medio o segunda octava más estrecho que el de los graves y con un poco más de intensidad o presión y para los registro agudo vale decir tercera octava más delgada aún y con más presión y precisión, similar a la técnica de la trompeta.

2.4.- El sonido

El sonido es producido por la emisión del aire a través de la escotadura o bisel, se debe procurar obtener un sonido claro y limpio donde no predomine el aire. Todo esto con el fin de no tener a futuro problemas en la ejecución cuando se realice la grabación en estudio, puesto que los micrófonos son muy sensibles y fácilmente pueden captar cualquier armónico o suciedad en el sonido. Sin embargo, se puede provocar esos armónicos siempre y cuando la obra a interpretar así lo requiera.

2.5.- El vibrato

Podemos definirlo como un medio expresivo del instrumento donde interviene la habilidad del ejecutante, que si bien unos lo tienen de manera innata para otros es posible cultivarlo.

La técnica del perro jadeante es una forma simple y efectiva de conseguir el vibrato diafragmático, imitar esa respiración facilitará y hará posible obtener el objetivo.

Consiste en la oscilación descendente de las notas correctamente entonada, con una mínima desafinación de un intervalo de cuarto de tono aproximadamente, según el ritmo y tempo que tanto la pieza como los recursos expresivos así lo requieran, siendo estos similares a las ondas oscilatorias de un violín o el vibrato de un cantante lírico todo esto con ayuda del diafragma.

Cuando las oscilaciones de un vibrato no mantienen una relativa regularidad, tanto en amplitud como tempo, genera un sonido inestable y de poca calidad expresiva.

La belleza reside en la perfección de la regularidad de la oscilación bien sea ésta lenta o rápida, de acuerdo a las necesidades expresivas, en síntesis es necesario que sea siempre regular.

La ausencia de vibrato es muy usada y recomendada por muchos músicos puesto que la música se ofrece sin aditivos, el sonido permanece más puro y entonces el volumen toma protagonismo, así como la velocidad. La correcta utilización de esta oscilación depende de un entrenamiento minucioso del soplo unido al vaivén del diafragma que es el más usado, ya que el de garganta produce sonidos guturales molestos, que si no corregimos a tiempo forman parte de la interpretación y carece de potencia.

En nuestro medio se pueden advertir tres tipos de vibrato uno que es con intervalos de onda oscilatoria larga (vibrato lento), media (vibrato clásico) y estrecha

(vibrato rápido); los tres son importantes para su uso, dependiendo mucho del gusto y habilidad del ejecutante, y de la obra a interpretarse, siendo el más recomendado el de intervalos de onda oscilatoria media por ser más agradable al oído.

2.6.- La afinación

El primer requisito que debe poseer un quenista es el de tocar afinado, es decir, entonar correctamente y precisar las notas con su instrumento. El tocar desafinado demuestra una mala ejecución de un quenista y debe ser corregida por el maestro a tiempo. En otras palabras no debe existir otra manera de tocar que no sea afinado.

La afinación está en la mente, en el cerebro que ordena donde los dedos deben caer hasta que estos se automaticen al desarrollar una memoria muscular. Podríamos decir que los dedos no están independientes de la mente sino que deben obedecer a ésta.

En el estudio de las obras, se recomienda hacerlo a velocidad lenta para lograr una afinación correcta. En otras palabras, es claro que quien no puede tocar un pasaje musical en un tempo lento y la vez correctamente afinado, jamás podrá ejecutarlo en su verdadero tempo sin cometer errores de afinación.

Es muy importante contar con un instrumento profesional correctamente afinado (calibrado) y con un afinador electrónico para comprobar la afinación. Asimismo, el oído juega un rol muy preponderante para la afinación de los tonos o notas, para ello es importante escuchar con atención cada uno de ellos para precisar la afinación, y tomar en cuenta la columna de aire adecuada para las diferentes octavas, otro factor que ayudará a una afinación correcta.

Por otro lado, es recomendable incursionar en la fabricación o construcción del instrumento, porque solo de esta manera un músico construiría su quena con las particularidades muy personales y la afinación correcta, debido a que no todos tenemos la misma forma de embocadura, la emisión de la columna de aire, la anatomía de los dedos, labios y barbilla.

2.7.- El ataque o golpe de lengua

El ataque se obtiene a partir de la toma de aire por la boca con la embocadura apropiada, se coloca la punta de la lengua contra el paladar detrás y en la encía de los dientes superiores de manera que el aire no escape de los labios, luego se retira rápidamente sin brusquedad pronunciando la silaba TE, así el aire contenido puede salir para producir el sonido.

El ataque sirve para dar inicio a una nota o grupo de notas para separar las notas entre sí, debe practicarse continua y rítmicamente en cada nota sin interrupción haciendo pausas solo para tomar aire.

El golpe de lengua TE es considerado de ataque por ser fuerte, que tiene la finalidad de atacar más utilizada en los estaccatos para sacar un sonido determinado, la lengua actúa como válvula que impide y permite el paso de la columna de aire hacia el bisel produciéndose así el sonido en el instrumento.

El golpe de lengua DE está considerado como ataque melódico por ser más suave y utilizada a menudo en fragmentos musicales melódicos. Sin embargo, cada quenista es libre de tocar como quiere lo importante es el resultado.

Los ataques o golpes de lengua de la flauta traversa pueden adaptarse fácilmente a la quena, para ganar velocidad y precisión en la interpretación ellas son:

Doble ataque de lengua.

TEKETEKE, TEKETETE para semicorcheas.

TEETEKE para corchea con semicorcheas.

TÉKETEE para semicorcheas con corchea.

RETE para corchea con puntillo y semicorchea.

Triple ataque de lengua TEKETE para tresillos.

2.8.- La música

“El arte de mover bien” (sobreentendidos, los sonidos y los ritmos)…”es el arte de combinar los sonidos” opinan algunos libros; y hay quienes agregan:” de manera agradable al oído”. (Brent Michel 1976).

La música es un fenómeno complejo y difícil de describir. La música es el arte de organizar los sonidos en el tiempo. La música nace como expresión del hombre enraizado en tiempo, mentalidad y periodo histórico. Cada época y lugar tiene diferentes músicas y distintos gustos musicales. Las culturas del pasado establecieron la manera de transcribir gráficamente los sonidos, así como la comprensión del uso, actualmente solo se deduce de los textos escritos y de las imágenes Blanco y Sanjosé (2000) reafirma que ”el ser humano siente inclinación por la música y la necesita” (p. 150). Por tanto afirma que el hombre jamás se conformó con escuchar los sonidos de la naturaleza, sino que, buscó la manera de crear nuevos sonidos, de organizar y desarrollar modos diferentes de sonidos musicales creando estructuras rítmica y melódicas. (Poveda 2005)

2.8.1.- La partitura

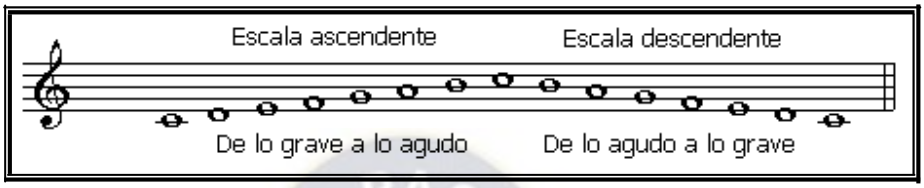
La palabra «partitura» proviene del término italiano partitura, que quiere decir literalmente *insieme di parti* que es «conjunto de piezas o partes».

Una partitura es un texto musical o un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una composición musical, mediante un lenguaje propio formado por signos musicales y llamado sistema de notación.

Las partituras están compuestas por un pentagrama sobre el cual se ubicarán los componentes musicales de la obra como ser notas y figuras, las alteraciones, la armadura de clave, el tempo, las ligaduras entre las notas y cualquier otra contingencia que haga a la interpretación de la pieza musical.

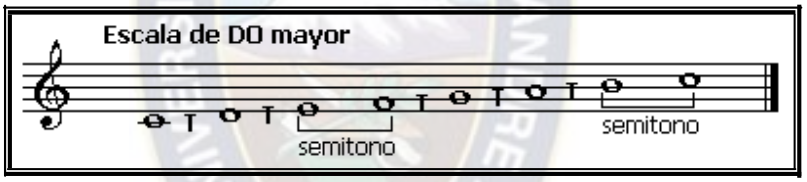
2.8.2.- La escala

La escala es un grupo de notas en el orden natural de los sonidos (do-re-mi-fa-sol-la-si), más la repetición de la primera, que sería la octava. (Cordantonopulos 2002)



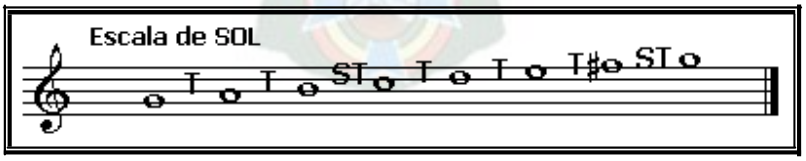
Si seguimos el orden natural de los sonidos comenzando por dicha nota, obtenemos exactamente ese patrón de tono y semitono.

TONO-TONO-SEMITONO-TONO-TONO-TONO–SEMITONO



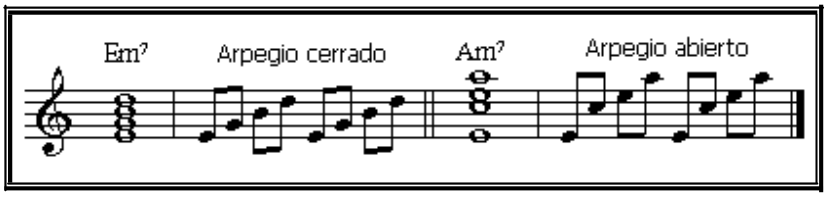
Para construir cualquier escala mayor, vamos a tener que alterar alguna nota (con sostenidos o bemoles), para seguir respetando su estructura. Ej.: SOL Mayor.

TONO-TONO-SEMITONO-TONO-TONO-TONO–SEMITONO



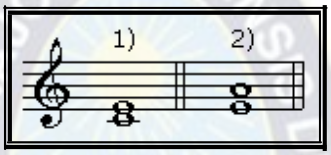
2.8.3.- El arpegio

El arpegio es un acorde cualquiera, de tres o cuatro notas, tocadas en forma melódica al igual que los acordes, el arpegio puede estar en posición fundamental o en inversión, y pueden hacerse de forma ascendente o descendente.



2.8.4.- El intervalo

Un intervalo es la distancia entre dos sonidos. Saber cuál es el intervalo es sencillo sólo hay que contar la cantidad de notas que hay entre la primera y la segunda de dicho intervalo.



Ej.1) Entre DO y MI hay tres notas, DO-RE-MI. El intervalo es una TERCERA.

Ej.2) Entre MI y LA hay cuatro notas, MI - FA-SOL-LA. El intervalo es una CUARTA.

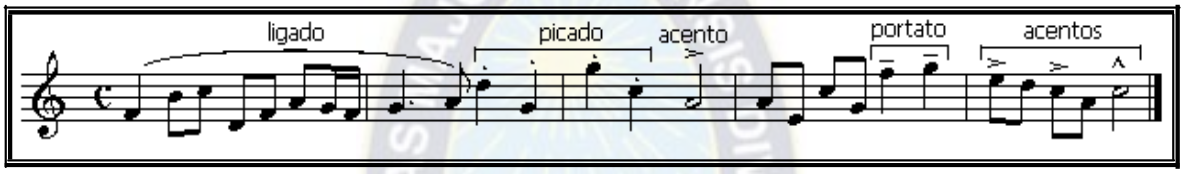
2.8.5.- La articulación

En música, la articulación se refiere a la forma en que se produce la transición de un sonido a otro, o sobre la misma nota. Hay diferentes tipos de articulación, teniendo un efecto distinto cada una: legato, no legato o suelto, staccato, staccatissimo, portato, tenuto entre otros. Cada articulación se representa mediante un símbolo ubicado arriba o debajo de la nota dependiendo de su posición en el pentagrama.

Los instrumentos de viento generalmente articulan con la lengua cortando el flujo del aire, o bien con el diafragma. Los instrumentos de cuerda lo hacen con el arco. En líneas generales se puede decir que para movimientos lentos se utilizan articulaciones más suaves como legato o portato y para movimientos rápidos articulaciones marcadas como staccato, o combinaciones con ligadura con estaccato. (Cordantonopulos 2002)

Staccato o picado	Acorta la duración de cada nota
Legato o ligado	Se tocan todas las notas unidas
Portato	Se destaca la nota apoyándose en ella
Acentuado	Se destaca la nota que lleva el acento

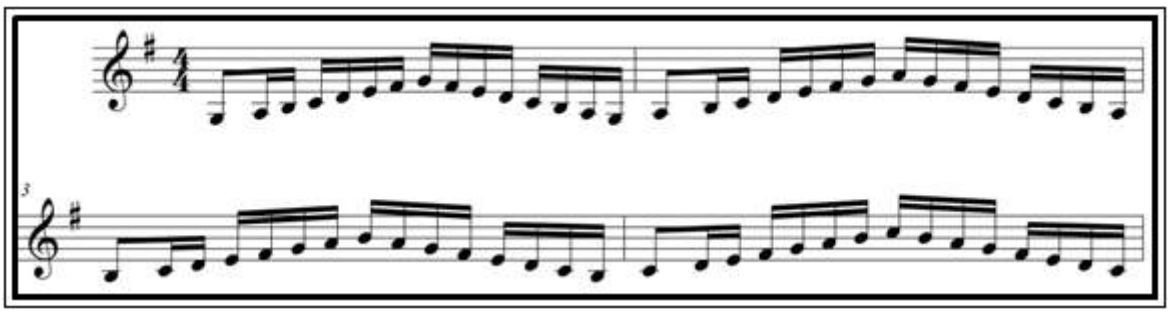
Hay varias formas de indicar acentos. En el último compás del ejemplo hay dos tipos: el primer signo es el más usado, y el segundo es un acento más marcado y seco que el anterior. (Cordantonopulos 2002)



2.8.6.- La progresión

En música una progresión armónica es una sucesión de acordes explícitos o implícitos. Algunas de las progresiones más comunes son las que se basan en el círculo de quintas como también en la progresión IV-V- I, y la IIm7- V7- Imaj7 y sus variantes en tonalidad menor, típicas de la música clásica y popular respectivamente.

Progresión melódica **s**e considera a la sucesión de notas por intervalos de segunda o grados conjuntos, ascendentes y descendentes, que se desarrollan gradualmente en forma de escalas.



2.9.- Folklore

El término folklore fue concebido por el anticuario británico William John Thoms en 1846 para denominar lo que en aquel momento se conocía como “antigüedades populares”. Como folklore se designa al **conjunto de expresiones culturales tradicionales de un pueblo**, así como la disciplina que se encarga del estudio de estas materias. La palabra, como tal, es un anglicismo que se forma con el vocablo folk, que significa “pueblo”, y lore, que traduce como “saber”.

El folklore es la expresión de la cultura en todas sus manifestaciones: la artesanía y la medicina popular, las historias orales, las leyendas, los chistes y los refranes, la música y la danza, las creencias y supersticiones, así como ciertos ritos y costumbres, entre muchas otras cosas.Como tal, el *folklore* es parte del **patrimonio colectivo de una comunidad**, que ha venido desarrollándose de manera espontánea a lo largo de los siglos y siendo trasmitido oralmente de generación en generación. De allí que el *folklore* se considere **parte fundamental de la identidad cultural de un pueblo o nación**. *https://www.significados.com/folklore/*

Es a partir de todos estos conceptos y sustentado en metodologías de principales Psicopedagogos Musicales que han aportado de gran manera a la Educación Musical, es que se pretende fortalecer la lecto-escritura musical; a partir del uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo y la aplicación del método de estudio considerado la estrategia metodológica, con el fin de optimizar la comprensión y fluidez lectura de partituras, desarrollando conocimientos teóricos y prácticos en los estudiantes de Preparatorio I de la mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” de la ciudad de La Paz.

3.- MARCO LEGAL

Para respaldar esta investigación se ha tomado como referencia la nueva Constitución Política del Estado, la Ley de la educación Nº 070 “Avelino Siñani – Elizardo Pérez” y el 1er 2do Encuentro pedagógico de fortalecimiento de la formación artística, desarrolladas en Cochabamba del 26 al 28 de junio del 2013, 3er

encuentro, en Sucre del 19 al 21 de Noviembre del 2015 y 5º Encuentro Pedagógico del Sistema Educativo Plurinacional realizado en La Paz en fechas 20 y 21 de diciembre de 2017 (Min. Ed.)

3.1.- Nueva Constitución Política del Estado

(Versión Oficial 2009 del Referéndum Constituyente de Enero de 2009)

Sección I Educación Art.90 II. *El estado promoverá la formación técnica, tecnológica, productiva, artística y lingüística, a través de institutos técnicos.*

Por primera vez se introduce el tema de la formación artística en la constitución política de Bolivia, dando pie a la consecuente aplicación a través de la ley correspondiente.

Sección II Educación Superior Art. 91.1. En su acápite II. *La educación superior es intracurtural, intercultral y plurilingüe y tiene por misión la formación integral de recursos humanos con alta calificación y competencia profesional;…*

3.2.- Ley de la Educación Nº 070 Avelino Siñani – Elizardo Pérez

Sección III Formación Superior Artística.

Art. 47 (Formación Superior Artística). *Es la formación profesional destinada al desarrollo de capacidades, competencias y destrezas artísticas, articulando teoría y práctica, para el fortalecimiento de las expresiones culturales y el desarrollo de las cualidades creativas de las bolivianas y los bolivianos.*

Art. 48 (objetivos):

1.- *Formar profesionales con capacidades, y destrezas artísticas y creativas.*

2.- *Recuperar, desarrollar, recrear y difundir las expresiones culturales de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afro bolivianas.*

3.-*Fortalecer la diversidad cultural del Estado Plurinacional, en sus diferentes manifestaciones artísticas.*

3.3.- 1er 2do y 3er Encuentro pedagógico de fortalecimiento de la formación artística

En su párrafo sobre la educación Socio- Productiva comunitaria, indica: “que el arte ha trabajado permanentemente en función a lo comunitario, social y lo productivo, ya que no existe una expresión artística que no responda a un contexto comunitario, y que no tenga incidencia en lo local”.

De acuerdo a la Ley de la Educación Nº 070 Avelino Siñani – Elizardo Pérez, el modelo educativo del estado Plurinacional, es la educación Socio-productiva Comunitaria, que basa sus principios en la transformación educativa para la producción, en función a los beneficios que ésta pueda dar al Estado.

Dentro de este modelo Socio- productivo Comunitario se encuentran 4 dimensiones: *ser, saber, hacer y decidir*, las cuales han sido expuestas y analizadas en el encuentro de formación artística, mismas que tienen mayor relevancia para ser utilizadas en los criterios de evaluación, de la propuesta metodológica de lecto-escritura musical al plan de estudios de la Escuela Nacional de Folklore Mauro Núñez Cáceres en la mención de quena.

3.4.- 5º Encuentro Pedagógico del Sistema Educativo Plurinacional

Por la Universalización del Modelo Educativo Socio Comunitario Productivo

Educación Superior Técnica Tecnológica y de Formación Artística

En este encuentro se analizó la elaboración de Reglamentos complementarios para profundizar el funcionamiento de los ITTs, como ser:

Reglamento de faltas y sanciones, de evaluación de desempeño de personal docente y administrativo, de prácticas laborales y de emisión conjunta de títulos profesionales.

La problemática referida a la inserción laboral, llegando a las siguientes conclusiones:

Formar profesionales productivos, emprendedores y creadores de su propia fuente laboral, y capaces de responder al mercado laboral.

Crear oficinas de intermediación laboral y emprendimiento para que las empresas y sectores productivos adquieran servicios de profesionales de los ITTs y de Formación Artística.

4.- MARCO HISTÓRICO

4.1.- Breve reseña histórica de la Formación en Artes

A lo largo de la historia, los cambios sociales, los cambios en la educación y en el mundo del arte en particular, han transformado notablemente las ideas, métodos y ejercicios de la educación artística. Desde la antigüedad, pasando por la edad media, renacimiento, romanticismo, primera y segunda mitad del siglo XIX, primera y segunda mitad del siglo XX, hasta nuestros días; asimismo ha evolucionado de acuerdo a sus contextos y culturas en las diversas artes, como el dibujo, escultura, arquitectura, orfebrería, música y danza.

En nuestro medio si bien es cierto que se contempla la educación vocacional y especializada de los individuos, no están definidos aún los espacios de formación en las otras áreas artísticas, como son la danza, la cinematografía y el teatro, tomando en cuenta solamente los espacios de la Música y la Plástica como elementos formadores de la integralidad de los “educandos”. Es necesario aclarar que es de esta manera que se reconoce el funcionamiento de algunas instituciones de formación artística, lo cual resulta insuficiente debido a la gran cantidad de necesidades que se presentan dentro de la sociedad Boliviana.

4.1.1 Los fines de la educación artística

- Integralidad del ser humano a través de la formación en artes
- Un profesional de alto nivel direccionado hacia la excelencia
- Fortaleza personal
- Sentido crítico del desarrollo cultural de su país
- Proyectista de su contexto
- Con identidad
- Sentido de pertenencia a su región y que trascienda hacia lo universal
- Articulación entre la práctica y la teoría
- Capacidad de creatividad a través de su producto artístico
- Formar al estudiante de alto nivel, con identidad y alto sentido de pertenencia, capaz de transcender hacia lo universal con actitud crítica, proyectista que vincule la teoría y la práctica.

4.2.- Origen de la música

En un principio el hombre primitivo tuvo su voz como instrumento musical, y los gritos eran un lenguaje de comunicación con que declaraban su amor hipotéticamente hablando, posteriormente los sonidos como medios mágicos para generar una energía armónica en los seres, como medio para expulsar a los malos espíritus y atraer a los buenos, asimismo, acompañar a los muertos o alegrarse con motivo de victoria. El Chaman, el Sacerdote, el Mago eran sus administradores sabios.

Con cantos adoraba a sus dioses, cuya ayuda imploraba mediante la más bella música de que disponía, cantaba a la primavera, al amor. Poco a poco la música va tomando un carácter de “medio curativo”, produciendo entre los enfermos efectos hipnóticos, tranquilizantes o frenéticos destinados a expeler los espíritus de la enfermedad. Posterior a ello crearon instrumentos a manera de flautas eran símbolos de masculinidad, y los tambores representaban al sexo femenino, considerándolos como amuletos en tierra o en mar.

Según Charles Darwin, el origen de la música basado en la teoría de la evolución: analiza la incidencia y el valor de los sonidos expresivos producidos por los animales de diferentes especies, cuyas voces expresan emociones distintas: miedo, ira, triunfo, etc.; Llegando a la conclusión de que “en virtud del principio expuesto con clarividencia, de las asociaciones heredadas, el sonido musical quizás apele vaga e indefinidamente las emociones intensas de una época dejada muy atrás”, de forma que el músico apasionado, cuando excita con sus variados tonos y cadencias las emociones más intensas en su auditorio apenas pueda sospechar que emplea los mismos medios con los cuales sus antepasados semihumanos, hace mucho tiempo, se alentaban unos a otros las ardientes pasiones durante sus rivalidades y sus asedios amorosos.(EDAF 1980) (Pág.9).

4.2.1.- Etimología

La palabra Música deriva de la voz latina “Musa” del griego ‘musikétéchne o ‘mousike’ que significa el arte de las musas, musa es una deidad femenina de la mitología griega, una fuente de inspiración. La palabra griega mousa significa canción o poema, en griego antiguo mousai eran las diosas inspiradoras de la música.

4.2.2.- Breve resumen de la Historia de la notación musical

La historia la notación en la música occidental abarca unos dos mil trescientos años, desde los primeros símbolos alfabéticos hasta las últimas tendencias de notación abstracta usadas en la actualidad.

La transmisión de la música en Occidente ha estado en buena parte sustentada por la lectura musical y el uso de partituras. Si bien en un principio los sistemas orales eran los principales canales de transmisión, la necesidad de recordar el mensaje sonoro provocó la aparición en la antigua Grecia de sistemas rudimentarios de escritura alfabética en el siglo II a.C. Posteriormente, su desarrollo y perfeccionamiento promovido en las diferentes culturas y artistas, alcanzó un notable grado de madurez en la propuesta de tetragrama de Guido de Arezzo en el siglo X. Después de un periodo en que el pentagrama convivió con otros sistemas de

notación como por ejemplo las tablaturas, fue en el Romanticismo, con la edición masiva de partituras, cuando adoptó plenamente el sistema de música impresa que se usa, mayoritariamente, en la actualidad (Grout y Palisca, 1984).

Así pues, el desarrollo de dicha competencia por parte de cada instrumentista condicionará en gran medida el resultado final de la obra musical (Pugh, 1980). En definitiva, y teniendo en cuenta que "la cantidad y la calidad de la información obtenida están directamente relacionadas con la manera en que esta se extrae y procesa" (Galera y Tejada, 2012: 57), la manera de leer música parece estar directamente relacionada con la manera de producir música. Por tanto, el desarrollo de la competencia lectora estará vinculada a otros aspectos además de la fluidez lectora, entrando en juego diversas variables como el instrumento o el estilo musical (Hallam, 2010) (Pag.29-34).

Es así, que en la actualidad la enseñanza de la lecto-escritura musical es frecuente en las diferentes instituciones de formación musical como conservatorios y escuelas privadas como públicas, en diferentes países del mundo así como en nuestro medio porque es una base fundamental para el estudio de la música.

5.3.- Historia de la quena

La quena es un instrumento musical boliviano preincaico, precolombino y al mismo tiempo uno de los que mayor vigencia ha alcanzado. Pudo acomodarse a la notación y calibración universales: con esta modalidad viene desarrollándose en nuestros días, despertando inusitado interés en el mundo artístico mundial contemporáneo, gracias al trabajo de muchos músicos bolivianos que lo van mostrando y ejecutando por diferentes escenarios de los cinco continentes, llegando a perfeccionarlo en todas y cada una de sus posibilidades musicales.

5.3.1.- Origen de la quena

A partir de estudios arqueológicos realizados por varios especialistas se puede evidenciar la existencia milenaria de este aerófono, habiéndose encontrado ejemplares en tumbas prehistóricas pertenecientes a civilizaciones antiguas de

nuestra región, representaban cuotas mortuorias y fueron enterrados junto a sus dueños para que los acompañen en la otra vida, estos prototipos fueron construidos de diversos materiales líticos como: Andesita, basalto, lava volcánica, entre otros. (Cavour 2002. Pág. 5)

Es así que por medio de evidencia científica se demuestra que este instrumento tan representativo de la música boliviana tuvo orígenes prehispánicos milenarios.

El período formativo de Tiwanaku (1500 a.C.- 600 d.C.) en Bolivia constituye un enorme espacio de tiempo en el que se produjeron numerosos eventos y desplegaron su cultura una gran cantidad de sociedades ubicadas en el amplio espacio “andino” (Pereira H., Brockington y Sanzetenea 2000: 12).

Pequeñas flautas verticales (tipo quena), hechas de hueso de animales, con tres o cuatro orificios de digitación y una muesca en forma de U, son comunes en este periodo. Son frecuentes, también, los pitos hechos de hueso, sean estos monotonales y bitonales. Una característica es que todo este complejo organológico no posee ningún tipo de decoración pictórica. (INIAN 2000. Pág.1-2)

En el muestrario de instrumentos musicales Tiwanacotas que hace el coronel Diez de Medina, encontramos algunas quenas y figuras pequeñas tocando este instrumento. Refiriéndose este autor a un puño de bastón adornado con cascabeles, escribe:”… 4 vigorosas idiatides sostienen- con los brazos en alto-una plataforma circular en la cual se encuentran dos idolillos sentados bajo sendos doceles portátiles y, entre ambos, 2 músicos de pie tañendo sus kenas o pinquillos.

Este mismo coleccionista presenta la fotografía de una quena de cinco orificios posiblemente Tiwanakota.

En el museo de oro se encuentra una quena de tres orificios y ninguno posterior, abierta en toda su extensión construida posiblemente de hueso de llama, correspondiente a la colección Buck 732.

Otro ejemplo de quena se encuentra en el museo de Tiwanaku, es un instrumento musical construido de hueso correspondiente a los años 374 a 724 d.C. pertenece a la época clásica Tiwanaku IV, esta quena está parcialmente destruida faltándole la parte inferior, tampoco lleva orificio posterior.

El maestro etnomusicólogo Freddy Bustillos en su libro de instrumentos musicales Tiwanakotas nos dice…"El señor Roberto Santos posee una pequeña quena de dos orificios y ninguno trasero, está construido en Hueso posiblemente de Parihuana y es semejante a los ejemplos antes indicados". (Bustillos 1989. p. 31-32)

El renombrado investigador y arqueólogo Arthur Posnansky (1896:136) ha registrado el hallazgo de una flauta "quena", con cuatro agujeros frontales de digitación similar a esta:

Las notable investigadora y etnomusicóloga boliviana Julia Elena Fortún (1968 – 1970:55) ha descubierto otra pequeña "quena" de hueso de llama (115 mm, de longitud) de color ámbar oscuro, ligeramente curvada y abierta en sus extremidades. Este pequeño instrumento posee la porción delantera completamente plana, posee tres orificios de digitación generando una escala tetratónica encontrada en el sitio M-8 (Much a Cruz) en la hacienda Mollo (Cantón Ayata, Prov. Muñecas, La Paz), según datos del arqueólogo Ponce Sanjinéz, quien excavo este sitio pertenecía a Tiwanaku expansivo regional. (Sánchez. Sanzetenea 2002. Pág. 43)

Algunos ejemplares de Quenas también fueron encontrados en la cultura Chavín del Perú (900-200 a.C.) (Schechter, p. 503). En la región de Chilca y Asiua, cerca de Lima (Perú). Bolivia (1985, p.11), también se han encontrado antaras y quenas cuya antigüedad puede fijarse hace 500 años a.C. (Molina 2013. Pág. 63-84)

No existe una investigación fidedigna del origen de la quena, por lo que muchos le atribuyen su origen a su país, como Perú, Chile, Argentina, Ecuador y Bolivia, llegando a la conclusión de que su origen es de la región andina. Sin embargo, no es de extrañar encontrar quenas como las que se cultivaba en Japón y en China el Shakuhachi japonés, Khalil medio oriente y Aula de los antiguos griegos y romanos.

5.3.2.- Etimología de la palabra quena

La palabra “quena” significa “tubo con agujeros”, “agujeros aplicados a un tubo,” ”cosa muy agujereada”, “lleno de agujeros”. En las definiciones que lograron de la obra del padrecito Ludovico Bertonio en su “Vocabulario Aymara”, editado en 1612 tenemos: Quena Quena: Ppiappia, lutululu. Tañer las dichas flautas: quena quena Phusata; quena quena pinqollo “flauta de caña”. El jesuita Bernabé Cobo en 1653 añade la siguiente definición: “quena quena, es una sola caña como flauta usada para cantar endechas…” (Cavour, 2010).

En nuestro país podemos diferenciar variantes en la pronunciación de la palabra quena, así tenemos: quena, khena, kena, khina, kuna, kjena,q’ena,etc.(Cavour, 2002. Pág. 5)

Las principales investigaciones sobre este y otros instrumentos musicales de los Andes fueron realizadas por investigadores extranjeros provenientes de Europa, Posteriormente estudiosos e investigadores tanto nacionales como extranjeros realizaron grandes aportes entre ellos: Carlos Vega, 1946, Raúl A. Buccino, Luis Benvenuto, en Bolivia los describían Benjamín Alejo en 1925, Rigoberto Paredes en 1936, Antonio Gonzales Bravo desde 1937entre otros.

5.3.3.- Variedad de quenas

En Bolivia existen múltiples variedades de quenas, que obedecen a costumbres culturales locales de los diferentes grupos humanos y circunstanciales en los cuales la quena forma parte de su vida cotidiana. En el de “uso comunitario” podemos mencionar algunas de ellas de época de cosecha:

Quena Phusipía: Phusi = cuatro; pia = agujeros. Quena de cuatro agujeros. Se interpreta en la región de Colquencha, en el municipio de Palca, por la época de cosecha, y en la fiesta de la Cruz el 3 de Mayo.

Quena Quena: Quena con 6 orificios de frente y uno detrás. Se interpreta en las Prov. Ingavi, Pacajes, Aroma, Los Andes, Omasuyos y Camacho en la festividad del Apóstol Santiago.

Quena quena Mollo: Quena con 7 orificios (6 delante y 1 posterior). Es interpretada en la Prov. Muñecas en el municipio de Ayata, Aucapata y Chuma, en la festividad de la Virgen de la Candelaria y otras festividades.

Choquelas: Cuenta con 6 orificios en la parte delantera y boquilla rectangular. Se interpretan en el municipio de Jesús de Machaca, Comanche entre otros su nombre viene de la palabra aymara Choque que significa “papa silvestre”.

La quena solista clasificada como instrumento de soplo, aerófonos de filo, sin canal de insuflación, longitudinal abierta. Con muesca o escotadura superior y provista de orificios modificadores del sonido 1 posterior y 6 frontales. (Cavour, 2010)

Actualmente considerada quena urbana debido a su migración a la ciudad y a la evolución del instrumento tanto en la fabricación como la interpretación. Asimismo por las características y posibilidades que nos ofrece, que de ser un instrumento pentatónico, luego diatónico pasó a ser cromático a consecuencia del virtuosismo de los grandes intérpretes, donde no existe límite en su ejecución para cualquier género musical como es la música folclórica, clásica, jazz, rock, blues, pop entre otros.

5.4.- Interpretes representativos del instrumento quena en Bolivia

Para una cabal comprensión del fenómeno de la aparición del folklore urbano en nuestro medio y la aparición de instrumentistas especializados, la señora María Antonieta Arauco dice lo siguiente:

> En los años 60 y 70 una constelación de talentos forjó la excelencia de la música boliviana. “En el principio están los Jairas” integrado por virtuosos en cada instrumento, que les permitió realizar páginas instrumentales de perfecta sincronización y armonización; formado por Ernesto Cavour en el charango, Alfredo Domínguez en la guitarra, Yayo Joffré en el canto y Gilbert Favre “el Gringo” interprete de la quena, quien le dio un toque individual a la quena de tradición comunal. Así la quena se convirtió en instrumento solista. (Citado por Arauco, 2011. Pág. 381)

Posteriormente surge otra generación de intérpretes de este instrumento como Luis Cavour, Adrián Villanueva, Luciano Callejas, Lucas Conrradi, Ricardo Mendoza, Oscar Córdova, Rolando Encinas, Rodrigo Careaga, Eddy Lima, Alcides Mejía,

Néstor Gonzales, Marcelo Peña, entre los años 60 y 70 que aportaron de gran manera a la difusión de la música boliviana a través de interpretación de la quena. En la época de los 80 y 90 podemos mencionar a Edwin Herrera, Raúl Muriel, Gastón Guardia, Gunnar Effen, Willy Sullcata, entre otros, y los más recientes Rolando Vargas, Luis Aguilar, Juan Carlos Mamani, Josué Córdova, Salomon Rios, Alith Camacopa y algunos más con una proyección diferente a otros desarrollando aún más la técnica de ejecución de la quena a partir de la lectura musical, convirtiéndose en los actuales referentes de este instrumento. Y por último mencionar a futuros exponentes de este instrumento, jóvenes talentosos que se proyectan y preparan en la escuela como Javier Ibañez, Alexander Arratia, Luis Miguel Ochoa, Abraham Chambi, Wilmer Callejas, Milton Bilbao, Miguel Lecoña, Abraham Ortiz…

5.- MARCO CONTEXTUAL

5.1.- CONTEXTO GENERAL

La Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres” se encuentra ubicada en el departamento de La Paz, sede de gobierno, provincia Murillo, Zona Sopocachi distrito Cotahuma; en la avenida 6 de Agosto, entre la calle Rosendo Gutiérrez al norte, Belisario Salinas al sur, 20 de Octubre al oeste, y al este con la Av. Arce. Al no contar con una infraestructura propia funciona en ambientes de las Escuelas República de Ecuador y Colombia, Nº 2336 zona central en horario nocturno. Con una alta recepción de población estudiantil desplazada de las diferentes zonas de la ciudad y partes del país.

Cuenta con una población de 200 estudiantes que se distribuyen en las diferente áreas o menciones, se atiende a una población estudiantil mixta, aproximadamente 70% corresponden al sexo masculino y el 30% al sexo femenino, entre adolescentes, jóvenes bachilleres y personas adultas, desde los cursos de Capacitación hasta el octavo semestre que es el nivel Avanzado II, en edades que oscilan entre los 14 y los 60 y más años.

Los estudiantes pertenecen a diferentes estratos sociales. Muchos de ellos trabajan en fábricas y empresas; motivo por el cual su asistencia es irregular, ya que tienen que solventar sus pasajes y estudios, al no contar con apoyo de sus padres.

5.1.1.- Contexto Histórico

La Escuela Nacional de Folklore nace un 20 de julio de 1970, bajo Resolución Ministerial Nº 1641de fecha 24 de julio de 1970, siendo categorizado dentro de los ciclos medio y superior. Por ese entonces la Subsecretaria de Cultura se encontraba a cargo de la Dra. Julia Elena Fortún, es así como nace la institución.

La Escuela Nacional de Folklore lleva el nombre del maestro Charanguista y escultor Mauro Núñez Cáceres (1902-1973), pionero y mentor del charango boliviano. Actualmente la Escuela Nacional de Folklore, cuenta con 47 años de existencia en la formación de músicos instrumentistas e investigadores de campo en Etnomusicología, Folklore y Antropología Cultural.

En el trascurso de su vida la ENF ha sido dependiente del Vice ministerio de Cultura, Ministerio de Desarrollo Económico y actualmente del Ministerio de Educación.

5.1.2.- Contexto Educativo

Dentro del marco institucional, la Escuela Nacional de Folklore es una institución dependiente del Ministerio de Educación-Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional – Dirección General de Educación Superior Técnica, Tecnológica, Lingüística y Artística, asimismo es una institución de convenio que

cuenta con ítems del Magisterio para docentes y administrativos. La institución presta servicios educativos dentro de la formación Capacitación y Técnico Superior.

5.1.3.- Contexto Sociocultural

La Escuela Nacional de Folklore se encuentra ubicada en la zona de Sopocachi que se caracteriza por mantener una amplia actividad cultural, siendo su ubicación estratégica, ya que es muy accesible para la población estudiantil.

Si bien en la Escuela Nacional de Folklore, se desarrolla la educación formal del aprendizaje musical también impulsa a los estudiantes a iniciarse en la "vida de escenario", con la Orquesta Folklórica, elenco estable de la institución, realizando presentaciones individuales y grupales en distintos espacios culturales de la ciudad.

5.1.4.- Contexto Económico

La Escuela Nacional de Folklore, siendo una institución de convenio cuenta con ítems del Magisterio para docentes y administrativos, sin embargo se realiza un cobro semestral módico a la población estudiantil, avalado por el Ministerio de Educación, ya que la Escuela Nacional de Folklore, no cuenta con otro tipo de apoyo financiero. Asimismo la Escuela Nacional de Folklore, no tiene infraestructura propia siendo este un factor negativo, ya que no se cuenta con el espacio ideal para acoger a una mayor cantidad de estudiantes, hecho que limita la capacidad de captar mayores ingresos.

5.2.- CONTEXTO INSTITUCIONAL

La Escuela Nacional de Folklore "Mauro Núñez Cáceres" fue fundada por la Dra. Julia Elena Fortún – Directora del Instituto Boliviano de Cultura (IBC) en atención a Resolución Ministerial Nº 1641 de fecha 24 de julio de 1970.

Esta Institución nace por la necesidad de crear una entidad dedicada a la formación folklórica musical, la investigación, el rescate de nuestros valores culturales y la enseñanza de nuestros instrumentos musicales. Cuenta con 47 años

de existencia, hoy en día forma músicos instrumentistas e investigadores en el campo de la Etnomusicología, Folklore y Antropología Cultural, acogiendo a jóvenes a partir de los 14 años sin límite de edad. Está conformada con una planta de 17 docentes de aula, 2 directivos, un administrativo y un miembro como personal de servicio.

Los egresados de la Escuela desarrollan sus actividades profesionales en grupos musicales y también como solistas, asimismo trabajan como docentes en colegios particulares, fiscales, de convenio, instructores de instrumentos en distintas organizaciones, realizan funciones en algunas ONG`s o instituciones departamentales como investigadores de folklore dentro y fuera del país.

Misión:

- Brindar una educación superior activa hacia el conocimiento sistemático del folklore boliviano, orientada a la enseñanza de los instrumentos tradicionales, así como la difusión e investigación de los aspectos del folklore, que responda a las necesidades socioculturales del país, integrando el legado ancestral y el desarrollo de la cultura y el folklore.

Visión:

- La ENF es una institución educativa técnica de excelencia y de referencia a nivel nacional, líder en la formación de músicos, intérpretes, compositores comprometidos con la defensa del patrimonio cultural tangible e intangible y difusor de la riqueza folklórica del país.

Fines:

- Nuestra institución presta servicios educativos dentro de la formación técnica, con una formación integral con la perspectiva de formar profesionales en música, no solo dotados de conocimientos teóricos sobre el acervo cultural y folklore bolivianos, sino, capaces de incursionar en la investigación.

5.3.- Áreas de formación

ÁREAS DE FORMACIÓN Y CONOCIMIENTO	DISCIPLINAS
ÁREA TÉCNICO ARTÍSTICO TEÓRICO PRÁTICO	**GUITARRA** **CHARANGO** **SIKU** **QUENA** **CANTO POPULAR** **EDUCACIÓN RÍTMICO AUDITIVA**
ÁREAS CIENTÍFICAS INVESTIGATIVAS	**ETNOMUSICOLOGÍA** **ANTROPOLOGÍA** **FOLKLORE** **METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**
ÁREA SOCIO HISTÓRICA POLÍTICA	**HISTORIA DE LA MÚSICA BOLIVIANA**
ÁREA CIENTÍFICO PRODUCTIVA	**PRÁCTICA ORQUESTAL** **PRÁCTICA CORAL** **PRÁCTICA MÚSICA COMUNITARIA**
ÁREAS FILOSÓFICO ESTÉTICO Y ÉTICO	**ARMONÍA** **COMPOSICIÓN** **FORMACIÓN ESCENICA**

5.4.- Régimen de estudio

	NIVEL DE FORMACION	RÉGIMEN DE ESTUDIO	TIEMPO DE DURACION	CARGA HORARIA	REQUISITOS DE ADMISIÓN
MUSICA BOLIVIANA	TÉCNICO SUPERIOR	SEMESTRALIZADO	3 AÑOS	3600 Hrs.	Capacitación básica (Instrumento y Lecto – escritura

5.5.- Perfil Profesional del estudiante egresado en la mención de quena.

Al egresar el estudiante será capaz de:

- Interpretar obras musicales con el instrumento de su especialidad con la técnica adecuada y la lectura de partituras
- Utilizar el lenguaje musical con solvencia en su actividad artístico musical.
- Rescatar, preservar y difundir el patrimonio cultural de la música boliviana.
- Desempeñarse en el campo artístico musical profesional como solista y en grupo.
- Trabajar como docentes e instructores en colegios particulares, fiscales, de convenio u otras organizaciones.
- Realizan funciones en algunas ONG`s o instituciones departamentales como investigadores de folklore dentro y fuera del país.

5.6.- Modalidad De Graduación

En el género de Música Boliviana Folklórica Popular se necesitarán los siguientes puntos específicos.

- **Un concierto de 45 minutos.-** Los postulantes de música folklórica deberán preparar mínimo 10 obras musicales en diferentes niveles de dificultad en el instrumento que se ha elegido.
- **Monografía.-** El postulante deberá presentar una monografía, del tema que el escoja, de acuerdo al ámbito cultural folklórico boliviano.

CAPÍTULO III

1.- METODOLÓGIA DE INVESTIGACIÓN

1.1.- Metodología- Concepto

“Metodología es el conjunto de criterios y decisiones que organizan de forma global la acción didáctica en el aula, determinando el papel que juega el profesor, los estudiantes, la utilización de recursos y materiales educativos, las actividades que se realizan para aprender, la utilización del tiempo y del espacio, los agrupamientos de estudiantes, la secuenciación de los contenidos y los tipos de actividades, etc.**”** (Seco del Pozo y Latorre 2013. Pág. 16).

La metodología también conocida como ciencia del método, es en sí el estudio y la aplicación práctica de un método, permite sistematizar los métodos y las técnicas necesarias para llevarla a cabo y alcanzar una gama de objetivos, con mayor efectividad, eficiencia y eficacia, a partir de la aplicación de la metodología, donde intervienen las estrategias metodológicas y los recursos didácticos.

1.2.- Método

Método es el camino orientado para llegar a una meta; (meta = fin, término; hodos = camino orientado en una dirección y sentido). Hay que diferenciar entre métodos de enseñanza y métodos de aprendizaje. Los primeros son acciones realizadas por el profesor y están orientadas al aprendizaje de contenidos por parte del estudiante; los métodos de aprendizaje los aplican los estudiantes y se orientan al desarrollo de las capacidades-destrezas, valores-actitudes, pudiendo utilizar para conseguirlo, cualquier contenido.

1.3.- Método de investigación

El presente Proyecto de Grado por las características que presenta, está enfocado en la investigación cualitativa la que permite comprender y delimitar el problema y la propuesta a estudiar. Le Compte (1995) menciona que “la

investigación cualitativa se preocupa por el entorno de los acontecimientos, y centran su indagación en aquellos contextos naturales, o tomados tal y como se encuentran, más que reconstruidos o modificados por el investigador, en los que los seres humanos se implican, evalúan y experimentan directamente".

Fundamentado en este postulado es que se pretende implementar el método, a partir del uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo, con el objetivo principal de fortalecer la lecto-escritura musical en estudiantes de Preparatorio I de la mención quena de la Escuela Nacional de Folklore "Mauro Núñez Cáceres", institución de Formación Superior, una vez identificado el problema, y delimitado la población, con el diseño y sistematización de la metodología de enseñanza basada en contenidos esenciales de estudios de ejercicios musicales más la transcripción de un nuevo repertorio selecto de música boliviana, para optimizar la comprensión y fluidez lectora de partituras satisfaciendo así las exigencias y necesidades de los estudiantes y la sociedad.

1.4.- Paradigma filosófico

Para comprender mejor el presente Proyecto de Grado, se recurrió al nuevo paradigma filosófico que es "El vivir bien" implementado al sistema de educación en Bolivia con la aplicación de Ley de educación 070 Avelino Siñani-Elizardo Pérez, la cual es mencionada por el ministerio de educación en el libro Diseño Curricular base de la formación en artes "…intenta conseguir una identidad propia en el habitante de nuestro estado, con una conciencia crítica y reflexiva en cuanto a nuestros más elementales argumentos relacionados con nuestros semejantes, la naturaleza con una profunda vocación de convivencia armónica con los otros y con lo otro" (Pantoja, s/f, p. 24). (3) Que está ligada con el modelo educativo Socio Comunitario Productivo impartido por la Ley de educación 070.3 Libro proporcionado por el ministerio de educación en el 3er encuentro pedagógico de fortalecimiento de la formación artística, Tarija 2015.

1.5.- Tipo de investigación

La investigación-acción se puede considerar como un término genérico que hace referencia a una amplia gama de estrategias realizadas para mejorar el sistema educativo y social. Elliott (1993) define la investigación-acción como “un estudio de una situación social con el fin de mejorar la calidad de acción dentro de la misma”. Lomax (1990) lo define como “una intervención en la práctica profesional con la intención de ocasionar una mejora”. La intervención se basa en una investigación debido a que implica una indagación disciplinada.

Según Escudero (1990)* la investigación acción se divide en cuatro fases:

1ra. *El diagnóstico*, mismo que permitió identificar el problema que es el bajo nivel de conocimientos de lecto-escritura musical en estudiantes y postulantes a la escuela y las causas que lo provocan, para lo que se propone una metodología musical de estudio como una alternativa de solución al problema, que fortalezca el aprendizaje musical y evite al mismo tiempo el desinterés y deserción estudiantil.

2da. *La acción* (plan de acción), para este propósito se tomó en cuenta la acción intencionada que tiene la función de “mejorar la práctica”, la cual permitirá que los estudiantes adopten la metodología propuesta, para sus prácticas de lectura musical y la técnica de ejecución instrumental, desarrollando sus capacidades interpretativas.

3ra. *La observación*, donde se analizó y evaluó la implementación de la metodología a partir del uso del instrumento quena como recurso de apoyo, en el cursos regular de Preparatorio I de la mención quena, de manera que estén acorde a la coyuntura y a las exigencias y expectativas de los estudiantes.

4to. *La reflexión*, donde se desarrolló la evaluación de la implementación de la metodología de lecto-escritura musical al curso regular de Preparatorio I de la mención de quena. *(Citado por Latorre 2003, p.39)

Para dar validez al diseño metodológico adoptado para la presente investigación, se respalda la misma con Elliott (1993), Lomax (1990) y Escudero (1986), quienes coinciden en que la investigación-acción se constituye en un fin de mejorar y apoyar la calidad de la educación, por lo que en el proyecto se considera en su objetivo general la de fortalecer la lecto-escritura musical, a partir de la implementación de la metodología musical de estudio al curso regular de Preparatorio I mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”, tomando como recurso didáctico de apoyo el uso del instrumento quena, con el fin de mejorar y optimizar en la comprensión y fluidez lectora.

1.6.- Técnicas

Zapata, menciona que las técnicas de observación directa son procedimientos que utiliza el investigador para presenciar directamente el fenómeno que estudia, sin actuar sobre el, sin modificarlo o realizar cualquier tipo de operación que permita manipular. A continuación, se define las técnicas que se utilizarán en el proyecto. (Zapata, 2006, P. 146).

La técnica a la que se recurrió para el presente proyecto de grado dentro de la investigación acción fue la observación directa, instrumento de recolección de información muy importante que puede utilizarse como instrumento de medición en diferentes circunstancias. La cual permitió presenciar los sucesos ocurridos de forma directa en los estudiantes al ingresar a la escuela y en los postulantes, que al dar el examen de suficiencia para ascender a un nivel superior, no lograron su propósito, y así delimitar el problema y determinar la propuesta como una alternativa de solución al problema.

1.7.- Instrumentos

Los instrumentos son los medios materiales que se emplean para recoger y almacenar la información, tales como fichas, formatos de cuestionarios, guías de entrevistas, guías de cotejo, escala de actitudes u opinión, entre otras”. (Sabino 1992, p.114). Para Carlos Sabino en su libro El Proceso de Investigación “Cualquier

recurso de que se vale el investigador para acercarse a los fenómenos y extraer de ellos información".

Para el presente trabajo se utilizaron dos instrumentos de recolección de información: Entrevista Semiestructurada, instrumento de entrevista mixta donde el entrevistador alterna preguntas estructuradas y preguntas espontáneas; que se le hizo al profesor Oscar Chambi Chambi encargado de enseñar la asignatura de teoría musical denominada Educación Rítmica Auditiva, que nos permitió corroborar el porcentaje del bajo nivel de conocimientos de lecto-escritura musical de los estudiantes y postulantes a la escuela.

Según Peláez, la entrevistas Semiestructuradas "…se caracterizan por hacer preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta, permite ir entrelazando los temas, pero requiere de una gran atención por parte del investigador para poder encauzar y estirar los temas, actitud de escucha" (Peláez, 1999, p. 4).

El Cuestionario instrumento que consiste en una serie de preguntas con el propósito de generár la información necesaria y así alcanzar los objetivos propuestos del proyecto de investigación. Que se realizó el 2014 en dos instituciones una fiscal de nivel primario y otra particular de secundario, para determinar el grado de conocimiento de la lecto-escritura musical en los estudiantes.

Según Zapata (2006), Plantea que "El diseño del cuestionario presupone estructurar un conjunto de cuestiones que están en el planteamiento del problema, pero que concreta las ideas, creencias o supuestos que tiene el investigador.

CAPÍTULO IV

1.- DIAGNÓSTICO

1.1.- La mención de quena en la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”

La mención de quena desde 1978 es parte de la malla curricular de la escuela donde se viene formando músicos instrumentistas con lecto-escritura musical, que por mucho tiempo trabajó con contenidos mínimos que con el transcurrir del tiempo fueron quedando desactualizados. Por otro lado, postergada al no contar con una metodología de enseñanza y aprendizaje de lecto-escritura musical apropiada, que vaya acorde a la coyuntura y al contexto actual, cumpliendo con los lineamientos de las normas educativas vigentes, además pueda satisfacer las necesidades y expectativas de los estudiantes evitando de esta manera el desinterés y la deserción.

Las causas más probables que obstaculizaron el avance de la mención y de las otras áreas son: En gestiones anteriores la formación de los estudiantes estaba inclinada al campo de la investigación, quedando en segundo plano la interpretación de los instrumentos con lecto-escritura musical, siendo esta la primera causa para obstaculizar el avance de la mención como de las otras áreas, aseveraba el profesor Luis Alfonso Morín Robles ex director de la escuela.

La inestabilidad laboral de docentes y el cambio constante de la administración, asimismo, el incremento de nuevas asignaturas en la malla curricular aseveraba la actual directora (Rectora) Lic. Paola Rico Costas. Por otro lado la inaplicabilidad de las nuevas normas de educación vigentes, así como la ausencia de material de estudio y repertorio de música nacional transcrita en partituras para el instrumento quena.

Sin embargo, uno de los factores más incidentes de la problemática fue la ausencia de propuestas metodológicas de lectura musical, con contenidos mínimos actualizados para cada nivel, que por otro lado, estén sustentados en la nueva ley educativa Socio Comunitario Productivo que contribuyan a la mención.

Dentro de los contenidos mínimos anteriores, se observó deficiencias con respecto al diseño y sistematización de los mismos, inexistencia de material didáctico de apoyo para la enseñanza referido a estudios de ejercicios y repertorio de música nacional transcrita para el instrumento, con técnicas y temáticas nacionales como internacionales. Asimismo, que no se utiliza las nuevas técnicas del software como finale, cubasse, y otros para la transcripción de partituras siendo elaborados de forma manuscrita que no va acorde al momento y que perjudican al aprendizaje. En ese sentido se muestra a continuación la matriz FODA de la mención de quena.

F.O.D.A. **MENCIÓN DE QUENA**	
Fortalezas • **Carga horaria establecida.** • **Interés del estudiante por el aprendizaje de lectura musical y el instrumento.** • **Participación en conciertos internos y externos.**	**Oportunidades** • **Fortalecer el conocimiento de lecto-escritura musical en estudiantes en la mención de quena.** • **Rediseño y sistematización de la metodología de enseñanza.** • **Interacción con el contexto exterior.**
Debilidades • **Falta de infraestructura propia para el funcionamiento adecuado de la ENF.** • **Falta de material bibliográfico.** • **Falta de material audiovisual.** • **Falta de equipo de sonido.** • **Falta de aulas apropiadas.** • **Falta de pizarras pentagramadas.** • **Falta de metodologías de estudio musical.**	**Amenazas** • **Falta de presupuesto en general (infraestructura, docencia y alumnado).** • **Falta de relación con el entorno exterior.** • **Actualización de normas educativas.** • **Ser desalojados de la institución.** • **Deserción estudiantil.**

2.- PROPUESTA

El proyecto propone fortalecer la lecto-escritura musical en estudiantes de Preparatorio I mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”, a partir del uso del instrumento quena como recurso didáctico de apoyo, por las características y grandes posibilidades que nos ofrece, al ser temperado con un registro amplio de tres octavas, por ser funcional en el aprendizaje, debido a su fácil acceso y manejo en el ámbito estudiantil, y la implementación de la método diseñada y sistematizada con contenidos mínimos esenciales, innovando y adaptando estudios de ejercicios musicales, y la transcripción de un nuevo repertorio selecto de obras folklórica bolivianas con arreglos propios debido a la ausencia de ellas, que permitirán optimizar la comprensión y fluidez lectora de partituras.

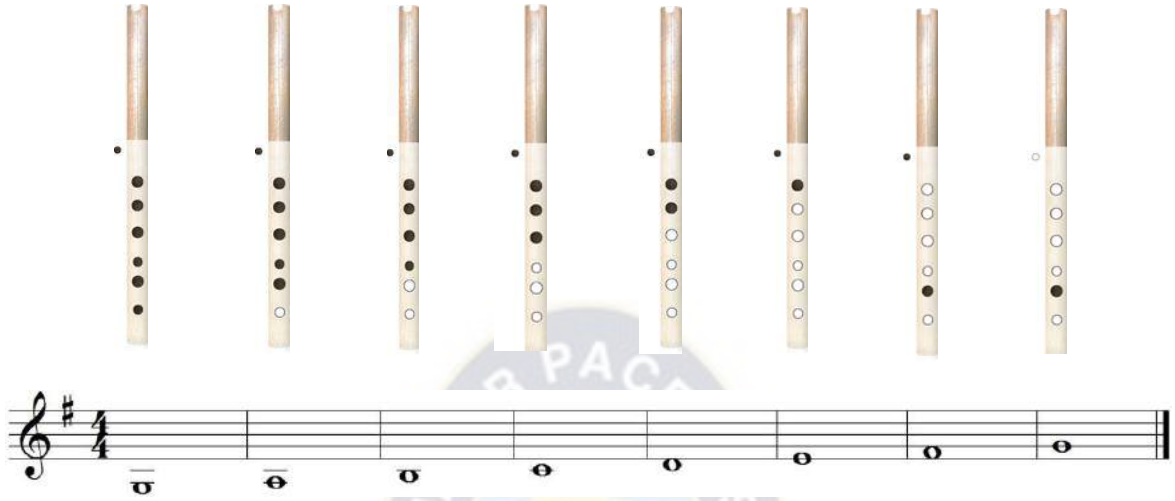
Por otro lado, se pretende evitar el desinterés y deserción estudiantil, estimulando así a la lecto-escritura musical y ejecución del instrumento emblemático de nuestra cultura como es la quena, aprovechando las grandes posibilidades y beneficios que nos ofrece, asimismo, incentivar a la preservación y difusión de nuestra música folklórica en sus diversas formas musicales y del instrumento, promoviendo de esta manera un aporte fundamental a la cultura y al área de Educación Musical en general y al de formación superior artística en particular, el cual puede ser también adaptada y aplicada a otros instrumentos.

Va dirigida para una población total de 15 estudiantes de Preparatorio I de la mención quena de la Escuela Nacional de Folklore “Mauro Núñez Cáceres”, sin distinción de edad, un porcentaje del 20% son adolescentes 70% jóvenes bachilleres y 10% personas adultas, todos ellos comprendidos entre varones y mujeres.

2.1.- Metodología Musical de la propuesta

Para el logro del objetivo principal de la propuesta, se diseñó y sistematizó la metodología musical basados en la calidad y no así en cantidad, en todo caso esta calidad de trabajo es condición básica para lograr el mejor resultado en el menor tiempo posible obteniendo así un óptimo rendimiento.

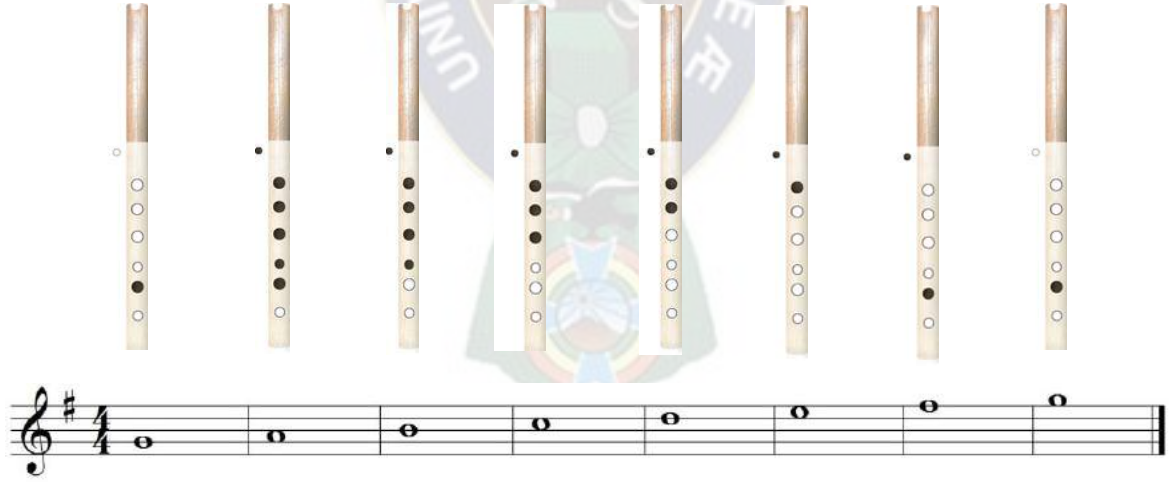
2.2.1.- Posiciones para escala de Sol mayor (G) primera octava



SOL LA SI DO RE MI FA SOL

Fotografías obtenidas La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

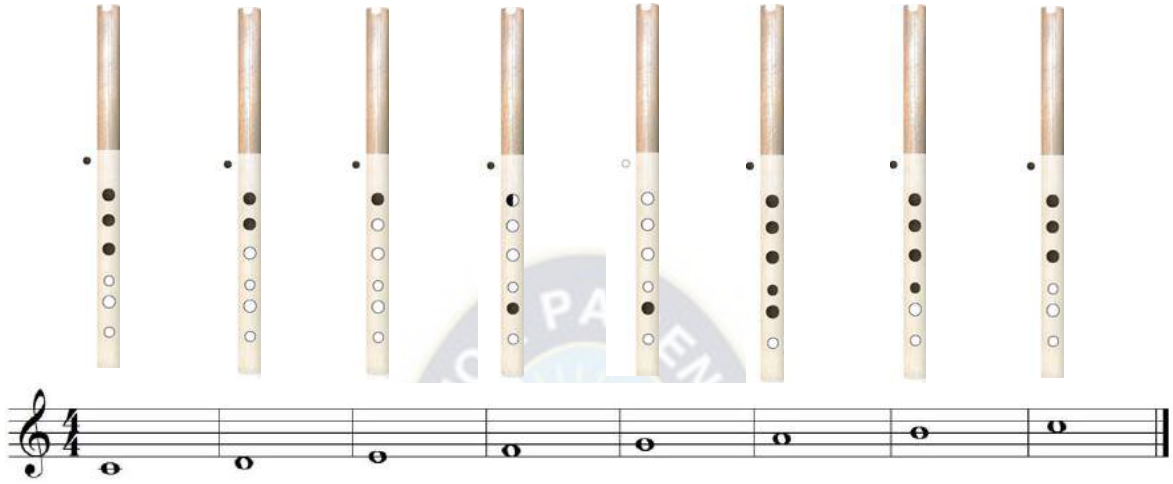
2.2.2.- Posiciones para escala de Sol mayor (G) segunda octava



SOL LA SI DO RE MI FA SOL

Fotografías obtenidas La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

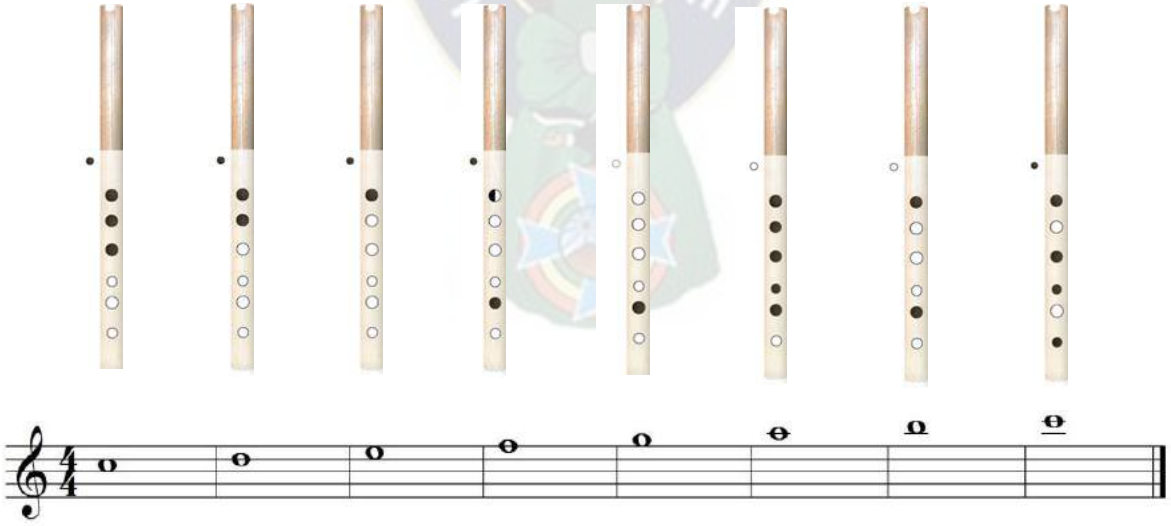
2.2.3.- Posiciones para escala de Do mayor (C) primera octava



DO RE MI FA SOL LA SI DO

Fotografías obtenidas La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

2.2.4.- Posiciones para escala de Do mayor (C) segunda octava



DO RE MI FA SOL LA SI DO

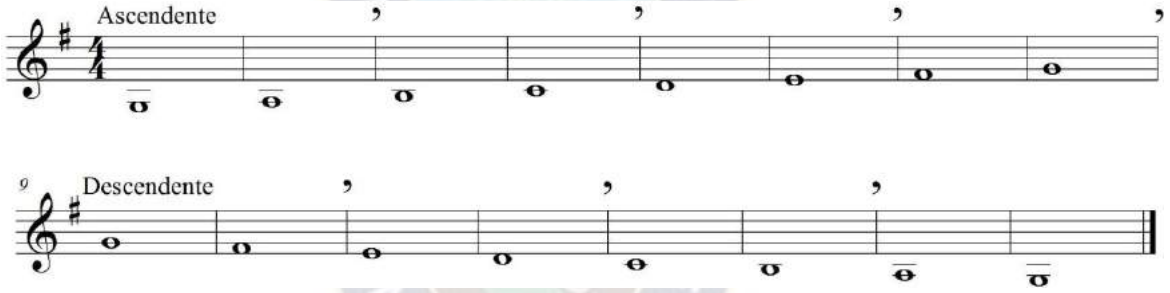
Fotografías obtenidas La quena un enfoque técnico y actual de Mamani, J.C.,

El método musical está elaborado de la siguiente manera y se señala a continuación un índice de recomendaciones que deben tomarse muy en cuenta en el momento de estudiar cada una de ellas.

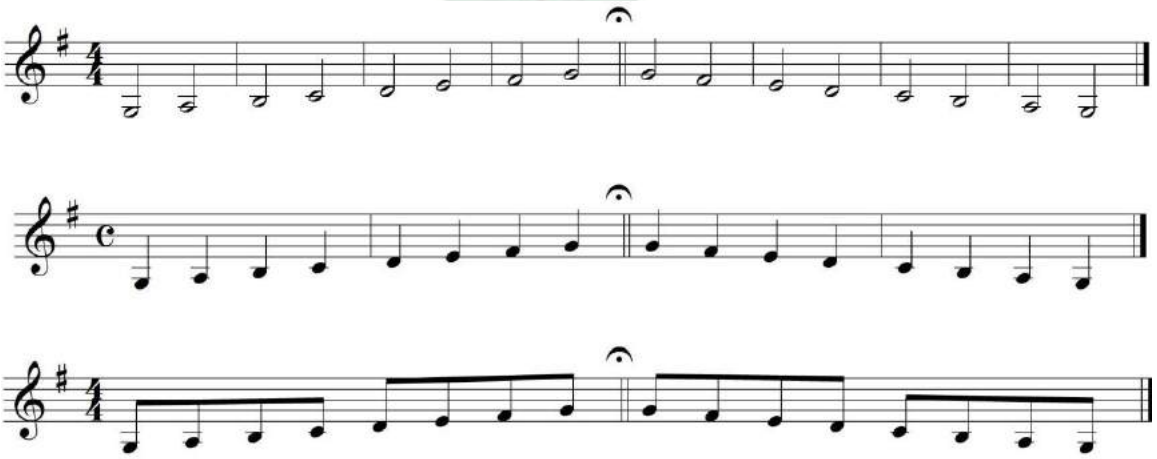
2.2.- Índice de recomendaciones para los estudios de ejercicios musicales

2.2.1.- Escala de Sol Mayor (G)

- Tocar cada nota de la escala la mayor cantidad de tiempo posible, teniendo cuidando en afinación, color y volumen.
- Tomar en cuenta los momentos de respiración, para evitar insuficiencia de aire y la desafinación de las notas.
- La coma indica lugar y momento de respiración.



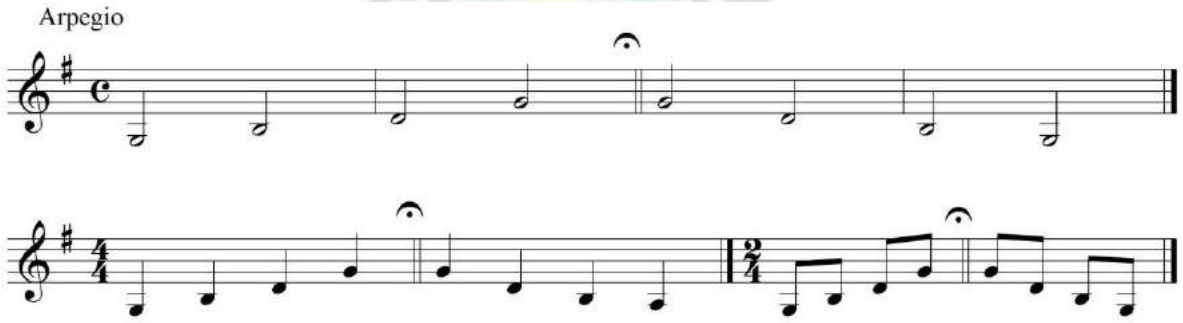
Practicar por orden correlativo de figuras de acuerdo a su valor, es decir primero redondas, blancas, negras y corcheas, para más adelante llegar a semicorcheas.



- Tocar cada escala primero picado y luego ligado.
- Acelerar progresivamente la velocidad del pulso utilizando el metrónomo.
- Empezar en un pulso de ♩= 80 hasta llegar a ♩=100 o más.
- De la misma manera practicar la segunda y tercera octava.
- La utilización de patrones rítmicos en el estudio de las escalas permite adquirir velocidad en los dedos.

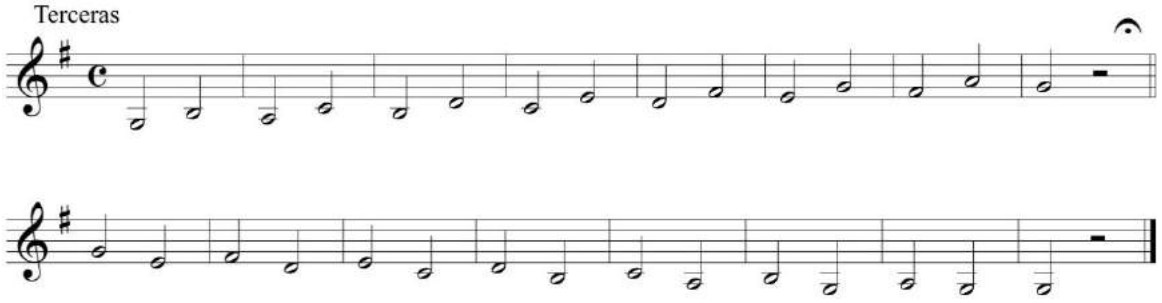
2.2.2.- Arpegios de Sol Mayor (G)

- Practicar los arpegios de la misma manera que la escala.



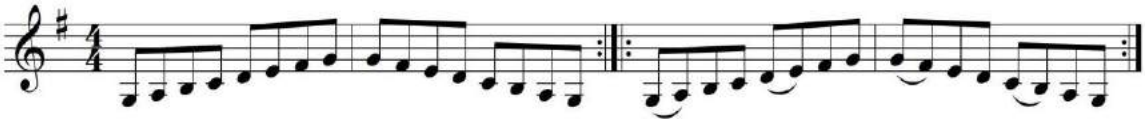
2.2.3.- Intervalos de Sol Mayor (G)

- Practicar los intervalos de la misma manera que la escala.

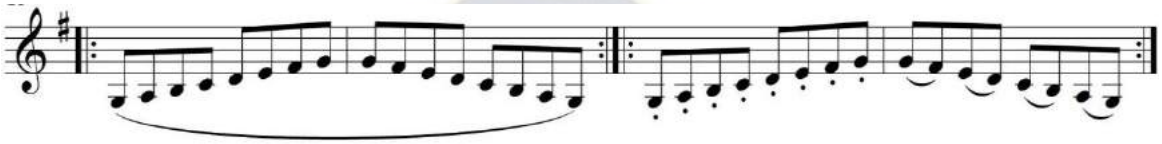


- Para obtener mejor resultado practicar ejercicio por ejercicio para precisar la lectura y la correcta afinación.
- Empezar por intervalos de terceras y progresivamente llegar hasta intervalos de octavas.

2.2.4.- Articulaciones de Sol Mayor (G)



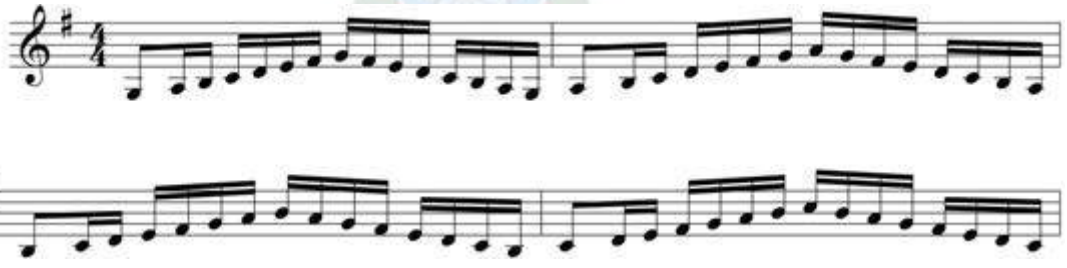
- Practicar ejercicio por ejercicio hasta precisar la ejecución, para posterior a ello ir del principio al final sin parar.
- Tocar cada articulación primero picado, ligado y luego estacato, siguiendo el curso de las articulaciones.



- Una vez concluida la práctica con corcheas con el ataque o golpe de lengua TE TE o DE DE, acelerar progresivamente el tempo hasta llegar a semicorcheas.
- Buscar otras alternativas rítmicas como el RE TE.

2.2.5.- Progresiones de Sol Mayor (G)

- Practicar con metrónomo en un tiempo de ♩ = 80 hasta llegar a ♩ = 100, es decir de lento a rápido.
- Aplicar el ataque o golpe de lengua TETETE - TETETETE o TE TE KE- TE KE TE KE articulación de la flauta traversa.



Para las otras tonalidades tanto mayores como menores la práctica a realizar es la misma siguiendo el curso de los ejercicios musicales tal cual se lo hizo para la tonalidad de SOL Mayor (G).

2.3.- Índice de recomendaciones para la interpretación del repertorio musical

Prácticas a seguir:

- Ejecutar las obras musicales lentamente, es una de las claves para lograr una correcta lectura de la partitura y la afinación.
- Tocar un pasaje musical en un tiempo lento y la vez correctamente afinado, para luego ejecutarlo en su verdadero tiempo sin cometer errores de afinación.
- Practicar fragmento a fragmento, para posterior a ello ir del principio al final.
- En compases con dificultad, resolver de manera lenta y reiterada hasta llegar al tiempo indicado.
- Tomar en cuenta el vibrato, afinación, sonido, articulación, volumen, adornos, dinámicas, y sobre todo la expresión musical que el compositor quiso transmitir.
- La única fórmula de llegar a una interpretación correcta es a través del ensayo.

2.4.- Aspectos importantes en la ejecución del instrumento

- ***Postura.-*** De manos, dedos, cuerpo y la embocadura para no tener problema en la ejecución.
- ***Respiración.-*** En sus dos momentos, **inspiración** (entrada de aire a los pulmones) y **espiración** (salida de aire de los pulmones).
- ***Columna de aire.-*** Tomar en cuenta la intensidad y presión de la columna de aire para las diferentes octavas.
- ***Sonido.-*** Se debe obtener un sonido claro y limpio donde predomine el sonido y no así el aire.
- ***Vibrato.-*** La oscilación del vibrato debe ser siempre regular bien sea esta lenta o rápida.
- ***Afinación.-*** El primer requisito de un ***quenista*** es el de tocar afinado, es decir, entonar correctamente y precisar las notas con su instrumento.
- ***Ataque o golpe de lengua.-*** Para obtener claridad en la ejecución y evitar los glissandos.

2.5.- Pasos para lectura musical

- Lectura rítmica con palmas.
- Lectura silábica hablada.
- Solfeo melódico entonado.
- Solfeo con el instrumento.

2.6.- Temporalización

En cuanto al tiempo de estudio semestral se ha contabilizado de la siguiente manera:

Tabla referencial de clases o sesiones por:

	Semana	**Mes**	**22 Semanas**
Días	2	8	44
Horas.	90 Minutos.	6 Horas.	99 Horas.

Se prevé establecer un cronograma de aplicación de las lecciones elaboradas para cada clase o sesión que consta de 45 min por clase, lo que supone desarrollar una lección por semana aproximadamente intensificando los estudios de ejercicios musicales a explorar y dos semanas para interpretar la obra seleccionada de manera óptima.

2.7.- Contenidos mínimos de avance en el semestre (Preparatorio I)

I) Diagnóstico preliminar de conocimientos sobre lectura musical e interpretación de la quena.

a) Control de lectura musical.
b) Control de posturas y técnica del instrumento.

II) Introducción a la lectura musical con el instrumento quena en la tonalidad SOL mayor (G) y su relativa menor.

a) Estudio de la Escala diatónica y pentatónica de SOL mayor y su relativa menor.
b) Estudio de Arpegios
c) Estudio de Intervalos
d) Estudio de articulaciones
e) Estudio de progresiones

III) Interpretación de pequeños fragmentos musicales.

a) Lectura de pequeños duetos.

IV) Interpretación de obras musicales bolivianas.

a) Cachafaz (Taquirari) Autor: “Godofredo Núñez”
b) En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez”
c) El llanto de mi madre (Yaraví) “Edgar Yayo Jofré”

V) Trabajos de investigación.

a) Bibliografía de los compositores de las obras a ejecutar.
b) Forma o estructura musical de las obras a ejecutar.

VI) Práctica de Transposición.

a) Trasposición de las obras ejecutada a otras tonalidades.
b) Ejecución en la tonalidad transpuesta.

VII) Conformación de duetos.

a) Ejecutar obras y pequeños fragmentos musicales a dos voces.

VIII) Lectura a primera vista.

a) Lectura de pequeños fragmentos musicales.

2.8.- Fases del proyecto

FECHAS (SEMANA DE TRABAJO)	CAPÍTULO (CONTENIDO GENERAL)	TEMA (CONTENIDO MÍNIMO)
Semana 1 **Del 19 al 23 de febrero**	Particularidades de la quena.	Historia, origen y características del instrumento
	Introducción a la lectura musical y postura y técnica de la ejecución de la quena.	Conceptos generales de teoría musical y posturas de las manos, dedos, cuerpo, quena y embocadura.
Semana 2 **Del 26 al 2 de marzo**	Introducción a la tonalidad SOL mayor (G).	Escala diatónica de SOL mayor (G) en primera octava con figuras blancas, negras, y corcheas.
	Repaso de escalas y arpegios e introducción a 2da octava.	Estudio de la escala diatónica de SOL mayor (G) y arpegios primera octava con las figuras antes señaladas.
	Interpretación de pequeños fragmentos a dos voces.	Con figuras musicales blancas y negras en compás de 4/4 en SOL (G) mayor.
Semana 3 **Del 5 al 9 de marzo**	Lectura musical de intervalos.	Estudio de intervalos de terceras de SOL mayor (G) con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Interpretación de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: “Godofredo Núñez”	Tonalidad: SOL mayor (G) a dos voces. Compás: 2/4 Forma musical: A-B-C Ritmo: Taquirari de la zona oriental de Bolivia.
Semana 4 **Del 12 al 16 de marzo**	Repaso de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: “Godofredo Núñez” en SOL mayor (G).	Control de imperfecciones de interpretación melódica y rítmica.
	Lectura musical de articulaciones.	Estudio de articulaciones de SOL mayor (G) con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
Semana 5	Conclusión de la obra	Alternado la primera a segunda

Del 19 al 23 de marzo	musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez).	vos y de forma contraria.
	Introducción a la tonalidad DO mayor (C).	Estudio de escalas, arpegios e intervalos de terceras de DO mayor (C) con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Trabajo de Transposición de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez	Transposición de la obra musical Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez de Sol Mayor (G) a DO mayor (C).
Semana 6 **Del 26 al 30 de marzo**	Interpretación de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez" en DO mayor (C).	Control de ejecución y expresión musical.
	Escala pentatónica.	Estudio de la Escala pentatónica de SOL mayor (G) y su relativa MI menor (Em) 1ra y 2da octava con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
Semana 7 **Del 2 al 6 de abril**	Repaso de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez" en DO mayor (C) y SOL mayor (G).	Control de imperfecciones melódicas, rítmicas y expresivas.
	Repaso de la escala pentatónica.	De SOL mayor (G) y su relativa MI menor (Em) 1ra y 2da octava con las figuras antes señaladas.
Semana 8 **Del 9 al 13 de abril**	**EXAMEN PRIMER PARCIAL** Interpretación de escala, arpegios, e intervalos de terceras.	Tonalidad SOL mayor (G) y DO Mayor (C) con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Interpretación de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez	Tonalidad SOL (G) y DO (C) mayor con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Lectura a primera vista	En SOL (G) o DO (C) mayor primera octava con lectura de partitura y de memoria, al

		sorteo. Lectura de pequeños fragmentos musicales en las tonalidades ya estudiadas.
Semana 9 **Del 16 al 20 de abril**	Introducción a escalas menores.	MI menor (Em) relativa de SOL mayor (G). Escala Natural Escala Armónica Escala Melódica Estudio con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Repaso de escalas menores.	MI menor (Em) Escala Natural Escala Armónica Escala Melódica
Semana 10 **Del 23 al 27 de abril**	Interpretación de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez”	Tonalidad: MI menor (Em) Compás: 3/4 Forma musical: A-A`-B-A` Ritmo: Vals.
	Repaso de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez”	Controlando imperfecciones de interpretación melódica y rítmica.
	Lectura musical de intervalos.	Estudio de intervalos de SOL mayor (G) terceras a quintas con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
Semana 11 **Del 30 al 4 de mayo**	Repaso de intervalos de SOL mayor (G).	De terceras a quintas con las figuras antes señaladas.
	Conclusión de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez.	Control de imperfecciones de interpretación melódica, rítmica y expresiva.
Semana 12 **Del 7 al 11 de mayo**	Introducción a la tonalidad LA menor (Am).	LA menor (Am) relativa de DO Mayor (C) Escala Natural Escala Armónica

		Escala Melódica
Semana 13 **Del 14 al 18 de mayo**	Trabajo de Transposición de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez”	Tomando como modelo la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez” de MI menor (Em) a LA menor (Am).
	Repaso de intervalos.	Intervalos de terceras a octavas de DO mayor (C).
Semana 14 **Del 21 al 25 de mayo**	Interpretación de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez” en LA menor (Am).	Control de imperfecciones melódicas, rítmicas y expresivas.
	Repaso de escalas menores.	LA menor (Am). Escala Natural Escala Armónica Escala Melódica
	Repaso de intervalos.	Intervalos de terceras a octavas de LA menor (Am).
	Repaso de la obra: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez” en las dos tonalidades.	En MI menor (Em) y LA menor (Am)).
Semana 15 **Del 28 al 1 de junio**	**EXAMEN SEGUNDO PARCIAL** Interpretación de escalas menores.	LA menor (Am) Escala Natural Escala Armónica Escala Melódica
	Interpretación de intervalos.	Intervalos de terceras a octavas de SOL mayor (G) con figuras musicales blancas, negras y corcheas.
	Interpretación de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: ”Lola Sierra De Méndez”	En MI y LA menor (Em) (Am) con lectura de partitura y de memoria, al sorteo.
	Lectura a primera vista	Lectura de pequeños

		fragmentos musicales en SOL y DO mayor o sus relativas menores
Semana 16 **Del 4 al 8 de junio**	Lectura musical de articulaciones.	Picado y ligado con blancas, negras y corcheas con ataque o golpe de lengua De y Te.
	Interpretación de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez" en DO (C) y SOL mayor (G).	En 1ra y 2da octava con control de imperfecciones melódicas, rítmicas y expresivas.
Semana 17 **Del 11 al 15 de junio**	Repaso de ejercicios de articulaciones	Del ejercicio 1 al 8 picado y ligado con corcheas.
	Repaso de la obra musical: Cachafaz (Taquirari) Autor: "Godofredo Núñez" en DO mayor (C) y SOL mayor (G).	En 1ra y 2da octava.
Semana 18 **Del 18 al 22 de junio**	Lectura musical de articulaciones.	En DO Mayor ligado y estacato con negras y corcheas.
	Interpretación de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: "Lola Sierra De Méndez".	En MI menor (Em) 1ra y 2da octava con control de imperfecciones melódicas, rítmicas y expresivas.
Semana 19 **Del 25 al 29 de junio**	Repaso de todas las articulaciones.	Picado, ligado y estacato, con corcheas con ataque o golpe de lengua De y Te.
	Repaso de la obra musical: En las playas del Beni (Vals) Autor: "Lola Sierra De Méndez".	En MI y LA menor (Em) (Am) segunda octava.
Semana 20 **Del 2 al 6 de julio**	Repaso de todo los ejercicios avanzado:	Escalas, arpegios, intervalos y articulaciones.
	Repaso de las obras ejecutadas.	Cachafaz en ritmo (Taquirari) y En las playas del Beni en ritmo (Vals) en las tonalidades estudiadas.
		Obras musicales, escalas, arpegios, intervalos,

Semana 21 **Del 9 al 13 de julio**	**EXAMEN FINAL** Interpretación de todo lo avanzado. Lectura a primera vista.	articulaciones en SOL mayor y sus relativas menores, por sorteo. Lectura de pequeños fragmentos musicales en las tonalidades ya estudiadas.
Semana 22 **Del 16 al 20 de julio**	**SEGUNDOS TURNOS** De todo lo avanzado.	Por sorteo de bolos.

Esta calendarización está sujeta a cambios que puedan existir en el transcurso del semestre dentro la coyuntura educativa del país.

Bibliografía de consulta

Texto base del curso

Ejercicios y repertorio musical para quena. Transcripción, adaptación y arreglos: L. Salomon Rios Espinoza

Textos complementarios

Leduc, A., (1923) y (1958) Método completo de flauta Paris Ediciones Musicales 175, Rue Saint-Honoré

Moncada, G. F., (1985) Teoría de la música México Ediciones FRAMONG

Vanesa C., (2002) Curso completo de Teoría Musical www.la palanca.com

Hovey, N.W., Metodo elemental de Oboe Editorial Rubank

Para una mejor apreciación de la propuesta musical del Proyecto de Grado, se hace la sustentación teórica y práctica, asimismo, se realiza la grabación del desarrollo de la implementación del método, como una muestra del trabajo realizado en el periodo establecido a partir del uso de la quena como recurso didáctico de apoyo en el curso Preparatorio I mención quena de la Escuela Nacional del Folklore “Mauro Núñez Cáceres” con el objetivo principal de fortalecer la lecto-escritura musical.(Grabación que se incluye en ANEXOS).

CONCLUSIONES

Tomando en cuenta el objetivo general dentro del presente Proyecto de Grado y abordando los objetivos específicos, se observó que a partir del uso de la quena como recurso didáctico de apoyo más la implementación del método considerados la estrategia metodológica, se ha logrado el objetivo planteado de fortalecer la lecto-escritura musical en estudiantes de preparatorio I de la Escuela Nacional de Folklore "Mauro Núñez Cáceres", llegando determinar las siguientes conclusiones evaluativas:

Las conclusiones están formuladas con relación a los objetivos específicos, observando de esta manera que con el diagnóstico inicial realizado a través de la observación directa y la entrevista, en estudiantes y postulantes a la Carrera de Música Boliviana, se logró identificar el problema que hace referencia al *bajo nivel de conocimientos de lecto-escritura musical*, y por otro lado identificar las necesidades de los estudiantes y docentes, para proponer una metodología de estudio que beneficie de gran manera al proceso de enseñanza y aprendizaje musical, y posterior a ello implementarlo al curso regular señalado.

La evaluación de los resultados obtenidos en la implementación del método a partir del uso de la quena como recurso didáctico, ha influenciado de gran manera en los estudiantes en su desarrollo y fortalecimiento de conocimientos de lecto-escritura musical tanto teórico como práctico y en la técnica de interpretación del instrumento. Asimismo, se ha concientizado a la revalorización de nuestra cultura, y al rescate y preservación del instrumento emblemático como es la quena y las formas musicales de cada región del país.

Del porcentaje inicial de 90% de los estudiantes que no tenían conocimiento de lecto-escritura musical y el 10% un conocimiento básico que era considerado el problema, se ha logrado revertir este porcentaje, a partir del uso del instrumento quena para la lectura musical y la aplicación del método, diseñado y sistematizado con estudios de ejercicios musicales esenciales más la transcripción de un repertorio selecto de música boliviana; ambos con el fin de optimizar la comprensión y fluidez

de la lectura musical. Siendo que después de la implementación de la metodología un 90% sabe leer y escribir básicamente una partitura y un 10 % tiene ligeras dificultades.

Es así que el objetivo principal referido al fortalecimiento de la lecto-escritura musical se ha cumplido, los estudiantes han mejorado y optimizado en la comprensión y fluidez lectora de partituras. Asimismo, se ha estimulado a que los estudiantes adquieran interés por la música y el instrumento, evitando de esta manera la deserción estudiantil, incentivando además a la superación académica y más adelante a la inserción al campo laboral como al campo artístico musical profesional.

RECOMENDACIONES

A partir de esta investigación, es que se sugiere y se espera que otras instituciones dedicadas al campo de la enseñanza musical, tomen en cuenta estas recomendaciones para un aprendizaje óptimo de la lecto-escritura musical.

Primero contar con una infraestructura apropiada que estimule al estudiante al interés por la música, y facilitar los recursos necesarios como instrumentos, salas de estudio, atriles, pizarras pentagramadas, equipo de sonido, textos de apoyo entre otros.

Segundo se recomienda que en base a la propuesta metodológica planteada, se busquen otras que permitan desarrollar los conocimientos de lecto-escritura musical en los estudiantes, que promuevan un mejor aprendizaje.

Los docentes deben buscar implementar nuevas estrategias metodológicas, que permitan un aprendizaje significativo, utilizar recursos y métodos didácticos que faciliten el aprendizaje en los estudiantes.

BIBLIOGRAFÍA

Ander, E. E. y Aguilar I. M.J., (1998). *Como elaborar un proyecto* Buenos Aires – Argentina 18ª Edición

Anze, R. (2003). *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*, La Paz: Offest boliviana Ltda

Arauco, M., (2011) *Los Jairas y el trio Domínguez, Fabre, Cavour, Creadores del Neofolklore en Bolivia* (1966-1974) Editorial allpress La Paz -Bolivia

Barrientos, M. (2003). *Investigación acción.* La Paz: Garza Azul

Bolivia Ley 070. (2010). *Ley de la Educación Nº 070 Abelino Siñani – Elizardo Pérez,* La Paz: Ibáñez

Bolivia, (2013). *Encuentro Pedagógico de fortalecimiento de la formación artística Cochabamba:* S/e.

Bustillos, F. (1989). *Instrumentos Musicales Tiwanacotas* La Paz MUSEF Editores

Calderón, D. y Gustems, J. (2018) *Método de lectura musical y el aprendizaje de nuevos repertorios: un estudio exploratorio.*

Cavour. E., (2003). *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia,* La Paz – Bolivia, Ed. CIMA

Clavijo. C., (1980). *La Quena Buenos* Aires – Argentina Ed. Ricordi

De Las Nieves, M.A. (1982) *Música y su Didáctica* Buenos Aires – Argentina Ed. HVMANITAS

EDAF, J.J. (1980) *Historia de la música* Madrid Ediciones - Distribuciones S.A.

Escutia, R. Ortíz S. y Rojas M., (2011) *Caracterización musical de una quena* México D.F. Tesis.

Franco, J., (2015). *La Investigación cualitativa.* Buenos Aires – Argentina: Ed. Clacso.

Gainza, V., (1990). *La iniciación musical del niño* Buenos Aires Ed. Ricordi

Gainza, V., (2002) *Pedagogía Musical* Grupo Editorial Lumen Buenos Aires – Argentina

Giuriati, G., (1999) *Scrivere isuoni: una prospettiva interculturale*. En: FERRARI, F. (ed.), Scrivere la musica. Per una didattica dellenotazioni. Torino: EDT.

Gonzales, M. E., (1963). *Didáctica de la música* Buenos Aires – Argentina Edit. KAPELUSZ S.A.

Grout D. J., Burkholder J. P. y Palisca C. V. (2008). *Historia de la música occidental* Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas Madrid: Edit. Alianza (séptima edición).

Gutierrez R. y Gutierrez E. (2017) *Diccionario Enciclopédico de música y danzas tradicionales y folklóricas de Bolivia* Edit. Arte y Ciencia SRL

Hemsy, d. G. V., (2013). *La iniciación Musical del niño* Buenos Aires – Argentina Ed. Melos S.A.

Inés B.S., (2001). *Percepción auditiva. Manual práctico de discriminación auditiva* vol. I y II Madrid Edit. ICCE – Eraso. Graficas Tetuan

Latorre, A., (1998). *Bases metodológicas de la investigación educativa*, Barcelona – España: GR92

Mamani, J.C., (2018). *La quena un enfoque técnico y actual* La Paz - Bolivia

Martínez, M., (2006). *La Investigación Cualitativa.* México D. F. Trillas.

Molina, O., (2013). *La quena, expresión artística en la música colombiana Vol. Nº5*

Moncada, G. F., (1985). *Teoría de la música* México Ediciones FRAMONG

Pugh, A. (1980). *In defence of musical literacy*. Cambridge Journal of Education,

Reyes, F. (2017): *"Los Recursos Didácticos"*

Reymond. T., (1997) *La Quena* Lima – Perú Ed. Perú

Sabino, C., (1992). *El Proceso de la Investigación* Caracas – Venezuela Ed. Panapo

Seco del Pozo, C. y Latorre, M. (2013) *Metodología estrategias y técnicas metodológicas* Universidad Marcelino Champagnat Lima, Perú.

Vanesa C., (2002). *Curso completo de Teoría Musical* www.la palanca.com

Thevenot R., (1972). *Método de quena Thevenot* Ed. Gráfica Pacific Press S.A. Lima Peru

Zabalza, M.A. *La enseñanza universitaria*. *El escenario y sus protagonistas*. Ed. Narcea, Madrid, 2001.

Zoltán K. Real Musical (1975) *Educación Musical en Hungría* Edición FRIGYES SÁNDOR Madrid.

REVISTA DA ABEM *Educación Musical siglo XXI* Gainza Violeta Hemsijanjun 2011.

REVISTA ELECTRONICA DE LEEME *Lectoescritura Musical: Fundamentos Para Una Didáctica María Cecilia Jorquera Jaramillo Centre d' Educació Musical de Terrassa (Barcelona)* 2002.

(MUNDIARIO-Primer periódico global de análisis y opinión)

*www.cetep.cl*https://definicion.

https://www.significados.com/folklore/

ANEXOS

Anexo Nº 1

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

AL PROFESOR OSCAR CHAMBI CHAMBI DE LA ASIGNATURA DE "EDUCACIÓN RÍTMICA AUDITIVA" DE LA ESCUELA NACIONAL DEL FOLKLORE "MAURO NÚÑEZ CÁCERES"

1º.- DE LA POBLACION TOTAL DE ESTUDIANTES QUE INGRESA A LA ESCUELA

¿QUÉ PORCENTAJE CUENTA CON CONOCIMIENTO DE LA MATERIA?

	CONOCEN	CONOCEN POCO
PORCENTAJE		

2º.- ¿A QUE CREE QUE SE DEBA ESE BAJO NIVEL DE CONOCIMIENTO DE LECTO ESCRITURA MUSICAL? MARQUE CON UNA CRUZ LA OPCION QUE CREE QUE SEA LA RAZÓN

¿INADECUADA METODOLOGIA DE ENSEÑANZA DE LOS PROFESORES? ☐

¿INCUMPLIMIENTO DE LOS PROGRAMAS PROPUESTOS EN LA CURRICULA? ☐

¿DESINTERES DE LOS ESTUDIANTES? ☐

¿FALTA DE RECURSOS? ☐

Anexo Nº 2

CUESTIONARIO AREA DE MÚSICA

CURSO: 3º DE PRIM. ……. EDAD…….. SEXO…….. FECHA……./……. / 2014

PRUEBA DE CONOCIMIENTOS DE LA LECTO-ESCRITURA MUSICAL

Lee cuidadosamente las siguientes preguntas:

1.- ¿Con qué nombre se conoce a la siguiente clave musical?

R. **……**

2.- ¿Cuántos tiempos tiene esta figura?

R. **=**

3.- ¿Cuántas palmadas corresponde a este ejercicio rítmico.

R. =

♪4.- Señalar con una flecha a la figura que corresponda.

R.

a)

b)

c)

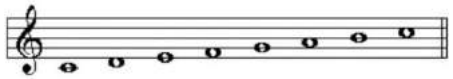
5.- ¿Cómo se le llama a esta figura?

R. **……**

6.- Dibuje la nota MI negra en el pentagrama.

R.

7.- Señale con una cruz la nota SOL.

R. 

8.- ¿Con que otro nombre se la conoce a la zampoña.

R.

9.- ¿Cómo se llama la fila superior de la zampoña?

R.

10.- ¿Cómo se llama la fila inferior de la zampoña?

R.

Anexo Nº 3

CUESTIONARIO AREA DE MÚSICA

CURSO: 6º DE PRIMARIA EDAD……. SEXO……. FECHA……./……. / 2014

PRUEBA DE CONOCIMIENTOS DE LA LECTO-ESCRITURA MUSICAL

Lee cuidadosamente las siguientes preguntas:

1.- ¿Con qué nombre se las conoce a las siguientes claves?

R. …… ……

2.- Ponga el valor numérico que corresponda a cada figura.

R. = = =

3.- ¿Cuántas figuras corcheas conforman a una figura blanca? Encierre en un círculo.

R. 2 3 4

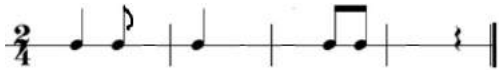
4.- Señalar con una flecha a la figura que corresponda.

R. a)

b)

c) 7

5.- Aumente las figuras que falten en cada compás.

R. 

6.- Escriba la nota MI blanca en el pentagrama.

R.

7.- Escriba qué nota es la que está en el pentagrama.

R. =

8.- ¿Con que otro nombre se la conoce a la zampoña.

R.

9.- ¿Cómo se llama la fila superior de la zampoña?

R

10.- ¿Cómo se llama la fila inferior de la zampoña?

R.

Anexo Nº 4

Implementación de la propuesta

Solfeo con el instrumento

Anexo Nº 5

Interpretación de las obras con acompañamiento de guitarra

Anexo Nº 6

Culminación del proyecto

Interpretación de escalas, arpegios e intervalos

Interpretación de articulaciones y progresiones

Anexo Nº 7

Interpretación de las obras musicales con lectura musical frente a la Rectora y docentes

Anexo Nº 8

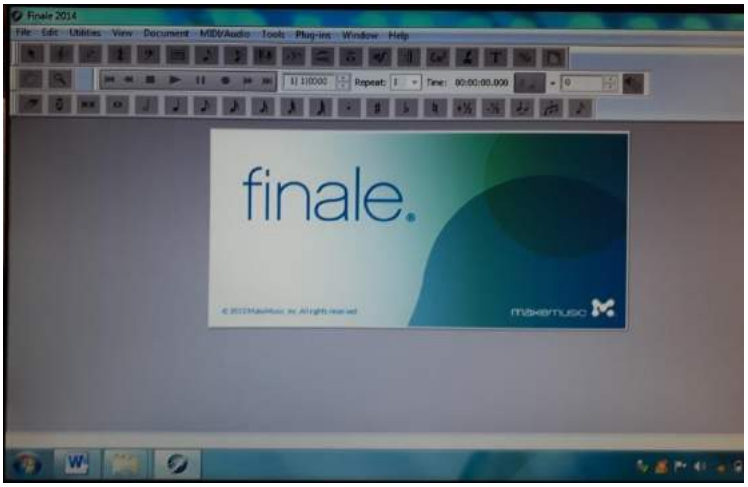
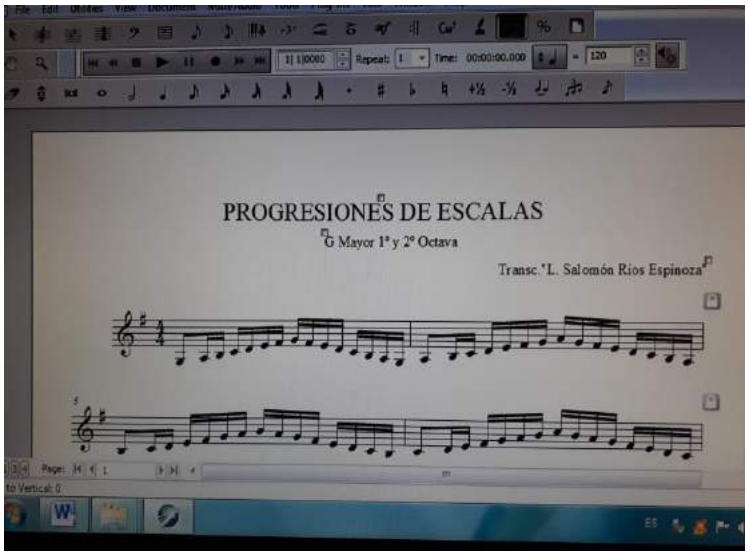
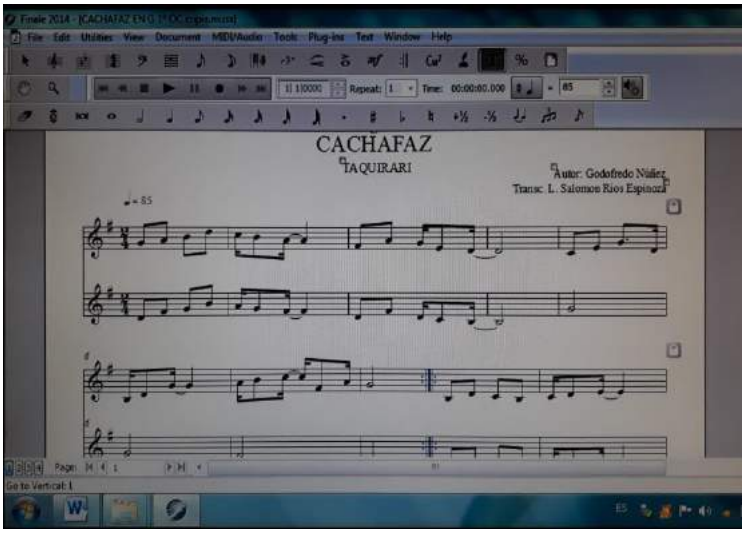
Palabras de clausura por los estudiantes y la Rectora Paola Rico

Anexo Nº 9

Fotos de recuerdo con los estudiantes

Anexo Nº 10

Presentación para el cierre de semestre en el teatro “Modesta Sanjinez

Anexo Nº 11

Programa Finale 2014 para la elaboración de partituras y digitalización