



Universidad
Zaragoza

Máster en Profesorado de E.S.O., Bachillerato, F.P. y
Enseñanzas de Idiomas, Artísticas y Deportivas
Especialidad: música

LA MÚSICA COMO EJE TRANSVERSAL PARA LA PRÁCTICA Y EL DESARROLLO DE LA INTUICIÓN

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Modalidad A

GABRIEL BUENO Y LORENZ

DIRECTOR: SANTIAGO PÉREZ-ALDEGUER

Junio de 2016

La música es un arte que está fuera de los límites de la razón: lo mismo puede decirse que está por debajo como que se encuentra por encima de ella.
Pío Baroja y Nessi (1872-1956).

ÍNDICE

Resumen	4
1. Introducción	4
2. La profesión docente: el valor de la docencia	5
3. Dos proyectos para hablar de la intuición	8
3.1. Los caminos de la intuición –trabajo presentado para EID	9
3.1.1. La teoría del <i>Flow</i>	9
3.1.2. La filosofía <i>Zen</i>	10
3.1.3. Puntos en común de las teorías. Hacia la intuición	13
3.2. La música programática –trabajo presentado para CDM	15
3.2.1. Actividades de aprendizaje que favorecen la intuición	17
4. Reflexión crítica sobre las relaciones existentes entre los proyectos seleccionados	19
5. Conclusiones y propuestas de futuro	21
Referencias	24
Índice de anexos	25

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster es una reflexión desde la que se analiza la profesión docente actual prestando también una especial atención al concepto de la intuición y su desarrollo y puesta en práctica en las actividades musicales.

En primer lugar se dará un repaso a la profesión docente y su valor en la sociedad desde el marco teórico, para detallar a continuación dos de los proyectos realizados durante el curso y establecer relaciones entre ellos. Se finalizará con una reflexión personal acerca de lo que ha supuesto el Máster de cara al aprendizaje y la formación en esta profesión.

Palabras clave: intuición musical, Trabajo Fin de Máster, educación musical.

1. INTRODUCCIÓN

En este documento se recoge la memoria que corresponde al Trabajo Fin de Máster (en adelante TFM). De esta forma se finaliza el periodo académico 2015/2016 del Máster Universitario en Profesorado de E.S.O., Bachillerato, F.P. y Enseñanzas de Idiomas, Artísticas y Deportivas, impartido por la Universidad de Zaragoza.

La estructura que se ha seguido para la realización de esta memoria ha sido la marcada por la guía docente, quedando organizada en cuatro apartados:

A.) La profesión docente: en esta sección se realizará un análisis de la profesión docente a partir del marco teórico y de la experiencia vivida en el centro educativo durante los tres periodos de prácticas (Practicum I, II y III) que se han realizado en este Máster.

B.) Justificación de la selección de proyectos: se van a presentar y justificar dos trabajos que se han realizado y desarrollado durante el Máster. Concretamente el realizado para la asignatura *Evaluación e innovación docente e investigación educativa en Música y Danza* (EID en adelante) titulado “Los Caminos de la Intuición”; y por otra parte, el realizado para la asignatura *Contenidos Disciplinares de Música* (CDM en adelante) titulado “La Música Programática”.

C.) Relación crítica sobre las relaciones existentes entre esos proyectos seleccionados: en este apartado se van a someter a análisis los dos proyectos presentados en la sección anterior, estableciéndose las relaciones existentes entre ambos.

D.) Conclusiones y propuestas de futuro: finalmente aparecerán las conclusiones a las que se ha llegado tras el análisis de los documentos expuestos en los apartados anteriores. También se establecerán una serie de propuestas de cara al futuro con respecto a la práctica docente, todas ellas desde un punto de vista personal y crítico.

Aunque esta memoria se va a tratar desde una perspectiva personal, se argumentará con

referencias bibliográficas, las cuales aparecerán en un quinto apartado.

Por último, y como elementos que considero importantes para apoyar todo lo expuesto a lo largo del presente TFM, se incluye un apartado de anexos en el que aparecerán los proyectos seleccionados para que puedan ser consultados cuando sea preciso.

2. LA PROFESIÓN DOCENTE: EL VALOR DE LA DOCENCIA

Aunque mi ámbito durante el transcurso del presente Máster en Profesorado se ha circunscrito a la música, quisiera comenzar mi TFM con una anécdota acerca de la importancia del latín como asignatura.

En cierta ocasión José Solís Ruiz, ministro de Trabajo durante el régimen franquista y natural de Cabra (Córdoba), le discutía al político y rector de la Universidad Complutense, el profesor Muñoz Alonso, para qué servía el latín. El profesor le respondió:

- Por de pronto, señor ministro, para que a Su Señoría, que ha nacido en Cabra, le llamen egabrense y no otra cosa.¹

Quisiera recalcar con esta historia que no importa cuál sea la materia que imparta un profesor, siempre va a tener detractores (también es cierto que más para algunas asignaturas que para otras). Pero es labor del propio docente el demostrar la importancia de la disciplina que imparte y destacar los recursos y las cualidades que demuestran la calidad, la categoría y la necesidad de transmitir esos conocimientos a los alumnos.

Desde el marco teórico podemos investigar qué es lo que nos dice el Diccionario Encyclopédico de Ciencias de la Educación que significan dos conceptos clave de los que se hablará durante el presente TFM: docente y profesor. La búsqueda de ambos conceptos nos muestra que *docente* es un adjetivo cuyo significado es:

1. Profesional cuya función es el ejercicio de la docencia o conducción del proceso de enseñanza-aprendizaje en un nivel educativo dado, también conocido como profesor o maestro. (...); en la actualidad, dicha profesión, ha sufrido un proceso de infravaloración social reflejado en los salarios poco competitivos en comparación con otros sectores profesionales, a pesar de la gran responsabilidad que se tiene.

Y por otra parte, *profesor* significa:

1. Voz latina: <Profesor-oris> = maestro o persona que ejerce la docencia; su origen etimológico es <Profeitor-eri> que significa profesión y que también se traduce bajo la acepción de confesar, ejercer, practicar delante de todos (<pro-feitor>) o también hablar, decir, etc.

Así pues, podemos afirmar que la idea básica es que el profesor es un docente cuya misión es enseñar unos determinados contenidos dentro de un área determinada. Pero

¹ Esta anécdota circula por diferentes páginas de internet y puede consultarse desde el siguiente link: <http://historiasdelahistoria.com/2012/02/27/el-latín-nos-explica-por-que-cualquiera-no-puede-ser-maestro-pero-si-ministro>

además es una persona que también ejerce dicha ciencia y es lo verdaderamente recomendable, puesto que, para reducir los contenidos de cualquier tema al mínimo, se deben poseer prolíjos conocimientos. Por expresarlo de otra manera, es lo que hace a un músico, en ejercicio de tal cosa, que enseñe música a alumnos de secundaria, por ejemplo.

En el preámbulo de la Ley Orgánica de Educación (LOE), hay un párrafo que dice lo siguiente:

El protagonismo que debe adquirir el profesorado se desarrolla en el título III de la Ley. En él se presta una atención prioritaria a su formación inicial y permanente (...). La formación inicial debe incluir, además de la adecuada preparación científica, una formación pedagógica y didáctica que se completará con la tutoría y asesoramiento a los nuevos profesores por parte de compañeros experimentados. (p.10)

Esta formación inicial de la que habla la LOE se entiende como una adquisición y preparación científica además de didáctica. Ambos requisitos son necesarios, pues así contaremos con un profesional en su ciencia que al mismo tiempo es *pedagogo*:

1. *Persona que tiene como profesión educar a los niños;*
2. *Persona versada en pedagogía o de grandes cualidades como maestro;*

Desde el Currículo Aragonés, en su Artículo 12: *Principios metodológicos generales*, apartado d), se dice que es necesaria:

... la adaptación de los principios básicos del método científico en las diferentes materias debe favorecer el desarrollo de procesos cognitivos, la autorregulación y la valoración del propio aprendizaje. Por ello, será preciso incidir en actividades que permitan el planteamiento y resolución de problemas y la búsqueda, selección y procesamiento de la información. (p.8875)

Por tanto, un profesor debe conocer su campo, saber aplicarlo y además saber adaptarlo. Se entiende, pues, que no puede desvincularse de su ciencia durante el resto de su etapa como formador.

Un profesor va a transmitir una serie de conceptos a sus alumnos con una doble intención: en primer lugar, para que los alumnos los aprendan; y en segundo, porque mediante ellos, va a *educar* a esos alumnos:

1. *Dirigir, encaminar, doctrinar;*
2. *Desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del niño o del joven por medio de preceptos, ejercicios, ejemplos, etc.*
5. *Enseñar los buenos usos de urbanidad y cortesía.*

Este adoctrinamiento actitudinal que va a transmitir el profesor será inculcado no por su discurso, sino por su propia manera de ser: todo profesor se relaciona con sus alumnos de manera educadora, ayudando a sus alumnos a crecer y a madurar tanto dentro de su materia como más allá, en ámbitos más personales.

Si echamos un vistazo, partiendo de esta premisa del adoctrinamiento, a lo que distintos autores han defendido acerca de la educación nos podemos encontrar con ideas como

las que expresaba el educador y experto en temas de educación Paulo Freire (1965): el profesor es el encargado de guiar a sus discípulos y despertar sus conciencias acerca de las posibilidades que existen en el mundo para que emprendan acciones con el fin de transformar sus vidas. Esta didáctica propuesta por Freire tiene mucho que ver con la que propugnaba ya en el siglo XVIII Enrique Pestalozzi, un influyente pedagogo y educador suizo: ambos, tanto Freire como Pestalozzi, consideran que la solución a las contradicciones y a la pobreza pasan por una buena educación. Además, Pestalozzi aseveraba que no hay que proporcionar a los niños conocimientos ya construidos, sino la oportunidad de aprender por sí mismos y que el verdadero objetivo era crear un "hombre moral" total. Pestalozzi consideraba la intuición como un concepto muy importante dentro de la educación: para él, el conocimiento humano comienza con la intuición sensible de las cosas, y a partir de ella se forman las ideas; por lo cual, también el método de enseñanza ha de seguir este mismo proceso, adaptándose al desarrollo mental del niño en cada momento dado. El conocimiento ha de ir avanzando, desde unas intuiciones confusas a unas ideas claras y distintas.

El método que desarrolló Pestalozzi (2001) es un método "lógico", basado en la concepción "analítica y sistemática" de la enseñanza y el aprendizaje y recibió el nombre de "intuición global". Se basaba en:

- 1. Forma** (observar, medir, dibujar y escribir): enseñar a los alumnos a distinguir la forma de cada objeto, es decir, sus dimensiones y proporciones. El objetivo era enriquecer la memoria de los niños con explicaciones sencillas de objetos y materiales, enseñar a describir y a darse cuenta de sus percepciones y, por medio del dibujo, enseñar a medir todos los objetos que se presentan a su vista y adquirir habilidades para reproducir. Pestalozzi pensó que por medio del dibujo se ejercitaba al niño en su escritura.
- 2. Número** (relaciones métricas y numéricas): enseñar a los niños a considerar cada uno de los objetos que se les da a conocer como unidad, es decir, separado de aquellos con los cuales aparece asociado. La idea era partir de las cosas simples antes de avanzar a las más complicadas.
- 3. Nombre:** familiarizar a los alumnos tan temprano como sea posible con el conjunto de palabras y de nombres de todos los objetos que le son conocidos.

Así pues, un profesor que pretenda formar de manera didáctica a sus alumnos se debe encargar de buscar la mejor forma de trasladarles los conocimientos y sus relaciones, persiguiendo que no sólo adquieran los conocimientos, sino la capacidad para entender y reproducir esas relaciones, fomentando así el aprendizaje significativo. Estos conocimientos deben capacitar al alumno para adquirir habilidades que requerirán en un futuro en los diferentes ámbitos de su vida adulta.

Al margen de lo ya expuesto, el profesor se va a encontrar con una amplia gama de situaciones ajenas a su ciencia específica a las que va a tener que dar respuesta y debe estar preparado para ello. Uno de los principales problemas, como se dice en buena parte de las asignaturas del Máster, principalmente en *Interacción y convivencia en el aula* y en *Procesos de Enseñanza-Aprendizaje*, es la motivación en el aula, conseguir que los alumnos actúen de manera particular proporcionando una atracción hacia un objetivo. Esto puede conseguirse a través de distintas estrategias que despierten y mantengan el

interés de los alumnos como fomentar el pensamiento creativo dejando que se expresen libremente en la realización de algunas tareas (Pintrich y Schunk, 2006).

También se debe tener en cuenta que las propias expectativas sobre el alumnado van a influir positiva o negativamente en el mismo; esto es el denominado “efecto Pigmalión” el cual requiere de tres aspectos fundamentales: creer firmemente en un hecho, tener la expectativa de que se va a cumplir y acompañar con mensajes que animen a su consecución. Es decir, las expectativas del docente van a influir en el éxito o el fracaso del alumno (Rosenthal y Jacobson, 1968). En el día a día del docente, pues, podría hacerse uso fundamentalmente de la empatía e incluso de la psicología, detectando las dificultades y buscando la ayuda pertinente, ya sea desde el departamento de orientación o de sus propios compañeros.

Siguiendo con este razonamiento, el profesor va a ser también educador debido a la relación que mantiene con sus alumnos, ya que establece una serie de normas y reprende a estos cuando las incumplen. No en vano la primera de las siglas de la E.S.O. significa “educación”. Ciento es que algunos profesores carecen de los mecanismos adecuados y necesarios para establecer la disciplina mientras que otros establecen castigos de forma indiscriminada, lo cual sólo provoca en los alumnos una pérdida de valores e irritación hacia el profesorado, los estudios y el propio centro.

La enseñanza no es únicamente un proceso cognitivo, sino también emocional (García Retana, 2012), por tanto, un profesor educador debe cuidar la relación con sus alumnos. Se forma un influjo mutuo entre ambas partes y es aquí donde el docente debe ser educador para que sus alumnos trasciendan la mera adquisición de conocimientos, siendo así su profesión una oportunidad para ayudar y servir a los demás. Realizando un símil con una relación clientelista, los alumnos serían los consumidores que invierten en su educación su tiempo, energías y otros recursos y a cambio nosotros, como profesores educadores, debemos garantizar un buen servicio de la máxima calidad. Y en definitiva, esa es la misión por la que nos van a pagar: por educar de manera eficaz a nuestro alumnado.

Durante mis periodos de prácticas he sido consciente del impacto que causa en los alumnos un profesor y del grado de influencia que puede llegar a ejercer. Por tanto, para formar buenos ciudadanos a partir de sus enseñanzas, la clave para ser un buen profesor radica en la vocación.

3. DOS PROYECTOS PARA HABLAR DE LA INTUICIÓN

Los proyectos seleccionados para realizar este TFM son, por una parte, el realizado para la asignatura de *Evaluación e innovación docente e investigación educativa en Música y Danza (EID)* titulado “Los Caminos de la Intuición” (anexo I); y por otra parte, el realizado para la asignatura *Contenidos Disciplinares de Música (CDM)* titulado “La Música Programática” (anexo II).

La decisión de elegirlos, aunque se explicará de manera más pormenorizada en el apartado dedicado a la reflexión crítica sobre las relaciones existentes entre los proyectos seleccionados, se debe a que poseen algunas características comunes en cuanto a fondo

y forma: en el proyecto de EID se hace especial mención al papel de la intuición como catalizador de todo el proceso formativo y educativo que se plantea, y en el proyecto de CDM, la intuición es sumamente necesaria e importante para conseguir esclarecer y “visualizar” las imágenes que pretende evocar la música programática. A parte, desde ambos trabajos se hace hincapié también en el hecho de trascender.

Así pues, desde el trabajo de EID será el alumno quien trascienda sus conocimientos, quien los pase de un estado a otro y los extienda convirtiéndolos en “algo más”, armonizándolos a través del estado de *Flow* y de los preceptos de la filosofía *Zen*; y desde el trabajo de CDM será la música la que traspase sus propios límites sonoros y, mediante unas guías, evoque en los alumnos imágenes mentales e historias que hasta el momento permanecían ocultas.

3.1. LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN –trabajo presentado para EID

Desde este proyecto tuve la pretensión de realizar un acercamiento reflexivo a dos corrientes muy distintas entre sí en cuanto a procedencia y contenidos, pero cuyos objetivos convergen en unos intereses muy semejantes. Estas corrientes a las que aludo son la Teoría del *Flow* y la filosofía *Zen*.

3.1.1 LA TEORÍA DEL FLOW

La Teoría del *Flow*, elaborada por Mihály Csíkszentmihályi² (1998), nos aporta la idea de que el *Flow* es un estado óptimo de motivación intrínseca en el que la persona está inmersa en lo que está haciendo y se caracteriza por una sensación de gran libertad, gozo, compromiso y habilidad, durante el cual las sensaciones temporales suelen ignorarse.

A través de su libro “Fluir (*Flow*): una psicología de la felicidad” nos muestra una investigación llevada a cabo durante doce años con miles de personas como sujetos experimentales en la que se recopilaban los elementos comunes de las descripciones de sus momentos de mayor disfrute y realización. Con sus testimonios se conformó la denominada *experiencia autotélica*, la cual propugna que las recompensas obtenidas al realizar una actividad derivan del acto de realizar la actividad en sí; del mismo modo, se extrajeron ocho características que son las que conforman el estado de *Flow*:

1. Desafío que requiere habilidades. Para alcanzar el grado máximo de disfrute de una actividad, el reto que plantea dicha actividad debe estar equilibrado con las propias habilidades de quien la realiza, situándose en un punto intermedio entre el aburrimiento y la inquietud. Así pues, la experiencia autotélica en los desafíos debe tener unos objetivos que sean alcanzables gracias al conjunto de habilidades y destrezas que la persona posee, las cuales pueden ser físicas, como sucede con el deporte, o mentales, como sucede con la lectura u otra actividad en la que se manipule información simbólica. Es importante recalcar el hecho de que el estado de *Flow* requiere de una motivación intrínseca para surgir y se va difuminando conforme la tarea requiere de una motivación extrínseca.

² Profesor de psicología en la Universidad de Claremont en California, jefe del departamento de psicología en la Universidad de Chicago y del departamento de sociología y antropología en la Universidad Lake Forest, y actual director del Quality of Life Research Center.

2. Concentración y enfoque. Al estar concentrados en una actividad llega un momento en que dicha labor se vuelve automática, sin que sea necesario que quien la ejecuta sea consciente de la tarea que está realizando, siendo ya algo espontáneo y limitando la atención a un campo muy limitado y concreto, haciendo que el protagonista de la acción no se sienta como un ser separado de lo que hace.

3. Metas claras. No hay una duración estipulada para la realización de cada actividad placentera, pero en casi todas ellas la persona es consciente de las metas finales, excepción hecha el caso de los artistas, para quienes las metas comienzan siendo bastante difusas y se van definiendo durante el transcurso de la actividad creativa. No obstante, según lo detectado en este estudio, las actividades que requieren de la improvisación libre, sólo se disfrutan cuando quienes las realizan son capaces de ir construyendo las reglas y los fines sobre la marcha.

4. Directa e inmediata retroalimentación. Si bien es cierto que la sensación de estar realizando correctamente una actividad es importante, también lo es el hecho de que todas las personas son capaces de percibir señales de éxito o aprobación sobre su realización de formas que a otros les pasan inadvertidas. No es en sí importante el tipo de retroalimentación que se reciba: lo verdaderamente relevante es tener la sensación de estar realizando la actividad correctamente.

5. No hay espacio para otras informaciones. En estado de *Flow* la atención inhibe toda la información irrelevante para la tarea que se está realizando.

6. Un sentimiento de control personal sobre la situación o actividad. La experiencia de *Flow* implica la sensación de tener el control sobre la tarea o, en todo caso, la ausencia de temor por perderlo.

7. Pérdida del sentimiento de autoconciencia. En estado de *Flow* desaparece de la mente la sensación de autoconciencia, sintiéndose la persona “como si no tuviese ego” y acompañado por la sensación de fundirse con el entorno.

8. Distorsión del sentido del tiempo. En estado de *Flow* la sensación del paso del tiempo se ve seriamente alterada. Como ejemplo podríamos nombrar a un músico que se ha dedicado toda la tarde a ensayar y sin embargo no se ha dado cuenta porque el tiempo le ha parecido pasar más rápidamente, mientras que un bailarín de ballet, describiendo un complicado giro que dura menos de un segundo en tiempo real, afirma que ese momento le ha parecido una eternidad.

3.1.2.- LA FILOSOFÍA ZEN

El *Zen*, por su parte, es una de las filosofías budistas más conocidas y apreciadas en Occidente y emergió como forma de enseñar una “*transmisión especial fuera de las escrituras, no encontrada en palabras o letras*” (Bodhidharma, 502 y 549). En un principio había alrededor de 95 escuelas *Zen* distintas, de las que ahora sobreviven muchas me-

nos, y entre las que destacan 5, a saber (Kapleau, 1988):

- 1. Bompu:** *Zen “ordinario”, se practica con la idea de que puede mejorar la salud física y mental y es independiente del credo religioso; a través de la práctica del Zen *bompu* se aprende a concentrarse y a controlar la mente. Será a este tipo de Zen al que haremos referencia a través de las siguientes páginas;*
- 2. Gedo:** literalmente “camino externo”, implica enseñanzas que no son budistas. Su práctica habitual es la búsqueda de habilidades supranormales;
- 3. Shojo:** el “pequeño vehículo”, pues está preparado para que “haya sitio para uno solo”. Este vehículo transporta del estado mental del engaño a la iluminación;
- 4. Daijo:** el “gran vehículo”, destinado a ver la propia naturaleza esencial y realizar el Camino en la vida diaria;
- 5. Saijojo:** la expresión de la “Vida Absoluta”, si se practica de la forma adecuada, conduce a la actualización de nuestra Naturaleza Verdadera inmaculada.

Actualmente, el *Zen* se presenta como el arte de ver dentro de la naturaleza de nuestro propio ser, ayudándonos a liberarnos de las ataduras de nuestra mente y dándonos herramientas para superar las comunes causas de sufrimiento a las que normalmente nos enfrentamos. Sus máximas son 32, pero de ellas se extraen 10 cuya aplicación es más habitual (Hui Hai, entre 730 y 800):

- 1. Haz una cosa cada vez.*
 - 2. Hazlo todo despacio y conscientemente: centra tu mente en la tarea y complétala antes de pasar a la siguiente.*
 - 3. Sólo haz tareas que sean necesarias y asigna un tiempo para ellas.*
 - 4. Dedica tiempo a sentarte.*
 - 5. Sonríe y ayuda a los demás.*
 - 6. Haz que limpiar o cocinar sean parte de la meditación.*
 - 7. Ten sólo lo necesario y vive de forma sencilla.*
 - 8. No te apoyes en los demás. No te apoyes en nada.*
 - 9. No te pongas en las nubes y a los demás bajo tierra; todos somos UNO.*
 - 10. Esta respiración no volverá a aparecer, obsérvala atentamente.*
 - 11. No podemos detener el ruido, pero podemos detenernos a nosotros mismos.*
 - 12. Todos los sitios son el sitio correcto.*
 - 13. Conducta pura: bueno y malo son dos extremos del mismo polo.*
 - 14. Tranquilidad en la vida.*
 - 15. No hay nada seguro.*
 - 16. Vive estable en medio del caos.*
 - 17. Tener una conciencia clara y libre.*
 - 18. Observa tus pensamientos y actitudes. Presta atención a todo lo que haces.*
 - 19. Deja de darle importancia al cuerpo y al entorno. No seas esclavo de las circunstancias.*
 - 20. Ten una actitud objetiva de la vida.*
 - 21. Avanza en la vida según tu propio ritmo y velocidad.*
 - 22. Busca el equilibrio y armonía en todo.*
 - 23. Comprende que todo nace, vive y muere que todo es impermanente, el cambio es continuo.*
 - 24. Enseña con el ejemplo.*
 - 25. Persevera pero acepta tus limitaciones. Ámate a ti mismo.*
-

26. *Vive aquí y ahora. Ten el cuerpo y la mente en el mismo sitio.*
27. *Ten en cuenta tus deseos pero no te aferres a ellos.*
28. *Sé responsable de ti mismo: de lo que dices y sientes.*
29. *No te opongas a la corriente de la vida. No empujes el río, fluye con el cambio.*
30. *No busques nada fuera de ti mismo. Ni la felicidad ni la paz interior.*
31. *Todo es Uno, todo es todo, todo es nada, nada es todo, uno es nada.*
32. *La interdependencia entre las cosas es la vida.*

Las 10 máximas Zen fundamentales junto con la aplicación al estudio de la música que se proponen en el trabajo son:

7. Ten sólo lo necesario y vive de forma sencilla (aprende a soltar). No hay que estancarse en lo cómodo y lo conocido: ir variando de profesores, de estilos, de agrupaciones e incluso de espacios puede resultar una fuente de inspiración y de aprendizaje. Incluso sería recomendable el aprendizaje de técnicas de otros instrumentos de cara a poder aplicarlas a la interpretación del propio.

13. Conducta pura: bueno y malo son dos extremos del mismo polo (sé honesto contigo mismo y con los demás). El alumno debe asumir su situación e implicación en su propio aprendizaje, situar un locus de control interno tanto para sus logros como para sus fracasos, saber cuándo realiza correctamente su tarea y cuándo no es así y evitar dejar la instrucción a medias.

14. Tranquilidad en la vida (encuentra la paz interior). Encontrar la calma no es una tarea sencilla. Si la mente del alumno toma el control, su “paz” no dependerá en ningún caso de una situación o de una segunda persona, sino de sí mismo.

18. Observa tus pensamientos y actitudes. Presta atención a todo lo que haces. Para ser un músico competente hace falta ser exigente y crítico. La concentración es un factor que indudablemente se necesita para realizar correctamente interpretaciones musicales de nivel, pero también para detectar y corregir fallos durante el proceso de aprendizaje de una pieza.

25. Persevera pero acepta tus limitaciones. Ámate a ti mismo. Desde este precepto se insta al alumno a no rendirse, a no decepcionarse por un mal resultado, a no infravalorarse ni resentirse cuando un compañero realice una mejor ejecución o posea una mejor técnica o mejores resultados. No obstante, no se pide al alumno que se conforme; se debe fomentar un instinto de superación para seguir perfeccionando y sentirse cada día mejor consigo mismo y con su aprendizaje. Y si persiste una incapacidad en ese ámbito, hay que realizar una adaptación para conseguir llegar a la meta.

26. Vive aquí y ahora. Este principio exhibe toda su relevancia en música cuando lo relacionamos con la ansiedad ante una actuación. Los jóvenes intérpretes a menudo acusan tanta ansiedad ante su inminente salida a escena como durante la interpretación propiamente dicha. Muchas veces tal ansiedad es debida al recuerdo de una ocasión anterior en la que se cometieron algunos errores en la ejecución.

Desde el punto de vista que nos ocupa podremos conseguir naturalidad y tranquilidad ante las interpretaciones en público de nuestros estudiantes de música, haciéndoles disfrutar y reflexionar, además, durante su propia actuación acerca de sus propios procesos y estados y de la calidad de la música que ejecuta.

27. Ten en cuenta tus deseos pero no te aferres a ellos. Que el alumno piense en lo que desea conseguir trabajando para que se haga realidad es una muestra de amor propio y de responsabilidad hacia el futuro.

28. Sé responsable de ti mismo: de lo que dices y sientes (sé fiel a tus sentimientos). Una pieza musical inspira a quien la interpreta y a quien la escucha. Tocar una obra que nos disgusta por una u otra razón es contraproducente. Hay que encontrar otra pieza con la que aprender esos conceptos o técnicas o bien buscar la forma de “darle la vuelta” y conseguir que esa pieza genere en nuestros alumnos la motivación, el interés y el gusto por sacarla delante de nuevo.

29. No te opongas a la corriente de la vida. No empujes el río, fluye con el cambio. La capacidad de amoldarse a las situaciones y sacar partido de ellas en lugar de enfrentarse con terquedad será lo que proporcione recursos a nuestro alumno para afrontar tareas futuras.

31. Todo es UNO, todo es todo, todo es nada, nada es todo, UNO es nada (sé responsable de ti mismo y del mundo). Si el alumno cuida su espacio, su entorno, su instrumento y se hace responsable de sí mismo, logrará desarrollar su autonomía y no depender de las actitudes y decisiones de los demás.

3.1.3. PUNTOS EN COMÚN DE LAS TEORÍAS. HACIA LA INTUICIÓN

Las posibilidades que nos ofrecen estas teorías como técnicas de relajación, de concentración, de atención, de motivación, de locus de control o del desarrollo de la intuición (sobre la que nos centraremos), pueden ser una buenísima cimentación sobre la que construir todo el aprendizaje y el desarrollo de todo tipo en nuestros alumnos.

Hay estudios como la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Lerdahl y Jackendoff (2003), basada en los trabajos de la Gramática Universal de Noam Chomsky, que ofrecen una importante contribución a la intuición desde la psicología cognitiva. Se trata de una teoría computacional que postula que una pieza musical es una entidad construida mentalmente y que explica el estado final del entendimiento musical. Esta teoría introduce el concepto de las intuiciones musicales de un oyente experimentado (procesos inconscientes de escucha musical dependientes de la cultura del oyente). Los autores pretendían describir las reglas de la asimilación dentro de un determinado lenguaje musical en forma de una gramática formal de la música y el grado de éxito se concebía como lo adecuadamente que describía las intuiciones musicales.

Swanwick (1991) por su parte apunta que la intuición se muestra crucial en todo tipo de conocimiento, siendo su relación con el pensamiento lógico una suerte de malestar filosófico así como una tensión educativa. Tanto en nuestro proceder diario como en el de nuestros alumnos (incluso partiendo de que ambas partes sabemos que estos últimos no tienen todavía la misma cantidad de conocimientos y técnica a su alcance), hay momentos en los que nos adentramos en estados intuitivos de alto rendimiento como los que

propugna Mihály Csíkszentmihályi en su teoría del *Flow*, en que la actividad sale bien y además progresivamente va mejorando, como si fuéramos siguiendo pistas y enlazando lógicamente una progresión que no conocíamos. Ello se debe a la intervención de la intuición y al hecho de dejarse guiar por ella.

La intuición se hace necesaria para pasar de la información al conocimiento, del conocimiento a la acción, y de ese mismo conocimiento a la innovación. Nos acompaña en mayor o menor medida en toda toma de decisiones y además es requisito imprescindible para el proceso creativo, cuyas cinco fases clásicas, según el autor que nos ocupa, son: preparación, incubación, intuición, evaluación y elaboración, las cuales forman un proceso recurrente en continua retroalimentación.

Así pues, para que surja una respuesta intuitiva a un problema, primero se ha de haber identificado e interiorizado suficientemente la situación; después, y ya de manera inconsciente, hemos de haber incubado la solución. Luego, en cualquier momento, emerge la señal intuitiva *“lo mismo que un corcho mantenido bajo el agua sale y salta en el aire cuando se le suelta”* (en palabras del propio autor).

Mihály Csíkszentmihályi ha propuesto numerosas sugerencias de aplicaciones extrínsecas del concepto de flujo, como podrían ser métodos para diseñar espacios de juego que faciliten la obtención del *Flow*, pero también podemos encontrar aplicaciones intrínsecas del concepto, tales como espiritualidad, mejora del rendimiento o autoayuda. Autores como Robert Cooper y Ayman Sawaf en su libro *“La inteligencia emocional aplicada al liderazgo y a las organizaciones”* (1998), hacen mención al estado de *Flow* de Csíkszentmihályi y lo relacionan con el “flujo intuitivo”, una de los ítems del último de sus cuatro pilares de la inteligencia emocional, el cual hace referencia a presentir oportunidades, crear futuro y producir transformación situacional.

Csíkszentmihályi fue el pionero en describir el concepto de *Flow* en la psicología occidental, pero él mismo es quien reconoce que no fue el primero en cuantificarlo o desarrollar aplicaciones basadas en este concepto. Desde hace milenios, practicantes de religiones y filosofías orientales como el *Zen* han perfeccionado la disciplina de superar la dualidad entre mente y cuerpo como característica central del desarrollo espiritual en vez del rigor sistemático y el control al que se someten las ciencias modernas. Aquí se presenta el nexo de unión entre los conceptos que integran el presente TFM.

La frase *“hazte uno con lo que te rodea”* es una metáfora del concepto del *Flow* de Csíkszentmihályi muy similar a las máximas 31 y 32 antes citadas: *“todo es uno, todo es todo, todo es nada, nada es todo, uno es nada; la interdependencia entre las cosas es la vida”*. Los practicantes *Zen* aplican conceptos similares al *Flow* para lograr maestría en sus formas artísticas o en artes marciales como el *aikidō*, *kendō* e *ikebana*.

La pedagogía *Zen* asevera que la sabiduría y la ignorancia se encuentran muy próximas; la fase inicial (“grado cero” de conocimiento) y la última (“grado superior”) coinciden en la fluidez, en la espontaneidad y en la intuitividad. Desde esta filosofía, el *Zen* nos insta a crear desatendiendo lo ya aprendido, liberándonos de las ataduras de conceptos y preceptos para dejarnos llevar por las pasiones, pulsiones y la inspiración del momento.

“*Dejarse llevar*” parece pues el concepto clave que aúna los planteamientos de ambas

propuestas.

Por supuesto, en el momento de crear, la pericia en una tarea se somete a la destreza; el autocontrol secunda al impulso creativo, a la confianza en lo aprendido. Lo que en su momento fueron meros conocimientos ahora forman parte constitutiva del sujeto creador: lo que fue externo es ahora interno e intrínseco, porque esos conocimientos ya han sido interiorizados. Por tanto lo que hacemos de manera intuitiva es más bien una intuición entrenada.

Entonces, como profesa el *Zen*, la sabiduría final se parece a la ignorancia inicial: el maestro y el discípulo se parecen, como ya hemos dicho, en la espontaneidad, en la intuitividad, en la fluidez de sus movimientos y de sus actos. Pero hay una diferencia cualitativa: que el alumno apenas es eso, un aprendiz; mientras que el maestro es eso y una larga estela tras él. Para el alumno es un camino de partida. Para el profesor, uno de llegada.

Por último, quisiera terminar este apartado planteando un acertijo que los maestros *Zen* proponen a sus discípulos y del cual nunca revelan la respuesta; el discípulo alcanza la iluminación cuando la descubre por sí mismo y tampoco le comunica a su maestro la solución, sólo le informa de que ya la ha hallado. Tampoco en estas líneas se facilitará la respuesta, por lo que, si el lector no desea llenarse la cabeza de dudas, puede saltar al siguiente punto de este TFM ignorando las líneas en cursiva a continuación.

Imagine el lector que recoge un patito recién nacido. Imagine que tras cogerlo, lo introduce en una botella de vidrio y, manteniéndolo dentro, lo alimenta, le da de beber y lo cuida. Conforme va pasando el tiempo, el patito va creciendo y creciendo hasta que al fin, ocupa todo el interior de la botella.

¿Cómo sacar ahora el patito sin matarlo y sin romper la botella?

3.2. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA –trabajo presentado para CDM

Este proyecto conforma una Unidad Didáctica completa destinada al tercer curso de ESO. La afinidad con el proyecto precedente queda puesta de manifiesto al listar los conocimientos que los alumnos van a adquirir con su estudio, ya que podrán descubrir recursos musicales para imitar los sonidos de la naturaleza y emular imágenes y paisajes mentales; entender cómo se usan hoy en día técnicas musicales similares para aumentar la influencia de la publicidad sobre el consumidor; o relacionarlos con la música de Bandas Sonoras de cine, la cual ayuda a transmitir mejor el mensaje de la escena, a ubicarla mejor y a enriquecerla embelleciéndola.

Cuando se habla de una obra programática se está haciendo mención a una pieza instrumental que intenta narrar o describir alguna idea o programa no musical, el cual es referido, por lo general, en el título. En otras palabras, se trata de contar una historia. Un ejemplo sencillo y muy conocido es el de la Suite de la "Música Para los Reales Fuegos de Artificio", de Haendel, conjunto de piezas en las que se intuyen muy bien las explosiones de los fuegos artificiales estallando en el cielo gracias a la intervención certera de la percusión y el viento metal. "Cuadros de una exposición", de Mussorgsky, por citar otro ejemplo, pretende relatar una visita por una muestra de pinturas a través de una me-

Iodía establecida para el paseo de un cuadro a otro y de descripciones sonoras apropiadas para los contenidos de cada pintura. Otro de los ejemplos más famosos es la “Oertura 1812”, de Tchaikovsky, obra que describe a Napoleón dirigiendo su ejército a la batalla. La Marsellesa es citada de manera explícita en esta obra, dando claro testimonio del poderío de sus tropas francesas. El concepto se puso en boga en el siglo XIX cuando los compositores románticos hicieron avanzar a la música programática con paso triunfal. Liszt decía que el programa era un prólogo que el compositor añadía para dirigir la atención del oyente hacia la esencia poética de una obra o de parte de ella. Y sostenía, incluso, que *“las búsquedas musicales deben subordinarse a los dictados del programa escogido”*. Si bien Liszt fue quien impuso el término, la música programática ya existía en obras tan disímiles como las “Sonatas bíblicas”, de Kuhnau, “Las cuatro estaciones”, de Vivaldi, algunas de las oberturas operísticas de Mozart o la “Sinfonía Pastoral”, de Beethoven, en las cuales alguna idea extramusical subyace a los sonidos (Salazar, 1988).

Vamos a ver que desde la perspectiva de la música programática el papel de la intuición tiene un lugar destacado, tanto para el compositor como para el auditorio. Desde este estilo musical se percibe que la función de los instrumentos se aplica a la consecución de la historia, exponiendo acontecimientos temáticos. Al contrario que en el resto de estilos donde la fantasía sonora es suficiente en sí misma, en la música programática la partitura va más allá, produciendo algo nuevo en el oyente a través de una intuición fresca. El autor compone con una entrega absoluta y su razón, autocrítica e intuición son el carburante de un motor ecléctico y dinámico de gran eficacia expresiva. El significado de las piezas se extrae, pues, mediante la emoción, el sentimiento y la intuición.

La metodología que se propone en esta Unidad Didáctica tiene un carácter lúdico-pedagógico. Muchos son los autores que han señalado las similitudes entre la creación artística y el juego, como por ejemplo, André Stern³, el cual nos plantea que lo primero que hace un niño cuando se le deja tranquilo fuera de restricciones y condicionamientos es jugar, y si no lo interrumpimos, lo que hará siempre es jugar. Menciona Stern que la neurobiología postula la convicción de que venimos al mundo con el medio ideal de dispositivos de aprendizajes, que es nada más y nada menos que el juego. Igualmente expone que el juego ha sido degradado hoy en día, enmarcándolo solo como una actividad de ocio, no teniendo la importancia que se merece: se le mira desde una perspectiva como algo externo o alejado del aprendizaje, siendo que debería enfocarse de manera contraria, como el motor del aprendizaje por excelencia.

Stern (2013) deja entrever la posibilidad de que si a un niño se le dejara jugar durante toda su vida, no necesariamente se convertirá en un salvaje, antisocial, analfabeto, desempleado... ya que él mismo es la prueba de ello. El que pensemos que no es favorable dejar a un niño jugar libremente la mayor parte del tiempo es resultado de la errónea idea que existe hoy en día de que si un niño no es controlado o forzado para que aprenda, simplemente no lo hará y se convertirá en alguien que no avanzará; sin embargo actualmente la ciencia ha demostrado justamente lo contrario. Lo primordial es respetar los ritmos y la espontaneidad de los niños para que el aprendizaje se active y desarrolle.

Así pues, la metodología de esta Unidad Didáctica tiene una doble vertiente: por un lado se persigue que los alumnos disfruten y se diviertan con las actividades, y por otro, que

³ Entrevista completa en: <https://goo.gl/voJXnf>

integren los nuevos conocimientos y los consoliden con las diferentes actividades prácticas, las cuales implican que van a cantar, a bailar, a tocar instrumentos, a leer música, a escuchar música y a reconocer lo que la música programática pretende transmitir, creando música programática a su vez, para que la inmersión en el tema sea absoluta.

3.2.1. ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE QUE FAVORECEN LA INTUICIÓN

Detallando más pormenorizadamente los objetivos que persigue esta Unidad Didáctica, se espera que los alumnos sean capaces de:

1. Conocer el significado y la finalidad de la música programática y algunos autores que han hecho uso de ella a través de los distintos períodos.
2. Escuchar piezas de Música Programática y descriptiva.
3. Reconocer las imágenes mentales que trata de evocar cada una de las piezas escuchadas.
4. Conocer el concepto de *leitmotiv*, su origen y su utilización en la actualidad.
5. Componer e interpretar partituras descriptivas adaptadas a la voz, la pequeña percusión u otra instrumentación libre y variada, incluidos los instrumentos con soporte electrónico como pianos virtuales u otros similares.
6. Ser capaz de seguir las indicaciones de un director.
7. Reconocer a través de la escucha activa de varias obras, aspectos formales relacionados con la instrumentación, el pulso, el compás, los matices, la época...
8. Trabajar con programas generadores de ritmos y armonías desde ordenadores y tabletas y aprender a combinarlos, adaptarlos y modificarlos generando estructuras musicales descriptivas.
9. Prestar atención a la importancia que la música aporta a las escenas de cine.
10. Elaborar una coreografía que represente visualmente el tema descrito por la Música Programática.

Las habilidades que los alumnos van a desarrollar cursando esta Unidad Didáctica son varias: desde la reflexión y la concentración al manejo de emociones, pasando por la intuición y el desarrollo de la imaginación. La práctica musical, asimismo, mejorará la memoria, la psicomotricidad, la autoestima y la habilidad para enfrentarse al público. Esta Unidad va a potenciar igualmente el desarrollo de capacidades como la comunicación musical, oral y escrita, el pensamiento matemático y abstracto o el conocimiento tecnológico y científico, que ayudan a la adquisición de todas y cada una de las competencias clave, trascendiendo las habilidades propias de la competencia de conciencia y expresión cultural.

Las diferentes actividades que pretenden trabajar y conseguir los objetivos mencionados son las siguientes:

- 1. Ampliando conocimientos: la música programática y el *leitmotiv*.** Esta es la sesión más teórica de la Unidad Didáctica, ya que se lleva a cabo una explicación de los conocimientos que deben ser adquiridos, pero estos se irán reforzando y recapitulando en las siguientes sesiones en el resto de actividades. En esta sesión debe quedar claro que cuando se habla de una obra programática se está haciendo mención a una pieza instrumental que intenta narrar o describir alguna idea o programa no musical, el cual es referido, por lo general, en el título. Los

objetivos que persigue esta actividad son profundizar en el periodo romántico de la música y descubrir el uso del *leitmotiv*; identificar las sensaciones que transmiten las piezas programáticas y notar en qué se diferencian de la música absoluta o pura.

2. Imágenes sonoras: audiciones programáticas. Conociendo ya los fundamentos de la música programática, se pasa a realizar la escucha activa de obras que pertenecen a esta categoría. Durante la escucha, se informará a los alumnos de las anotaciones realizadas por el propio autor de la obra para describir la escena. Poniendo dos ejemplos:

- *Sinfonía Pastoral* (Beethoven).

- 1º mov: Sensaciones agradables y alegres que producen a las personas, especialmente al regresar al país.
- 2º mov: Escena en el río.
- 3º mov: Encuentro feliz de los compatriotas.
- 4º mov: Truenos. Tormenta.
- 5º mov: Asociado a los sentimientos de agradecimiento a Dios tras la tormenta.

- *El Moldava* (Smetana).

- 1º fragmento: Las dos fuentes del Moldava.
- 2º fragmento: El Moldava ondeando.
- 3º fragmento: Caza en el bosque.
- 4º fragmento: Boda rural.
- 5º fragmento: Luz de luna; Reino de las ninfas.
- 6º fragmento: Los rápidos de St. Johann.
- 7º fragmento: El Moldava en toda su amplitud.
- 8º fragmento: Vyšehrad (un fuerte situado en Praga).

Los alumnos deberán realizar composiciones literarias a modo de cuento musical plasmando sus impresiones mientras escuchan las audiciones. Dentro de lo posible deberán ceñirse al tema original transmitido por el autor, pero si la música les evoca algo distinto, podrán también indicarlo. Los objetivos de esta actividad son reconocer imágenes visuales sugeridas por la música, avivar la imaginación y la creatividad y la primera toma de contacto con la creación de un cuento musical.

3. Música en movimiento: la música se hace imagen. Tras experimentar de manera subjetiva y personal las impresiones de varias piezas de música programática, visualizarán lo que han significado para otras personas algunas de estas y otras obras. Se emitirán distintos fragmentos de las películas “Fantasía”, “Fantasía 2000”, “Música, Maestro” y “Allegro Non Troppo” y deberán valorar su grado de acuerdo con la temática y la ambientación de las escenas presentadas, incluso con músicas repetidas. Los estudiantes deberán reflexionar, asimismo, sobre su grado de acuerdo con las imágenes presentadas y acerca de hasta qué punto coincidían los movimientos y actitudes de los personajes con los motivos musicales. Los objetivos de esta actividad serán valorar con objetividad el trabajo realizado por los animadores sobre bases de música descriptiva.

4. Emulando la realidad: describiendo sin palabras. Con los conocimientos adquiridos, los alumnos ya estarán preparados para elaborar sus propias interpretaciones de algunos fragmentos de las obras que se les han presentado. Para ello, trabajarán en grupos de entre 4 a 8 miembros. Escogerán una de las piezas presentadas y deberán prepararla, ensayarla y emularla usando una partitura simplificada de la obra aportada por el profesor, instrumentos de pequeña percusión, percusión corporal, sus propias voces y otros instrumentos reales o virtuales. En la siguiente sesión los alumnos irán un paso más allá componiendo ellos mismos una obra descriptiva utilizando estos mismos recursos pero con la salvedad de que en este caso no será preciso que haya una melodía reconocible ni serán requisitos esenciales que la pieza posea musicalidad y lirismo (pongamos como ejemplo que los alumnos deseen emular el sonido del motor de un coche). Por último, los alumnos representarán ante los compañeros las dos piezas trabajadas por cada grupo y el resto de la clase servirá como juez de la actuación aportando una crítica constructiva hacia el trabajo realizado e intentando adivinar por medio de la intuición el significado de la descripción sonora de la composición. Los objetivos de esta actividad son que los alumnos desarrolle su creatividad y aprendan recursos con los que ser capaces de emular sonidos y generar mensajes sin la necesidad de emplear el lenguaje utilizando los medios a su alcance, tanto físicos como electrónicos.

5. Un refuerzo a la imaginación: movimientos que cuentan historias. La última actividad que se llevará a cabo durante esta Unidad Didáctica será un refuerzo de las anteriores. Se trata de crear una coreografía por grupos de 4 a 8 alumnos (preferiblemente conformados por compañeros distintos a los de la actividad anterior) inspirada en una pieza descriptiva de entre las trabajadas a lo largo de la Unidad. En primera instancia a cada grupo se le encargará una pieza diferente y deberán crear e interpretar una coreografía que ayude a transmitir el mensaje de la obra de manera visual. Posteriormente representarán la coreografía ante el resto de la clase y el resto de compañeros servirán como jueces de la actuación aportando una crítica constructiva hacia el trabajo realizado resaltando puntos buenos y malos de la creación y alternativas en los movimientos. Los objetivos de esta actividad son sincronizar los movimientos del cuerpo con melodías programáticas creando un mensaje corporal, trabajar en equipo y fomentar la proximidad entre los compañeros. Interactuar con aspectos formales relacionados con el mensaje, la instrumentación, el pulso, el compás, los matices, la época...

4. REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE LAS RELACIONES EXISTENTES ENTRE LOS PROYECTOS SELECCIONADOS

Una vez explicados en el apartado anterior los objetivos y contenidos que configuran los dos proyectos seleccionados, se pretende en este punto realizar una reflexión y análisis crítico sobre los posibles nexos de unión entre los mismos y las relaciones que hay entre ellos.

Como se ha ido comentando a lo largo del presente TFM, los proyectos que lo conforman tienen como nexo común el concepto de la intuición, su desarrollo y su puesta en

práctica.

El trabajo realizado para EID nos muestra una teoría de la educación en la que la motivación del educando tiene una importancia fundamental, siendo el punto recomendable para desarrollar unos resultados óptimos de ejecución aquel que plantea una tarea con un alto nivel de reto para la cual el alumno posea unas destrezas elevadas con el fin de llevarla a cabo. Para alcanzar el citado estado de *Flow*, una de las condiciones imprescindibles, como se ha dicho, es que el alumno realice esta actividad con un alto grado de concentración e implicación en la tarea, para lo cual puede ser altamente recomendable poner en práctica las enseñanzas de la filosofía *Zen*, muchas de las cuales, como hemos visto, ahondan en estos principios.

En cuanto a la lógica y la intencionalidad musical, base del trabajo realizado para CDM, mediante las actividades propuestas se espera una inmersión absoluta de los alumnos en el ámbito de la música programática. El reconocimiento de paisajes sonoros e imágenes mentales será puesto en práctica progresivamente y con ello se irán desarrollando, asimismo, tanto el ámbito de la intuición como el de la memoria al tiempo que se profundiza en la historia de la música y se realizan actividades de índole lúdico-didáctica.

Centrándonos en el ámbito de la enseñanza musical, estas actitudes ante la creación y la interpretación conllevarán en los alumnos un desarrollo de múltiples capacidades tales como la memoria, la seguridad en sí mismos, la confianza sobre el trabajo realizado (tanto en el estudio teórico y del instrumento como en la práctica y en las audiciones, antes y durante las mismas), la lógica musical y la intencionalidad de las obras a interpretar. Asimismo, el aumento gradual de la dificultad interpretativa reforzará la sensación de reto en el alumno, acercándolo al estado óptimo de ajuste conforme sus habilidades y recursos también aumenten.

La suma de ambos proyectos conformará actividades que integrarán capacidades de escucha y comunicación eficaz, de adaptación y respuesta creativa frente a los problemas, y también de control, motivación, autoconfianza y persistencia ante las decepciones. Como ejemplo, estando inmersos en una tarea de creación de un cuento musical sobre una base de música programática, la mente de los alumnos trascendería su conciencia de sí mismos y la creatividad y la espontaneidad fluirían más libres, creando una obra en la que las metas se irían definiendo conforme evolucione la actividad. Sería importante el resultado final, por supuesto, pero el proceso hacia ese punto final es lo realmente interesante.

En base a lo expuesto y para finalizar este apartado e ilustrar la relación entre los proyectos seleccionados, cabe decir que en 2004 se llevó a cabo una actividad en la *Oficina de Integração das Expressões* de la Universidad de Évora, Portugal, en la que se pudo observar a los alumnos en estado de *Flow*, utilizando no sólo el pensamiento racional, sino acciones más complejas fruto de una actividad mental en la que operaban simultáneamente el mundo racional (objetivo) y el mundo de la intuición, la imaginación y la fantasía. Los alumnos tenían libertad para expresarse por medio de la pintura, el movimiento creativo o la composición de una narración libre mediante la inspiración de la música programática. Todas estas son actividades entre el juego y el arte que posibilitan la expresión, la creación y la comunicación humana más allá de la palabra en situaciones en las que lo importante es tanto el proceso de la actividad, como el resultado obtenido en sí mismo. Para el niño esta actividad supone una experiencia agradable de co-

nocimiento del mundo a través del juego a la vez que crea un cuento musical; para el docente es un modo de trabajar aspectos como la psicomotricidad, la audición musical activa, la interculturalidad o el desarrollo de la creatividad (Pérez-Aldeguer, 2013). Y además estas actividades sirven para integrar artes que, por definición, pertenecen al mismo universo.

En el ámbito de las aulas, podemos señalar como aspectos a valorar de esta experiencia la posibilidad de trabajar la interdisciplinariedad entre artes, así como la pérdida de protagonismo de la clase magistral como método de enseñanza, a favor de un trabajo teórico-práctico en el que el alumno tiene una presencia activa y es capaz de tomar decisiones respecto a su propio aprendizaje.

5. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO

Como se indica en la guía docente de la asignatura, la finalidad del TFM es la de promover en el alumno una reflexión crítica sobre los procesos de aprendizaje a partir de la experiencia reunida durante todo el Máster. Esta reflexión abarca el estudio y el trabajo realizados en las aulas durante el transcurso de las diferentes asignaturas, el periodo de prácticas en centros educativos y el futuro docente que se abre a continuación para los futuros profesores.

Actualmente la educación está pasando por un momento de crisis (particularmente la pública y dentro de ésta, concretamente la materia de Música) ya que a día de hoy existe una tendencia a menospreciar a aquellos sectores de la sociedad que no producen un producto tangible y que, por consiguiente, no proporcionan dinero a corto plazo⁴. Esto provoca que a nivel socioeconómico la docencia se considere como un sector poco productivo y genera situaciones en las que la profesión docente es amenazada de forma evidente, ya que se atenta contra la autonomía de los profesores o sus materias lo que causa un descenso de la calidad de la enseñanza.

Un claro ejemplo de lo que se expone son las diferentes reformas que se han llevado a cabo desde el inicio de la democracia en España, pues en ellas se puede observar que no se suele tener en cuenta la experiencia de los docentes, que pueden aportar mucho para introducir medidas necesarias para un buen funcionamiento de la educación. Da la sensación de que expertos externos que desconocen el día a día en el aula, supieran lo que hay que hacer en todo momento relegando a los profesores como simples “técnicos encargados de llevar a cabo dictámenes y objetivos decididos por expertos totalmente ajenos a las realidades cotidianas de la vida en el aula” (Giroux, 1990, citado en Ruggiero, 2009, p.137).

Frente a esta tendencia, se puede cambiar la educación actual a través del enriquecimiento de la formación de los estudiantes, siendo los profesores el motor de cambio de esta situación, convirtiéndonos en revisores y elaboradores de los currículos adecuándolos a lo que se desea enseñar. Se puede encaminar la práctica educativa hacia una educación en valores, basada en una red de relaciones interpersonales donde la psicología y la pedagogía sean los máximos referentes para establecer buenas relaciones con alumnos y fomentar un aprendizaje significativo y crítico (Schön, 1998).

⁴ En este contexto nace el proyecto de I+D Impactus (El impacto de la Educación Musical en la Sociedad y en la Economía del Conocimiento) liderado por el profesor Aróstegui Plaza (www.impactmus.es)

Por ello durante esta memoria se ha seleccionado los dos proyectos antes mencionados (anexos I y II), porque ambos se oponen a la deshumanización y la tecnificación que provoca la pérdida de la autonomía de la práctica docente, fomentando en su lugar la creatividad, el pensamiento lateral y, sobre todo, la intuición. Lo fácil sería limitar la profesión docente a enseñar lo que pone en el manual y trabajar exclusivamente los objetivos que se nos marca, sin embargo, ambos proyectos responden a la búsqueda de medios con los que motivar al alumnado y hacer que se interesen por los temas a tratar a través de medios menos convencionales y más atractivos.

Una valoración más personal

Por otra parte, quiero destacar los aspectos positivos que me ha aportado el cursar este Máster, relacionados con lo anterior y que me han permitido contemplar la educación desde la perspectiva de la sociología, la pedagogía y la didáctica, lo cual me ha hecho comprender la importancia y la necesidad de introducir elementos que favorezcan la evolución en la educación y ayuden a que el alumnado pueda comprender conceptos que sin ayuda resultaría muy complejo, cuando no imposible.

Como aspecto muy positivo de este Máster he de destacar las prácticas llevadas a cabo en centros educativos durante los Practicum I, II y III. Estas prácticas me han ayudado a dar sentido a las partes teóricas del Máster y me han brindado la oportunidad de ponerme en la piel de un docente pudiendo poner en marcha diferentes actividades y constatar la compleja realidad de la diversidad en las aulas, la cual me ha hecho ser consciente de que las metodologías basadas sólo en la memorización no sirven para atender las necesidades de los alumnos, ya que para dar una buena respuesta a éstas es necesario buscar constantemente estrategias y recursos.

Al hilo de lo dicho, debemos tener en cuenta que como docentes nuestra responsabilidad es ayudar a nuestros alumnos a alcanzar el máximo de sus posibilidades; debemos ser guías tanto en su trayectoria académica como en su crecimiento y maduración personal. Debemos ser conscientes de que nuestras actitudes y comportamientos en el aula les influyen tanto positiva como negativamente. Por ello, es importante el fomentar las buenas relaciones con nuestro alumnado, hacer frente a las diversas circunstancias que nos pueden aparecer en el aula y ser críticos con nuestras actuaciones con el fin de dar lo mejor de nosotros mismos.

Todo lo dicho hasta ahora resalta la importancia que tiene este Máster para la formación de futuros profesores, ya que él proporciona una serie de aprendizajes que nos van a ser de gran utilidad para llevar a cabo una buena labor y práctica docentes el día de mañana.

En la enseñanza es necesario comprometerse con la formación continua a lo largo de toda la vida profesional del docente, puesto que el contexto social es cambiante y cada vez más complejo y esto afecta de forma directa al marco educativo. Es vital que los profesores nos amoldemos adecuadamente a la sociedad, al centro y a los alumnos a los que vamos a impartir clase para cubrir las necesidades que estos tengan. Debemos estar en constante creación de recursos y metodologías y explorando otros nuevos que funcionen en otros lugares para ponerlos en marcha, poniendo así nuestro granito de arena para mejorar el sistema educativo y fomentar la motivación y el aprendizaje significativo de nuestro alumnado.

Los docentes somos los que debemos amoldarnos al estilo de aprendizaje y a las características de nuestros alumnos y no al revés; de lo contrario sería sencillo provocar actitudes de rechazo hacia nosotros y hacia nuestra asignatura. Es algo que debemos tener en cuenta a la hora de seleccionar los contenidos y elaborar las actividades que realizaremos en el aula. Además se suma el reto de intentar estar pendientes de nuestros comportamientos en el aula, intentando conseguir que los alumnos nos valoren positivamente como personas y como docentes. Esta es la razón por la cual debemos motivar a nuestros alumnos, para que se sientan valiosos y poder ayudarles a adquirir conocimientos académicos y a crecer como personas.

Igualmente, debemos tener en cuenta de que no se trata únicamente de transmitir conocimientos académicos, sino que debemos incluir la educación en valores; es decir, debemos formarlos como ciudadanos, ayudarles a que puedan desenvolverse en el mundo e integrarse en una sociedad democrática a través de la comprensión y adquisición de una serie de valores y competencias, conociendo en todo momento sus derechos, obligaciones y libertades.

Hemos hecho mucho hincapié durante este Máster en el uso de las TIC e incluso su uso desde la Competencia Digital; y es que en un mundo tecnológico en el que la información está a un *clic* de ratón, ya no es válido que en las aulas no se haga uso de las nuevas tecnologías, pues proporcionan gran cantidad de recursos y son muy atractivas para los alumnos, ya que éstos las sienten como un elemento cercano y comprensible.

Para finalizar este TFM, me gustaría recapitular sobre el concepto clave que se ha tratado en las páginas precedentes: la intuición. A día de hoy la intuición es un proceso difícil de describir científicamente; se trata de un hecho en sí mismo irracional. Nuestra mente puede sentirlo, pero difícilmente explicarla, porque requiere de una causalidad. La podríamos relacionar con el instinto, pero posiblemente se trate de hechos diferenciados: el instinto tendría más que ver con una disposición corporal mientras que la intuición es un estado mental.

La creación de cuentos musicales en las aulas supone una manera didáctica y amena de unificar actividades y asignaturas sin que dé la sensación de que unas prevalecen por encima de otras. Además, en principio, un cuento musical es algo tan sencillo como una narración musicalizada mediante la sonorización o expresión de determinadas acciones a través de recursos sonoros. La sencillez de los recursos expresivos nos ofrece un doble beneficio; por una parte, no es preciso contar con un gran número de materiales y por otra, no es necesario que el niño tenga una especial destreza en el manejo de los instrumentos para poder musicalizar su cuento ya que las posibilidades a su alcance son tan diversas como su intuición le sugiera.

Como dice Stern (2013), de quien ya hemos hablado, el sistema educativo actual es demasiado generalizado. Prima lo racional en detrimento de lo intuitivo, lo cuantitativo sobre lo cualitativo, la inmediatez sobre los procesos naturales, la forma sobre el fondo, el "parecer" sobre el "ser", las programaciones preestablecidas sobre las necesidades del individuo o el mercantilismo competitivo sobre la naturaleza humana. Este trabajo ha pretendido romper una lanza a favor de la segunda de cada par de opciones citadas: la intuición (piedra angular de este trabajo), la calidad, los procesos naturales, el fondo, el "ser", las necesidades individuales y la naturaleza humana.

REFERENCIAS

- Cooper, R. K., y Sawaf, A. (1998). *La inteligencia emocional aplicada al liderazgo y a las organizaciones*. Bogotá: Norma Editorial.
- Csíkszentmihályi, M. (1998). *Fluir (Flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- Freire, P. (1965). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI.
- García Retana, J.A. (2012). La educación emocional, su importancia en el proceso de aprendizaje. *Revista Educación*, 36(1), 97-109.
- Kapleau, R. P. (1988). *Los tres pilares del zen: enseñanza, práctica e iluminación*. México, D.F: Árbol Editorial.
- Ley Orgánica de Educación del 2/2006 de 3 de Mayo. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 4 de mayo de 2006, núm. 106.
- Lerdahl, F., y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- Pestalozzi, J. H. (2001). *El canto del cisne y Los destinos de mi vida* (Luis Sánchez Sarro, trad.). Las Palmas de Gran Canaria: Baile del Sol. (Obra original publicada en 1826).
- Pérez-Aldeguer, S. (2013). Propuestas musicales para el trabajo intercultural. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura, Monográfico N° 8*, 64-72.
- Picardo Joao, Ó., Balmore Pacheco, R., y Escobar Baños, J. C. (2004). *Diccionario Encyclopédico de Ciencias de la Educación*. San Salvador: Centro de Investigación Educativa, Colegio García Flamenco.
- Pintrich, P.R., y Schunk, D.H. (2006). *Motivación en contextos educativos*. Madrid: Pearson.
- Rosenthal, R., y Jacobson, L. (1968). *Pygmalion in the Classroom*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Ruggiero, M.L. (2009). *Por qué se pelean los chicos en la escuela: cómo se desencadenan los conflictos*. Buenos Aires: Noveduc.
- Salazar, A. (1988). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza.
- Schön, D. (1998). *El profesional reflexivo*. Barcelona: Paidós.
- Stern, A. (2013). *Yo nunca fui a la escuela*. Albuixech: Litera Libros.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO I. Los caminos de la intuición –trabajo presentado para EID

ANEXO II. La música programática –trabajo presentado para CDM

ANEXO I. Los caminos de la intuición –trabajo presentado para EID

ANEXO II. La música programática –trabajo presentado para CDM



Universidad
Zaragoza

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN PROFESORADO DE ESO, BACHILLERATO,
F.P. Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS, ARTÍSTICAS Y DEPORTIVAS
ESPECIALIDAD: MÚSICA**

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

TRABAJO FINAL

EVALUACIÓN E INNOVACIÓN DOCENTE
E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA EN MÚSICA Y DANZA

GABRIEL BUENO Y LORENZ

TUTOR DE LA ASIGNATURA: SANTIAGO PÉREZ-ALDEGUER

Mayo de 2016

ÍNDICE

1. RESUMEN.....	3
2. PALABRAS CLAVE.....	3
3. ABSTRACT.....	4
4. KEYWORDS.....	4
5. INTRODUCCIÓN.....	5
6. MIHALY CSIKSZENTMIHALYI Y EL ESTADO DE FLOW	6
7. ¿QUÉ CARACTERIZA EL ESTADO DE FLOW?	8
8. LA IMPROVISACIÓN, FUNDAMENTO DE LA EXPRESIÓN CREATIVA	9
9. VENTAJAS DEL ENFOQUE COLECTIVO DURANTE LA CREACIÓN IMPROVISATORIA..	10
10. EL DESARROLLO DE LA INTUICIÓN.....	11
11. EL ZEN COMO PROPUESTA.....	12
12. LOS PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA FILOSOFÍA ZEN	14
13. A MODO DE CONCLUSIÓN	17
14. BIBLIOGRAFÍA.....	18

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

1. RESUMEN

Como punto de partida conviene resaltar la evidencia de que en el aprendizaje de la música interactúan las reglas estrictas del rigor académico con valores más propios de la percepción sensorial y de la intuición.

Habida cuenta de que los actos creativos forman parte del comportamiento natural del ser humano y que desde las primeras experiencias infantiles el lenguaje sensorial, sea cual sea éste, estimula a lo largo de la vida del individuo la creación de diferentes tipos de emociones que prefijan, consolidan o en su caso determinan el comportamiento de los individuos, deviene en imprescindible complementar las actividades regladas con otras en las que se atienda al desarrollo de la creatividad y de la intuición.

El aprendizaje musical es un producto de la reflexión lógica y de la improvisación intuitiva. Por eso el aula tiene que concebirse como un lugar donde el alumno tantea, investigue y actualice los conceptos expuestos en el aprendizaje intelectual, entendiendo que en la experimentación musical los alumnos activan su imaginación y su creatividad.

No es ningún secreto que el desarrollo de la creatividad requiere un estado mental especial que puede (¿debe?) fomentarse con actividades que ayuden a desencadenar estos procesos creativos. El resultado ideal de estas actividades sería provocar en el alumnado una reacción emocional favorable a la motivación en los diferentes procesos de aprendizaje. Tampoco es ningún secreto que las actividades creativas inducen a reflexionar sobre los mecanismos internos de los procesos de aprendizaje y que, desde luego, ayudan a percibir la realidad desde múltiples perspectivas. El estudio de la música desde una perspectiva creativa redonda sin duda en la optimización de las actividades regladas previstas en el currículo.

Por todo ello, en este trabajo trato de reflexionar sobre la importancia de algunos valores que se transmiten a través de la educación musical, fundamentalmente el desarrollo de la creatividad y del trabajo en equipo.

2. PALABRAS CLAVE

Aprendizaje, música, percepción, intuición, actividades, creatividad, experimentación, imaginación, motivación, reflexión, perspectiva.

3. ABSTRACT

As a starting point, it is advisable to stand out the evidence that, while learning music, teacher's rigour interact with values more typical of sensory perception and intuition.

Considering that creative acts are parts of the natural behavior of a human being and since the first child experiences the sensory language, whatever it is, stimulates throughout life the creation of different types of feelings that strengthen or establish the individual behavior, it is essential to complete the academic activities with others which develop the creativity and the intuition.

Musical learning is the result of logical reflection and intuitive improvisation. That's why the classroom has to be a place where the student could test, research and update the ideas exposed by the mental learning, admitting that the students activate their imagination and creativity with musical experimentation.

It's not a secret that creativity development requires a special mental state that could (and should?) be encouraged with activities that come to the aid of unleash this creative process. The perfect result of these activities would be to cause to the student a positive emotional reaction to the motivation with the different steps of learning. It's not a secret either that creative activities lead to think about learning process and, of course, they help to sense reality from numerous perspectives.

The study of music from a creative perspective improves academic activities.

For all of these reasons, in this paper I try to reflect on the significance of some of the values that are transmitted by the musical learning, mainly in the development of creativity and teamwork.

4. KEYWORDS

Learning, music, perception, intuition, activities, creativity, experimentation, imagination, motivation, reflection, perspective.

5. INTRODUCCIÓN

Desde este artículo se pretende realizar un acercamiento reflexivo a distintas teorías que hasta ahora quedaban relegadas prácticamente al ámbito de la metafísica, como son la filosofía zen o el estado de Flow. Pese a no disponer actualmente de escalas cuantificables para medir objetivamente todos los resultados y teorías propuestas, no cabe duda del beneficio que supone para las personas la práctica de las actividades que se van a citar aquí.

Concretamente enfoco este trabajo de recopilación e investigación con el objeto de que se pueda llevar a cabo una puesta en práctica de lo descrito aquí, con alumnos músicos de conservatorio o de escuela de música. Las posibilidades que nos ofrecen estas teorías como técnicas de relajación, de concentración, de atención, de motivación, de desarrollo de la intuición o del locus de control pueden ser una buenísima cimentación sobre la que construir todo el aprendizaje y el desarrollo musical de nuestros alumnos. Y, por ser estas teorías muy amplias en cuanto a metodología, pueden hacerse extensibles sus métodos a cualquier tipo de aprendizaje variando muy pocos elementos.

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

6. MIHALY CSIKSZENTMIHALYI Y EL ESTADO DE FLOW

Tal vez dé la sensación de que estos temas que se van a describir carezcan de legitimidad, fiabilidad y base científica, pero si nombro a Mihály Csíkszentmihályi y lo presento como profesor de psicología en la Universidad de Claremont (California) y añado que además fue jefe del departamento de psicología en la Universidad de Chicago y del departamento de sociología y antropología en la Universidad Lake Forest, puede que el artículo gane trascendencia y rigor. Csíkszentmihályi ha destacado por su trabajo acerca de la felicidad, la creatividad, el bienestar subjetivo y la diversión, pero es más famoso por su creación de la teoría del Flow (flujo) y por el trabajo que ha realizado durante mucho tiempo acerca de ese tema. Ha escrito muchos libros y más de 120 artículos o capítulos. Martin Seligman, quien fuese presidente de la Asociación Psicológica Norteamericana, describió a Csíkszentmihályi como el más importante investigador del mundo en el tema de la psicología positiva. Es uno de los psicólogos más citados hoy en día en campos diversos de la psicología y los negocios.

En su trabajo seminal, *"Flow: La psicología de las experiencias óptimas"*, Csíkszentmihályi esboza su teoría de que la gente es más feliz cuando está en un estado de "Flow"- una concentración o absorción completa en la actividad o situación en la que se encuentran. Se puede decir que es un estado óptimo de motivación intrínseca, en la que la persona está inmersa en lo que está haciendo y se caracteriza por una sensación de gran libertad, gozo, compromiso y habilidad, durante la cual las sensaciones temporales suelen ignorarse. Csíkszentmihályi describió el Flow como *"el hecho de sentirse completamente comprometido con la actividad por sí misma. El ego desaparece. El tiempo vuela. Toda acción, movimiento o pensamiento surgen inevitablemente de la acción, del movimiento y del pensamiento previos."*

Para alcanzar un estado de Flow, debe alcanzarse un estado de equilibrio entre el desafío de la tarea y la habilidad de quien la realiza. Si la tarea es demasiado fácil o demasiado difícil, el Flow no podrá presentarse.

El estado de Flow también implica una especie de atención enfocada, y se ha observado que la meditación a conciencia, el yoga y las artes marciales pueden mejorar la capacidad de una persona para el Flow. Entre otros beneficios, todas estas actividades sirven para entrenar y mejorar la capacidad de atención.

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

En síntesis, el Flow puede describirse como un estado en el que la atención, la motivación y la situación se encuentran, dando como resultado una especie de armonía productiva o retroalimentación.

Mi punto de vista inicial es que cuando los alumnos crean música entran en un estado psicológico similar al descrito por Mihalay Csikszentmihalyi como estado de Flow, un estado de altísima concentración y máximo rendimiento que se produce cuando las capacidades y habilidades con las que se cuenta se encuentran en equilibrio con aquellos retos y desafíos que la actividad presenta. Este estado emocional positivo se caracteriza por una implicación total en la actividad que se está realizando, manteniendo un grado de concentración absoluto.

Según M. Csikszentmihalyi en esas circunstancias, la concentración en la tarea es absoluta y se pueden desarrollar las destrezas y habilidades hasta el extremo. Cuando se experimenta este estado, la persona se encuentra totalmente absorta en una actividad para su propio placer y disfrute y las acciones, pensamientos y movimientos se suceden unos tras otros sin apenas interrupción.

Las actividades se plantean entonces como un reto equilibrado de dificultades y destrezas, en el que la composición y la improvisación puedan dar lugar a procesos de creación musical muy ricos y complejos. Actuando de esta manera, las habilidades musicales interaccionan, desencadenando una generalización del lenguaje musical y activando todos sus potenciales: un alto grado de concentración en los procesos y la mejora en la consecución de dificultades técnicas elevadas.

7. ¿QUÉ CARACTERIZA EL ESTADO DE FLOW?

Algunos de los componentes de la experiencia de Flow son los siguientes:

- 1.- El disfrute de una actividad es perfecto cuando la dificultad que presenta esa actividad está en equilibrio con las habilidades personales. No puede ser ni demasiado fácil ni demasiado difícil. Ni aburrir al alumno ni frustrarlo. No hablamos ya de la dificultad que implica tocar un instrumento, sino de la dificultad de la obra o ejercicio elegido.
- 2.- El estado de Flow implica una concentración tal que la persona siente que sus pensamientos fluyen de manera tranquila y espontánea. El alumno que disfruta de este estado se concentra en un campo limitado y concreto y es absorbido por la actividad que realiza, mental y físicamente.
- 3.- Las metas del alumno que experimenta Flow son muy claras.
- 4.- La sensación de “estar haciendo bien” es inmediata y no le cabe duda de ello al estar en estado de Flow. El alumno no necesita esperar que alguien desde fuera le diga que su actuación ha sido un éxito. Mientras toca, lo sabe.
- 5.- En el momento de Flow, no hay ningún otro pensamiento que tenga cabida en su cabeza más que la actividad que tiene entre manos. No funciona ni la memoria, ni se perciben estímulos externos.
- 6.- Existe un sentimiento de control total sobre la situación.
- 7.- El alumno deja de pensar en sí mismo. Algunos músicos describen la situación como si no tuvieran ego. Junto a esa sensación viene la de fusión con el entorno, con el instrumento y la música.
- 8.- El tiempo se distorsiona. En general se percibe más lento y tranquilo. La mente del alumno puede pensar en acciones que pasan en muy pocos segundos y para él pueden parecer horas.

8. LA IMPROVISACIÓN, FUNDAMENTO DE LA EXPRESIÓN CREATIVA

En los procesos del aprendizaje musical, salvar las diferencias, en algunas ocasiones insalvables, entre el lenguaje de la lógica y el de la intuición solo es posible por medio del lenguaje figurado. El lenguaje metafórico resulta imprescindible en estas circunstancias pues, al combinar ideas y materiales, es el activador más potente de la imaginación.

Con las improvisaciones metafóricas se va de la imagen percibida, real o inventada, a la expresión creativa. La metáfora es una herramienta lingüística de primer orden que posibilita el acercamiento a conceptos musicales que no se dejan acotar por la precisión del discurso racional. También se puede lograr este acercamiento con la utilización de la sinestesia que implica una mezcla de impresiones que se perciben mediante distintos sentidos; de esa manera se puede hablar de la capacidad de escuchar un color o de observar la música por el establecimiento de una correspondencia entre los diversos sonidos y de las diferentes tonalidades del color. Y desde este enfoque puede solicitarse a los alumnos “que toquen en naranja”, por ejemplo, fomentando así la creación y la interpretación individualizada, generando una sensación de autonomía, de brillantez y concentrados en una tarea que nadie más que ellos va a volver a realizar jamás, valorando así el concepto de lo efímero e interpretándolo como un regalo que sólo van a poder disfrutar durante ese breve lapso de tiempo.

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

9. VENTAJAS DEL ENFOQUE COLECTIVO DURANTE LA CREACIÓN IMPROVISATORIA

Cuando la creación musical improvisatoria es colectiva, además de la autoescucha se facilita la escucha de los otros miembros del proceso creativo, con lo que se introduce la perspectiva en la mente del alumno. Las propuestas sonoras de los compañeros son completadas o modificadas por todos, enriqueciéndolas con diferentes puntos de vista y diferentes enfoques o soluciones a los problemas inherentes al desarrollo de las actividades.

Aquí habría que tener en cuenta las ideas expuestas por Howard Gardner para quien la inteligencia natural no es un sustrato idéntico en todos los individuos, sino una base biopsicológica singular, formada por combinaciones de potencialidades múltiples que no siempre se despliegan como consecuencia de una educación estandarizada que no distingue los matices diferenciales del individuo. Gardner, refiriéndose a la inteligencia musical, defiende que se puede estimular el desarrollo de las diferentes potencialidades de los individuos combinando armónicamente actividades como cantar, tocar instrumentos, asistir a conciertos, escuchar música, grabarla...

10. EL DESARROLLO DE LA INTUICIÓN

El ser humano occidental en aras del desarrollo tecnológico ha hipertrofiado el uso de la razón y de la lógica en detrimento del conocimiento intuitivo. Es una evidencia que la intuición no goza en nuestra sociedad, caracterizada por el progreso material, de un prestigio demasiado elevado. En general, el conocimiento intuitivo en términos sociales suele estar cargado de connotaciones significativas poco productivas, ligadas en muchas ocasiones a actividades lúdicas o directamente marginales.

No cabe la menor duda de que las excelencias de la razón son imprescindibles en los organigramas organizativos políticos y sociales de las sociedades tecnológicamente avanzadas y de que son la base del bienestar social y del progreso colectivo; del ser humano del mundo de las cavernas al de la sociedad cibernetica hay un largo proceso para observar al detalle sus bondades. Ahora bien, como dejó escrito Immanuel Kant en su *“Crítica de la razón pura”*, hay cierto tipo de conocimientos que no se dejan apresar por los procesos lógicos. Para él es el individuo el que construye el conocimiento del objeto, a través de la representación que mediante la sensibilidad inherente a su naturaleza toma del objeto. Desde ese punto de vista, todas las experiencias ligadas al mundo del arte o de lo esotérico y trascendental quedan fuera del ámbito del conocimiento lógico y se necesita rescatar otros procedimientos más ligados al conocimiento intuitivo para dar cuenta de ellas.

El desarrollo de la intuición resulta básico en el entramado de los diferentes procesos del aprendizaje artístico y en el caso de la música en particular opino que es imprescindible. Intuitivamente contemplamos la obra musical como un todo en el que no existen secciones, sino duraciones que se suceden sin discontinuidad, como el transcurrir de la vida. Esta visión suprema de fundir la diversidad en la unidad es en esencia la verdadera naturaleza del acto intuitivo, un acto que no discrimina, como hace el análisis musical, sino que integra. Los puntos de vista que parten de la lingüística, del cálculo de probabilidades (análisis computacional) o de las matemáticas no son adecuados para explicar la obra musical y como máximo representarían una parte de la solución al problema.

Pero la intuición puede englobar todo el proceso musical, sin duda: desde la sucesión armónica o melódica que va a presentar una pieza hasta la manera de interpretarla según la idea original del autor o según el gusto del auditorio que va a escucharla, pasando por la interpretación de memoria cuando se olvida un pasaje.

11. EL ZEN COMO PROPUESTA

Los puntos de vista expuestos hasta el momento corresponden a visiones bastante actuales o recientes en el tiempo, pero no son las únicas que han tratado este tipo de temas. Así se presenta pues la filosofía zen, cuyos preceptos se imbrican perfectamente con todo lo expuesto hasta ahora. Voy a pasar a describir sus raíces y su evolución hasta nuestros días de cara a una mayor reflexión sobre cómo se relaciona el zen con la teoría del Flow y cómo sus preceptos pueden resultar beneficiosos en la enseñanza.

El zen es una escuela del budismo mahāyāna. La palabra zen deriva de la palabra sánscrita dhiana, que significa “meditación”. Apartándose del conocimiento teórico o intelectual, el zen busca la experiencia de la sabiduría más allá del discurso racional. Las enseñanzas de zen incluyen varias fuentes del pensamiento mahāyāna, incluyendo la literatura Prajñā-paramitā como el Prajñāpāramitā-sūtra y las enseñanzas de Yogachay y de la escuela Tathagatagarbha.

El zen emergió desde distintas escuelas budistas y llegó a China como forma de enseñar una “transmisión especial fuera de las escrituras, no encontrada en palabras o letras”. Desde entonces es una de las filosofías budistas más conocidas y apreciadas en Occidente.

Durante los primeros tiempos del budismo Chán coexistieron varios métodos de meditación, en donde prevalecía un tipo de contemplación directa del mundo y de la propia mente que la persona realizaba en cualquier situación. Con el maestro Zhiyi encontramos ya una perspectiva inmediata de la liberación. Sus tratados sobre *"La Gran Calma y Contemplación"* influirán durante siglos al resto de escuelas y sus ideas serán centrales a la hora de entender el proceso de significación del budismo que posibilitará el nacimiento del Chán. El caldo de cultivo del budismo presente en la formación del Chán fructifica de manera espectacular durante la dinastía Tang, llamada a menudo "La Edad de Oro" del budismo chino. Hasta entonces podemos hablar de la existencia de enseñanzas Chán, pero no propiamente de una escuela Chán. Dentro de la dinastía Tang ya se desarrollan completamente los métodos peculiares y especiales del budismo chan-zen. Estos métodos incluyen diálogos entre maestro y discípulo, la investigación de preguntas y la contemplación silenciosa.

No será casi hasta la entrada del siglo XX, cuando la enseñanza y práctica del zen definitivamente aterriza en Occidente de manera abierta. En 1893 se celebra en Chicago el Parlamento mundial de

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

las Religiones, en donde el monje Shaku Soyen imparte una charla llamada *“La ley de causa y efecto como fue enseñada por Buda”*. Esta charla fue traducida por Daisetsu Teitaro Suzuki, quien sería recomendado por el mismo Soyen a Paul Carús para traducir textos del sánscrito, pali, japonés y chino. Suzuki empezaría una amplia actividad difusora del zen, primero como profesor de universidad y posteriormente como conferenciante y escritor alrededor del mundo. Influenció a nombres claves de la intelectualidad europea, desde Einstein a Jung, pasando por Heidegger, Picasso, y un innumerable repertorio de figuras indispensables de la historia moderna.

A mediados del siglo XX, y en medio de la contracultura de la generación beat, aparecen de manera más o menos masiva muchos practicantes occidentales tanto en Europa como en norteamérica. Nombres como Alan Watts, Shunryu Suzuki o Philip Kapleau, establecerán al zen en Occidente como una influencia ya del todo visible. Desde entonces y al igual que ocurre con el resto de las tradiciones budistas, el zen en Occidente recorre un camino de mayor conocimiento sobre su origen histórico así como definiendo aspectos propios para encajar mejor en la cultura occidental.

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

12. LOS PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA FILOSOFÍA ZEN

Actualmente, el zen es la práctica budista que tiene más seguidores en Occidente y se presenta como el arte de ver dentro de la naturaleza de nuestro propio ser, ayudándonos a liberarnos de las ataduras de nuestra mente y dándonos herramientas para superar las comunes causas de sufrimiento a las que normalmente nos enfrentamos. Algunos Principios básicos de la filosofía Zen junto con su aplicación a la música son los siguientes:

Vive aquí y ahora.

“Este es el único momento que tienes, no hay más que un aquí y un ahora; el pasado es sólo alcanzable a través de nuestros recuerdos, el futuro es sólo nuestra imaginación trabajando”.

Este principio exhibe toda su relevancia en música cuando lo relacionamos con la ansiedad ante una actuación. Los jóvenes intérpretes a menudo acusan tanta ansiedad ante su inminente salida a escena como durante la interpretación propiamente dicha. Muchas veces tal ansiedad es debida al recuerdo de una ocasión anterior en la que se cometieron algunos errores en la ejecución.

Desde el punto de vista que nos ocupa podremos conseguir naturalidad y tranquilidad ante las interpretaciones en público de nuestros estudiantes de música, haciéndoles disfrutar y reflexionar, además, durante su propia actuación acerca de sus propios procesos y estados y de la calidad de la música que ejecuta.

Presta atención a todo lo que haces.

“Concéntrate en eso que haces. Si estás escribiendo algo, si estás escuchando una canción, si estás haciendo ejercicio, ata tu mente a esa actividad. Procura que tus pensamientos no vuelen a otro lugar, céntrate en la actividad que estés ejecutando. Esto es parte de la meditación en movimiento”.

Para ser un músico competente hace falta ser exigente y crítico. La concentración es un factor que indudablemente se necesita para realizar correctamente interpretaciones musicales de nivel, pero también para detectar y corregir fallos durante el proceso de aprendizaje de una pieza.

Sé fiel a tus sentimientos.

“Escucha a tu corazón, nunca te guiará por el camino equivocado. Cuando tus sentimientos sean amargos, establece los cambios que necesites para sentirte a gusto. Nuestros sentimientos y emociones son indicadores de lo alineados que estamos con nuestros propósitos. Por eso estar atentos y

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

ser fieles a lo que sentimos será de importancia vital”.

Una pieza musical inspira a quien la interpreta y a quien la escucha. Tocar una obra que nos disgusta por una u otra razón es contraproducente. Hay que encontrar otra pieza con la que aprender esos conceptos o técnicas o bien buscar la forma de “darle la vuelta” y conseguir que esa pieza genere en nuestros alumnos la motivación, el interés y el gusto por sacarla delante de nuevo.

Ámate a ti mismo.

“El amor por ti mismo es el más importante que puedes sentir hacia cualquier otro ser. Amarte te garantizará bienestar, te ubicará en situaciones cómodas para ti, te permitirá tener relaciones que partan del amor y el respeto. Acéptate como eres y ámate como eres. Eres un ser perfecto tal y como eres”.

Desde este precepto se insta al alumno a no rendirse, a no decepcionarse por un mal resultado, a no infravalorarse ni resentirse cuando un compañero realice una mejor ejecución o posea una mejor técnica o mejores resultados. No obstante, no se pide al alumno que se conforme; se debe fomentar un instinto de superación para seguir perfeccionando y sentirse cada día mejor consigo mismo y con su aprendizaje.

Aprende a soltar.

“Toma la experiencia para tu aprendizaje pero deja ir lo que te hace daño, lo innecesario, lo que te resiente, los pensamientos que te agobian. Acepta y suelta”.

“Dejar ir” es una de las premisas básicas no solo en la filosofía zen, sino en todas aquellas inclinadas a una vida plena. Atarte a algo te limita, te encadena, no te deja crecer, no te da espacio a vivir nuevas y mejores experiencias. No hay que estancarse en lo cómodo y lo conocido: ir variando de profesores, de estilos, de agrupaciones e incluso de espacios puede resultar una fuente de inspiración y de aprendizaje.

Sé honesto contigo mismo y con los demás.

“La honestidad te permitirá decidir óptimamente, te permitirá reconocer tus limitaciones, tus errores, tus aciertos y desaciertos, te permitirá construir relaciones más sólidas con personas que probablemente tengan la honestidad como uno de sus valores”.

El alumno debe asumir su situación e implicación en su propio aprendizaje, situar un locus de control interno tanto para sus logros como para sus fracasos, saber cuándo realiza correctamente su tarea y

LOS CAMINOS DE LA INTUICIÓN

cuando no es así y evitar dejar la instrucción a medias.

Ten en cuenta tus deseos

“Que tus deseos ocupen lugares prioritarios en el momento de tomar decisiones”.

Que el alumno piense en sus deseos y trabajar para que se materialicen será un muestra de amor propio y de sentido de propósito.

Sé responsable de ti mismo y del mundo

“Eres la persona más importante que tienes a cargo. Cuídate y cuida tu mundo: es tu espacio. Todos pertenecemos a una unidad, provenimos de lo mismo y estamos conectados”.

Si el alumno cuida su espacio, su entorno, su instrumento y se hace responsable de sí mismo, logrará desarrollar su autonomía y no depender de las actitudes y decisiones de los demás.

No te opongas a la corriente de la vida, fluye con ella

“No te resistas: mientras mayor capacidad de adaptación tengas, mientras menos resistencia tengas ante los cambios, te será más sencillo disfrutar de una vida plena”.

La capacidad de amoldarse a las situaciones y sacar partido de ellas en lugar de enfrentarse con tragedia será lo que proporcione recursos a nuestro alumno para afrontar tareas futuras.

Encuentra la paz interior

“Éste ha de ser el fin último y dependerá de ti, de tu conexión con tu esencia, será un estado que si lo consigues, procurarás siempre”.

Encontrar la calma no es una tarea sencilla. Si la mente del alumno toma el control, su “paz” no dependerá en ningún caso de una situación o de una segunda persona, sino de sí mismo.

13. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se ha podido colegir, el desarrollo de la intuición y del concepto del Flow son objetivos primordiales previstos ya en la filosofía Zen. Por tanto opino que sus actividades podrían incorporarse al currículo académico para complementar las ya previstas, sean éstas conceptuales o prácticas. La sociedad japonesa tan paradójicamente estructurada por el innovador desarrollo tecnológico que los invade y por la práctica habitual del Zen, es un claro ejemplo de que esta simbiosis no es solamente posible sino que ambos tipos de actividades resultan estimulanteamente complementarias.

Partiendo de mi propia experiencia docente como profesor de violín intento despertar la imaginación y ayudar al estudiante a buscar su propio estilo, les ayudo a recorrer el camino. Creo que hay tantos estilos de tocar el violín como violinistas hay en el mundo; la imitación no vale. Aparte de fomentar su estilo, les enseño una técnica rigurosa y trato de despertar el sentido musical de cada alumno. Por tanto, desde mi punto de vista, con las actividades ligadas al espíritu de la filosofía Zen se puede desarrollar la espontaneidad y la capacidad intuitiva en el aprendizaje de la música, soslayando todo conflicto entre el alumno y la interpretación de una melodía (sea esta reproducida o reinterpretada) de una manera creativa con un sentimiento profundo de comunicación con la partitura. Así, la mente, libre de todo artificio conceptual puede salvar las barreras que separan la realidad del arte, dejando que la energía creativa fluya ininterrumpidamente en la interpretación musical.

14. BIBLIOGRAFÍA

Kant, Inmanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid. Alfaguara–Santillana. 1997.

Csikszentmihalyi, Mihály. *Creatividad: El Flow y la psicología del descubrimiento y la invención*. Nueva York. Harper Perennial. 1996.

Goleman, Daniel. *Inteligencia emocional*. Barcelona. Kairos. 1996.

Gardner, Howard. *La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura. México. 1987.

Bergson, Henry. *El pensamiento y lo moviente*. Madrid, 1976.

González de la Rubia, Domènec. *Sonido y Espacio* en Revista Música D'Ara, N°5. Barcelona. 2002.

Martínez, Isabel; Shifres, Favio. *Schenker o la psicología de la música que no fue*. Actas de la VI reunión de la Sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la música (SACCoM). Argentina. 2007.

OSHO. *Intuición: El conocimiento que trasciende la lógica*, <http://www.formarselibros.com.ar/libros-Osho/oshointuicion.pdf>.



Universidad
Zaragoza

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN PROFESORADO DE ESO, BACHILLERATO,
F.P. Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS, ARTÍSTICAS Y DEPORTIVAS
ESPECIALIDAD: MÚSICA**

LA MÚSICA PROGRAMÁTICA

**UNIDAD DIDÁCTICA Nº 15 DESTINADA AL TERCER CURSO
DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA**

CONTENIDOS DISCIPLINARES DE MÚSICA EN LAS ESPECIALIDADES DE ESO Y
BACHILLERATO DE MÚSICA Y DANZA Y LAS ENSEÑANZAS DE RÉGIMEN ESPECIAL

GABRIEL BUENO Y LORENZ

TUTOR DE LA UNIVERSIDAD: ÓSCAR CASANOVA LÓPEZ

Mayo de 2016

ÍNDICE

1. JUSTIFICACIÓN.....	3
2. OBJETIVOS DIDÁCTICOS DE LA U.D.....	4
3. CONTENIDOS DE LA U.D.	5
4. CRITERIOS DE EVALUACIÓN.....	6
5. CONTRIBUCIÓN DE LA U.D. A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS	7
6. ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	11
7. TEMPORALIZACIÓN	12
8. DESCRIPCIÓN DE LAS ACTIVIDADES PARA EL ALUMNADO POR SESIONES	13
9. ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD	18
10. ESPACIOS Y RECURSOS MATERIALES ESPECÍFICOS NECESARIOS	19
11. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	20
12. ANEXOS	21

1. JUSTIFICACIÓN.

La presente Unidad Didáctica, la número 15 y última de la asignatura de Música del tercer curso de ESO, pretende dar a conocer, desarrollar y afianzar a través de actividades musicales como la escucha, el análisis o la interpretación de piezas, los elementos generales de la Música Programática y descriptiva, haciendo hincapié en las piezas y compositores más relevantes que la han desarrollado a través de los distintos períodos. Como el momento de mayor apogeo de este estilo de música se engloba dentro del Romanticismo, esta Unidad Didáctica se ha ubicado en último término dentro de la programación anual y a continuación de la que habla sobre ese periodo para mantener una relación de continuidad.

La importancia de los conocimientos que los alumnos van a adquirir en esta Unidad Didáctica queda puesta de manifiesto ya que podrán descubrir recursos musicales para imitar los sonidos de la naturaleza y emular imágenes y paisajes mentales; entender cómo se usan hoy en día técnicas musicales similares a la Música Programática para aumentar la influencia de la publicidad sobre el consumidor; o relacionarlos con la música de Bandas Sonoras de cine, la cual ayuda a transmitir mejor el mensaje de la escena, a ubicarla mejor y a enriquecerla embelleciéndola.

2. OBJETIVOS DIDÁCTICOS DE LA U. D.:

Mediante la presente Unidad Didáctica se espera que los alumnos sean capaces de:

- 1. Conocer el significado y la finalidad de la Música Programática y algunos autores que han hecho uso de ella a través de los distintos períodos.
- 2. Escuchar piezas de Música Programática y descriptiva.
- 3. Reconocer las imágenes mentales que trata de evocar cada una de las piezas escuchadas.
- 4. Conocer el concepto de Leitmotiv, su origen y su utilización en la actualidad.
- 5. Componer e interpretar partituras descriptivas adaptadas a la voz, la pequeña percusión u otra instrumentación libre y variada, incluidos los instrumentos con soporte electrónico como pianos virtuales u otros similares.
- 6. Ser capaz de seguir las indicaciones de un director.
- 7. Reconocer a través de la escucha activa de varias obras, aspectos formales relacionados con la instrumentación, el pulso, el compás, los matices, la época...
- 8. Trabajar con programas generadores de ritmos y armonías desde ordenadores y tabletas y aprender a combinarlos, adaptarlos y modificarlos generando estructuras musicales descriptivas.
- 9. Prestar atención a la importancia que la música aporta a las escenas de cine.
- 10. Elaborar una coreografía que represente visualmente el tema descrito por la Música Programática.

3. CONTENIDOS DE LA U. D. (* para mínimos exigibles):

- * Descripción de la Música Programática (relacionado con objetivos 1, 2 y 3).
- Autores, épocas y obras de Música Programática (relacionado con objetivos 1, 2 y 7).
- Escucha activa, grado de acuerdo e interpretación individual del significado atribuido por los compositores a sus piezas de Música Programática. Visionado de fragmentos de las películas “Fantasía”, “Fantasía 2000”, “Música, Maestro” y “Allegro Non Troppo” (relacionado con objetivos 2, 3 y 7).
- Lectura de partituras de Música Programática hallando los momentos en los que el compositor pretende describir o emular algo (relacionado con objetivos 3, 5 y 7).
- * El Leitmotiv, sus orígenes y sus usos (relacionado con objetivos 2, 4, 7 y 9).
- La Música Programática en el cine (relacionado con objetivos 7 y 9).
- * Interpretación musical de las partituras presentadas durante la Unidad Didáctica con la voz e instrumentos de todo tipo (pequeña percusión, electrónicos mediante teléfonos móviles o similares, flautas de pico, o bien otros que los alumnos sepan tocar). Investigación acerca de si se mantienen las cualidades sonoras y el efecto buscado por el compositor respecto a la partitura original (relacionado con objetivos 3, 5, 6, 7 y 8).
- * Composición e interpretación de temas con instrumentos de todo tipo (pequeña percusión, electrónicos mediante teléfonos móviles o similares, flautas de pico, o bien otros que los alumnos sepan tocar), que evoquen determinados paisajes sonoros (relacionado con objetivos 5, 6, 7 y 8).
- * Composición e interpretación de temas usando la voz que evoquen determinados paisajes sonoros (relacionado con objetivos 5, 6 y 7).
- * Elaboración de una coreografía sincronizada con una pieza de Música Programática que ayude a transmitir el mismo mensaje que ésta (relacionado con objetivos 3, 7 y 10).

4. CRITERIOS DE EVALUACIÓN (* para mínimos exigibles):

- * Describir correctamente el sentido y uso de la Música Programática y del Leitmotiv (relacionado con objetivos 1, 2, 4, 7 y 9).
- * Reconocer el periodo temporal durante la audición de varios fragmentos musicales distintos (relacionado con objetivos 1, 2 y 7).
- * Ubicar la relación entre la descripción del efecto en la partitura y el sonido percibido en la audición (relacionado con objetivos 2, 3 y 7).
- Enumerar los distintos efectos sonoros percibidos durante las audiciones (relacionado con objetivos 2, 3 y 7).
- Reconocer los distintos instrumentos que participan en los efectos durante las audiciones (relacionado con objetivos 2, 3 y 7).
- * Interpretar las partituras que se irán repartiendo en clase con la voz y diferentes instrumentaciones (relacionado con objetivos 5, 6 y 8).
- * Componer e interpretar temas usando la voz e instrumentos de todo tipo (pequeña percusión, electrónicos mediante teléfonos móviles o similares, flautas de pico, o bien otros que los alumnos sepan tocar), que evocuen determinados paisajes sonoros (relacionado con objetivos 5, 6, 7 y 8).
- Comprender y reaccionar de una manera adecuada a las indicaciones del director durante la interpretación de partituras (relacionado con objetivos 6, 7, 8 y 10).
- * Elaborar una coreografía sincronizada con una pieza de Música Programática que ayude a transmitir el mismo mensaje que ésta (relacionado con objetivos 3, 6, 7 y 10).
- * Participar activamente en debates acerca de la interpretación que se hace en varias películas (“Fantasía”, “Fantasía 2000”, “Música, Maestro” y “Allegro Non Troppo”) del efecto sugerido por el compositor (relacionado con objetivos 1, 2, 3, 4, 7 y 9).

5. CONTRIBUCIÓN DE LA U.D. A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS:

Las habilidades que los alumnos van a desarrollar cursando esta Unidad Didáctica son varias: desde la reflexión y la concentración al manejo de emociones, pasando por la intuición y el desarrollo de la imaginación. La práctica musical, asimismo, mejora la memoria, la psicomotricidad, la autoestima y la habilidad para enfrentarse al público. Esta Unidad va a potenciar igualmente el desarrollo de capacidades como la comunicación musical, oral y escrita, el pensamiento matemático y abstracto o el conocimiento tecnológico y científico, que ayudan a la adquisición de todas y cada una de las competencias clave, trascendiendo las habilidades propias de la competencia de conciencia y expresión cultural.

Esta Unidad contribuirá de manera directa a la «competencia cultural y artística» al permitir que cualquier individuo adquiera los conocimientos y habilidades necesarios para realizar una práctica musical activa, pueda entender y disfrutar como oyente de la música que va a escuchar o se interese por la vida musical de su entorno.

El alumno será capaz de “visualizar” paisajes sonoros, cantar, tocar “de oído” (o, eventualmente, leyendo partituras), bailar o participar en un grupo musical; comprender y disfrutar de la música que escucha; interesarse por músicas “con mensaje” de diversos estilos, épocas y culturas, con la capacidad para emitir juicios críticos acerca de la música que escucha; desarrollar un compromiso personal con la música, interesándose por la vida musical de su comunidad, apoyándola y participando activamente en ella; utilizar la música en procesos creativos, ya sea inventándola o seleccionando músicas adecuadas para crear montajes audiovisuales y para otras actividades cotidianas o artísticas.

- Competencia en comunicación lingüística: la adquisición de esta competencia se ve favorecida por la integración de los lenguajes musical y verbal de manera que se desarrollan habilidades para representar mentalmente e interpretar la realidad, contribuyendo, al igual que otras áreas, a enriquecer los intercambios comunicativos. Además colabora a la integración del lenguaje musical y el lenguaje verbal, y a la valoración del enriquecimiento que dicha interacción genera. También es importante el dominio del vocabulario adecuado para expresar tareas como la descripción o el análisis de procesos musicales. La música puede contribuir tanto a la comunicación oral como a la comprensión lectora a través de la adquisición y el uso de un vocabulario musical específico, la utilización de diferentes variantes del discurso (especialmente la descripción y la argumentación) o la lectura comprensiva de textos especializados. También se contribuye a través del trabajo con canciones y otras obras musicales no provistas de textos, tanto a producir mensajes

UNIDAD DIDÁCTICA PARA LA ESO

comprendibles en los que se integran el lenguaje verbal con el lenguaje musical como a aplicar las destrezas básicas que permiten escuchar, comprender y apreciar el valor poético y el mensaje de la música carente de texto.

- Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología: es obvia la relación de la Unidad Didáctica con estas competencias a partir del sistema de representación matemática: valores, proporciones, y equivalencias, compartiendo bases conceptuales comunes. Cuando en el aula de música se trabajan el ritmo o las escalas, se está haciendo una aportación al desarrollo de estas competencias. Desde esta unidad se favorece el conocimiento y manejo de los elementos matemáticos básicos (números, medidas, estructuras...) en temas como la duración y el ritmo, el análisis formal, las formaciones y desplazamientos coreográficos, etc. En esta unidad didáctica también se ponen en práctica procesos de razonamiento encaminados a la solución de problemas u obtención de información, del mismo modo que se siguen cadenas argumentales para identificar ideas y fenómenos musicales fundamentales en una audición o en una partitura. La comprensión de un código de signos propio y con una lógica al margen de otros lenguajes, es fundamental en la mejora de los esquemas de razonamiento y de abstracción de los alumnos.

- Competencia digital: el uso de los recursos tecnológicos en el campo de la música posibilita el conocimiento y dominio básico del «hardware» y el «software» musical, los distintos formatos de sonido y de audio digital o las técnicas de tratamiento y grabación del sonido relacionados, entre otros, con la producción de mensajes musicales, audiovisuales y multimedia. Favorece, asimismo, su aprovechamiento como herramienta para los procesos de autoaprendizaje y su posible integración en las actividades de ocio. Además, la obtención de información musical requiere de destrezas relacionadas con el tratamiento de la información. Estas destrezas son necesarias para las monografías y trabajos multimedia realizados por los alumnos. Para ello, se hace uso de actitudes como la iniciativa personal y el trabajo cooperativo. Además las tecnologías se vinculan fuertemente a toda actividad musical y audiovisual: edición y búsqueda de partituras, entrenamiento auditivo, interpretación y creación musical, grabación y edición de audio y video...

- Competencia de aprender a aprender: la presente Unidad Didáctica también contribuye al desarrollo de esta competencia potenciando capacidades y destrezas fundamentales para el aprendizaje guiado y autónomo como la atención, la concentración, la intuición, la creatividad, la motivación de logro y la memoria, al tiempo que desarrolla el sentido del orden y del análisis. Por una parte, la audición musical necesita una escucha reiterada para llegar a conocer una obra, reconocerla, identificar sus elementos y “apropiarse” de la misma. Por otra, todas aquellas actividades de interpretación musical y de entrenamiento auditivo requieren de la toma de conciencia sobre las propias posibilidades, la utilización de distintas estrategias de

UNIDAD DIDÁCTICA PARA LA ESO

aprendizaje, la gestión y control eficaz de los propios procesos. La música potencia la habilidad para transformar la información en conocimiento propio, integrándola con los conocimientos previos y con la propia experiencia personal y sabiendo aplicar los nuevos conocimientos en contextos diversos. Esto se produce mediante las herramientas específicas del aprendizaje musical como la escucha activa, el análisis, la práctica musical individual o en grupo y realizando actividades de creación o improvisación. Gracias a estas herramientas, se potencian actitudes como, la autoevaluación, la responsabilidad personal y la constancia en el aprendizaje, valorando el esfuerzo que requiere, por ejemplo, una correcta interpretación musical.

- Competencia sociales y cívicas: la participación en actividades musicales de distinta índole, especialmente las relacionadas con la interpretación y creación colectiva que requieren de un trabajo cooperativo, colabora en la adquisición de habilidades para relacionarse con los demás: da la oportunidad de expresar ideas propias, valorar las de los demás y coordinar las propias acciones con las de los otros integrantes del grupo responsabilizándose en la consecución de un resultado. La toma de contacto con una amplia variedad de músicas de diferentes épocas, estilos y tradiciones, nos pone en contacto con la diversidad cultural y favorece la comprensión de su aportación al progreso de la humanidad y con ello la valoración de los demás y los rasgos de la sociedad en que se vive, potenciando por un lado el sentimiento de pertenencia común a la sociedad en que vivimos y por otro, el sentimiento de ciudadanía global compatible con la identidad local.

- Competencia de sentido de iniciativa y espíritu emprendedor: en la materia de Música se favorece la toma de decisiones, la planificación por etapas, la evaluación y autoevaluación mediante el trabajo colaborativo y la habilidad para planificar y gestionar proyectos. La interpretación y la composición son dos claros ejemplos de actividades que requieren de una planificación previa y de la toma de decisiones para obtener los resultados deseados. Por otra parte, se desarrollan capacidades y habilidades tales como la perseverancia, la responsabilidad, la autocritica y la autoestima, sobre todo en contextos de interpretación y creación musical, pero también en la realización de trabajos y proyectos como la grabación y el montaje de audio y vídeo que cada vez son más frecuentes en la materia.

- Competencia de conciencia y expresiones culturales: mediante las estrategias de trabajo que le son propias, la audición activa, el análisis, la interpretación vocal, instrumental o corporal y la creación, la música genera en las personas una sensibilidad y un sentido estético que permiten la apreciación y disfrute de las obras artísticas así como la valoración y el respeto del patrimonio cultural y artístico propio de las distintas manifestaciones individuales, locales, nacionales y supranacionales. Además, la música realiza su aportación a la mejora de la calidad del medio ambiente, identificando y reflexionando sobre el exceso de

UNIDAD DIDÁCTICA PARA LA ESO

ruido, la contaminación sonora y el uso indiscriminado de la música, con el fin de generar hábitos saludables. A parte, la práctica musical favorece unos conocimientos que nos permiten no solo acercarnos a la obra de arte, compararla y apreciarla, sino también valorar críticamente la función que desempeña el arte y la cultura en las comunidades y sociedades.

6. ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE:

PILARES ESTRUCTURALES	ACTIVIDADES
I: Escuchar música	<ul style="list-style-type: none">• Utilización de recursos vocales e instrumentales, medios audiovisuales y tecnologías, películas, textos, partituras y otras representaciones gráficas para la comprensión de la música escuchada.• Elementos que intervienen en la construcción de una obra musical programática (texto, melodía, ritmo, armonía, timbre, textura, forma, tempo y dinámica) e identificación de los mismos en la audición y el análisis de obras musicales.• Detección y reconocimiento de los efectos sonoros descriptivos.
II: Interpretar música	<ul style="list-style-type: none">• Práctica e interpretación de piezas programáticas vocales e instrumentales aprendidas por imitación y a través de la lectura de partituras.• Práctica de las pautas básicas de la interpretación: silencio, atención al director y a los otros intérpretes, audición interior, memoria y adecuación al conjunto.• Utilización de los dispositivos e instrumentos electrónicos disponibles para la interpretación y grabación de piezas y actividades musicales.• Interés por el conocimiento y cuidado de la voz, el cuerpo y los instrumentos durante y tras las prácticas musicales.
III: Crear música	<ul style="list-style-type: none">• Valoración de la lectura y la escritura musical y de los distintos medios de grabación sonora como recursos para el registro y difusión de una obra musical.• Utilización de recursos informáticos y otros dispositivos electrónicos en los procesos de creación musical.
IV: Conocer música	<ul style="list-style-type: none">• Conocimiento de las manifestaciones musicales descriptivas más significativas del patrimonio musical occidental y de otras culturas.• Utilización de diversas fuentes de información para indagar sobre mensajes en las composiciones, instrumentos, autores, intérpretes, conciertos y producciones musicales.• Valoración de los recursos tecnológicos como instrumentos para el conocimiento, el entendimiento y el disfrute de la Música Programática.

7. TEMPORALIZACIÓN:

Esta unidad didáctica está diseñada para ser realizada durante las últimas 12 sesiones de 55 minutos del curso (aproximadamente las clases de música a lo largo de todo un mes), ya que asume el haber asimilado los fundamentos musicales e históricos de las Unidades Didácticas precedentes y los replanteará aumentándolos. A parte, siendo que históricamente forma parte mayormente del periodo Romántico, debe ser la Unidad Didáctica que se imparte inmediatamente después que la de esta época.

SESIONES	ACTIVIDADES
1	• Ampliando conocimientos: la Música Programática y el Leitmotiv.
2	
3	• Imágenes sonoras: audiciones programáticas.
4	
5	
6	• Música en movimiento: la música se hace imagen.
7	
8	
9	• Emulando la realidad: describiendo sin palabras.
10	
11	• Un refuerzo a la imaginación: movimientos que cuentan historias.
12	

8. DESCRIPCIÓN DE LAS ACTIVIDADES PARA EL ALUMNADO POR SESIONES:

PRIMERA SESIÓN:

• Ampliando conocimientos: la Música Programática y el Leitmotiv.

Esta será la sesión más teórica de la Unidad Didáctica, ya que se llevará a cabo una explicación magistral de los conocimientos que deberán ser adquiridos, pero estos se irán reforzando y recapitulando en las siguientes sesiones, en el resto de actividades. En esta sesión debe quedar claro que cuando se habla de una obra programática se está haciendo mención a una pieza instrumental que intenta narrar o describir alguna idea o programa no musical, el cual es referido, por lo general, en el título. En otras palabras, aquí se trata de contar una historia. Un ejemplo sencillo y muy conocido es "Cuadros de una exposición", de Mussorgsky, en la cual, sólo por medio de sonidos, se pretende relatar una visita por una muestra de pinturas a través de una melodía establecida para el paseo de un cuadro a otro y de descripciones sonoras apropiadas para los contenidos de cada pintura. Otro de los ejemplos más famosos es la "Obertura 1812", de Tchaikovsky, obra que describe a Napoleón dirigiendo su ejército a la batalla. La Marsellesa es citada de manera explícita en esta obra, dando claro testimonio del poderío de sus tropas francesas.

El concepto se puso en boga en el siglo XIX cuando los compositores románticos hicieron avanzar a la música programática con paso triunfal. Liszt decía que el programa era un prólogo que el compositor añadía para dirigir la atención del oyente hacia la esencia poética de una obra o de parte de ella. Y sostenía, incluso, que "las búsquedas musicales deben subordinarse a los dictados del programa escogido". Si bien Liszt fue quien impuso el término, la música programática ya existía en obras tan disímiles como las "Santas bíblicas", de Kuhnau, "Las cuatro estaciones", de Vivaldi, algunas de las oberturas operísticas de Mozart o la "Sinfonía Pastoral", de Beethoven, en las cuales alguna idea extramusical subyace a los sonidos. El período de esplendor de la música programática fue el del romanticismo.

- Objetivos: profundizar en el período romántico de la música y descubrir el uso del Leitmotiv; identificar las sensaciones que transmiten las piezas programáticas y notar en qué se diferencian de la música absoluta.

- Contenidos: períodos, autores, partituras, recursos, orquestaciones.

- Criterios de evaluación: nombrar piezas descriptivas junto con sus autores; explicar el concepto de Leitmotiv, su origen y su uso en la actualidad.

SEGUNDA, TERCERA Y CUARTA SESIONES:

• **Imágenes sonoras: audiciones programáticas.**

Conociendo ya los fundamentos de la Música Programática, se pasa a realizar la escucha activa de obras que pertenecen a esta categoría. Una lista que comprendería piezas suficientes como para utilizar las tres sesiones completas y que presenta ejemplos muy diferentes entre sí se presenta a continuación:

- Las Cuatro Estaciones (Vivaldi) → 42:00 minutos → Segunda Sesión.
- El Moldava (Smetana) → 12:15 minutos → Segunda Sesión.
- Sinfonía Pastoral (Beethoven) → 39:05 minutos → Tercera Sesión.
- Obertura 1812 (Tchaikovsky) → 15:08 minutos → Tercera Sesión.
- Danza Macabra (Saint-Saëns) → 07:12 minutos → Cuarta Sesión.
- Cuadros de una Exposición (Mussorgsky) → 36:00 minutos → Cuarta Sesión.

Durante la escucha, se informará a los alumnos de las anotaciones realizadas por el propio autor de la obra para describir la escena. Poniendo dos ejemplos:

- Sinfonía Pastoral (Beethoven)

- 1º mov: Sensaciones agradables y alegres que producen a las personas, especialmente al regresar al país.
- 2º mov: Escena en el río.
- 3º mov: Encuentro feliz de los compatriotas.
- 4º mov: Truenos. Tormenta.
- 5º mov: Asociado a los sentimientos de agradecimiento a Dios tras la tormenta.

- El Moldava (Smetana)

- 1º fragmento: Las dos fuentes del Moldava.
- 2º fragmento: El Moldava ondeando.
- 3º fragmento: Caza en el bosque.
- 4º fragmento: Boda rural.
- 5º fragmento: Luz de luna; Reino de las ninfas.
- 6º fragmento: Los rápidos de St. Johann.
- 7º fragmento: El Moldava en toda su amplitud.
- 8º fragmento: Vyšehrad (Nota del Autor: un fuerte situado en Praga).

UNIDAD DIDÁCTICA PARA LA ESO

Los alumnos deberán realizar composiciones literarias a modo de redacción plasmando sus impresiones mientras escuchan las audiciones. Dentro de lo posible deberán ceñirse al tema original transmitido por el autor, pero si la música les evoca algo distinto, podrán también indicarlo.

- **Objetivos:** reconocer imágenes visuales sugeridas por la música, avivar la imaginación y la creatividad.
- **Contenidos:** melodías, efectos de sonido, guías auditivas.
- **Criterios de evaluación:** plasmar sus impresiones en redacciones durante la audición.

QUINTA, SEXTA Y SÉPTIMA SESIONES:

• **Música en movimiento: la música se hace imagen.**

Tras experimentar de manera subjetiva y personal las impresiones de varias piezas de Música Programática, visualizarán lo que han significado para otras personas algunas de estas y otras obras. Se emitirán distintos fragmentos de las películas “Fantasía”, “Fantasía 2000”, “Música, Maestro” y “Allegro Non Troppo” y deberán valorar su grado de acuerdo con la temática y la ambientación de las escenas presentadas, incluso con músicas repetidas. Los fragmentos que visualizarán serán los siguientes:

- El Cascanueces (Fantasía) → Quinta Sesión.
- Sinfonía Pastoral (Fantasía) → Quinta Sesión.
- Rhapsody in Blue (Fantasía 2000) → Sexta Sesión.
- Pedro y el Lobo (Música, Maestro) → Sexta Sesión.
- Preludio a la Siesta de un Fauno (Allegro Non Troppo) → Sexta Sesión.
- El Pájaro de Fuego (Fantasía 2000) → Séptima Sesión.
- El Pájaro de Fuego (Allegro Non Troppo) → Séptima Sesión.

Los alumnos deberán reflexionar sobre su grado de acuerdo con las imágenes presentadas y hasta qué punto coincidían los movimientos y actitudes de los personajes con los motivos musicales.

- **Objetivos:** valorar con objetividad el trabajo realizado por los animadores sobre bases de música descriptiva.

- **Contenidos:** debate; respeto y tolerancia hacia todos los estilos musicales y sus diferentes interpretaciones; interés por profundizar y mejorar las historias visualizadas.

- **Criterios de evaluación:** debate constructivo y apoyado en datos lo más objetivos posibles; valoración respetuosa del trabajo ajeno; atención a las proyecciones presentadas.

OCTAVA, NOVENA Y DÉCIMA SESIONES:

• Emulando la realidad: describiendo sin palabras.

Con los conocimientos adquiridos, los alumnos ya estarán preparados para elaborar sus propias interpretaciones de algunos fragmentos de las obras que se les han presentado. Para ello, trabajarán en grupos de entre 4 a 8 miembros. Durante la **octava sesión** escogerán una de las piezas presentadas y deberán prepararla, ensayarla y emularla usando una partitura simplificada de la obra aportada por el profesor, instrumentos de pequeña percusión, percusión corporal, sus propias voces y otros instrumentos reales (los que posea el Departamento de Música y los que los propios alumnos puedan aportar) o virtuales (desde aplicaciones de Tablet o móvil). Profundizando en el tema, durante la **novena sesión** los alumnos irán un paso más allá componiendo ellos mismos una obra descriptiva utilizando estos mismos recursos pero con la salvedad de que en este caso no será preciso que haya una melodía reconocible ni serán requisitos esenciales que la pieza posea musicalidad y lirismo (pongamos como ejemplo que los alumnos deseen emular el sonido del motor de un coche). Por último, en la **décima sesión** los alumnos representarán ante los compañeros las dos piezas trabajadas por cada grupo y el resto de la clase servirá como juez de la actuación aportando una crítica constructiva hacia el trabajo realizado e intentando adivinar el significado de la descripción sonora de la composición.

- Objetivos: que los alumnos desarrollen su creatividad y aprendan recursos con los que ser capaces de emular sonidos y generar mensajes sin la necesidad de emplear el lenguaje utilizando los medios a su alcance, desde físicos a electrónicos.

- Contenidos: ritmos, lectura de partituras sencillas, composición de obras extramusicales, efectos sonoros.

- Criterios de evaluación: calidad, imaginación y amplitud de las obras trabajadas usando de manera extensiva todos los elementos sonoros a su alcance. La evaluación será realizada conjuntamente por el profesor y los otros grupos atendiendo también a los factores estéticos de las piezas.

UNDÉCIMA Y DUODÉCIMA SESIONES:

• Un refuerzo a la imaginación: movimientos que cuentan historias.

La última actividad que se llevará a cabo durante esta Unidad Didáctica será un refuerzo de las anteriores. Se trata de crear una coreografía por grupos de 4 a 8 alumnos (preferiblemente conformados por compañeros distintos a los de la actividad anterior) inspirada en una pieza descriptiva de entre las trabajadas a lo largo de la Unidad. Durante la **undécima sesión**, a cada grupo se le encargará una pieza diferente y deberán crear e interpretar una coreografía que ayude a transmitir el mensaje de la obra de manera visual. Posteriormente, durante la **duodécima sesión**, representarán la coreografía ante el resto de la clase y el resto de compañeros servirán como jueces de la actuación aportando una crítica constructiva hacia el trabajo realizado resaltando puntos buenos y malos de la creación y alternativas en los movimientos.

- **Objetivos:** sincronizar los movimientos del cuerpo con melodías programáticas creando un mensaje corporal, trabajar en equipo y fomentar la proximidad entre los compañeros. Interactuar con aspectos formales relacionados con el mensaje, la instrumentación, el pulso, el compás, los matices, la época...

- **Contenidos:** ritmos, pulsos, compases y líneas melódicas; el estilo musical: diferentes estilos a lo largo de la historia; la danza como catalizador de los conocimientos adquiridos.

-**Criterios de evaluación:** calidad, imaginación y amplitud de las obras trabajadas usando el propio cuerpo, la percusión corporal y otros factores relacionados. La evaluación será realizada conjuntamente por el profesor y los otros grupos atendiendo también a los factores estéticos de las danzas.

9. ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD:

Se tendrán en cuenta diversos ajustes curriculares en los casos en los que resulte necesario respetando en la medida de lo posible los contenidos mínimos exigibles, los cuales serían los señalados anteriormente.

- En el caso de alumnos que presenten sordera o déficits visuales, las actividades “**Imágenes sonoras: audiciones programáticas**” y “**Música en movimiento: la música se hace imagen**” deberán contar con apoyo individualizado. En el caso de alumnos sordos, la primera actividad podrá realizarse entregando al alumno la partitura general de la obra para que pueda comprobar gracias a las anotaciones del autor, cuál era el efecto que se perseguía; la segunda actividad se realizará con la versión subtitulada de las películas, en la que se describe el tipo de música que está sonando. En el caso de alumnos con problemas visuales sólo sería necesario reestructurar la segunda actividad, en la que necesitaríamos la mediación del profesor u otro compañero o profesor de apoyo, para informar al alumno acerca de lo que se está viendo en pantalla.
- En el caso de alumnos con problemas motóricos, se pueden combinar las palmadas y otros movimientos con aquellos que les resulten menos incómodos de realizar en público tanto en las actividades de interpretación de instrumentos como en las de danza.
- En el caso de alumnos con altas capacidades se podría exigir una transcripción a partitura (o similar) de las piezas compuestas por el grupo (todas las voces) a fin de servir de mejor recordatorio y para que aprendan técnicas de escritura extramusical. Asimismo, si el alumno en cuestión sabe tocar algún instrumento, se le podría pedir que lo trajera a clase a la hora de realizar las actividades que requieren interpretaciones instrumentales.

10. ESPACIOS Y RECURSOS MATERIALES ESPECÍFICOS NECESARIOS:

- Todas las actividades se podrían llevar a cabo en el Aula de Música si tiene un tamaño suficiente como para permitir un movimiento cómodo y holgado. De no ser así, se podría solicitar el uso del Gimnasio (e incluso el patio de recreo) para realizar las actividades de danza.
- Grabador y reproductor de música.
- Lector de DVDs y proyector.
- Grabaciones de calidad de las piezas mencionadas a continuación:
 - Las Cuatro Estaciones (Vivaldi).
 - El Moldava (Smetana).
 - Sinfonía Pastoral (Beethoven).
 - Obertura 1812 (Tchaikovsky).
 - Danza Macabra (Saint-Saëns).
 - Cuadros de una Exposición (Mussorgsky).
- Las siguientes películas de dibujos animados:
 - Fantasía.
 - Fantasía 2000.
 - Música, Maestro.
 - Allegro Non Troppo.
- Papel pautado.
- Instrumentos que sepan tocar los alumnos.
- Instrumentos de pequeña percusión.
- Instrumentos con soporte electrónico de Tablet o teléfonos móviles como pianos virtuales o similares.
- Arreglos simplificados de las partituras presentadas.

11. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN:

• Procedimientos de evaluación.

- Análisis de las diversas obras musicales presentadas, destacando los mensajes descriptivos y las características más relevantes de las mismas mediante debates y preguntas orales durante las clases.

- Se procederá a la evaluación del alumnado mediante la observación sistemática de la participación en las diversas actividades diseñadas para su desarrollo en el aula.

- Asimismo se contará con la valoración del grupo de alumnos tras las actividades de composición e interpretación para que manifiesten su punto de vista y sus impresiones acerca de las composiciones efectuadas por sus compañeros.

- Se recogerán las redacciones e impresiones que escriban durante la audición de las piezas y se valorará su adecuación al tema y su calidad literaria. Asimismo ocurrirá con los apuntes que realicen los grupos de alumnos para las creaciones de sus piezas interpretadas y bailadas.

• Instrumentos de evaluación.

- Diario de clase.

- Control y registro de la participación de los alumnos en las actividades propuestas.

- Grabación en vídeo y en audio de las representaciones de los alumnos.

- Escalas de observación.

• Criterios de calificación.

- Serán la suma de varios de los resultados obtenidos por los procedimientos e instrumentos de evaluación:

- Debates, sondeos y preguntas orales (20 %).

- Redacción de las impresiones percibidas en la audición de las piezas y recogida del material trabajado en clase (partituras extramusicales y apuntes de creación de grupo) (20 %).

- Participación en las diversas actividades (50 %).

- Valoración del grupo de alumnos compañeros (10 %).

• Evaluación del proceso de enseñanza – aprendizaje.

- Tras cada sesión se reservarán unos pocos minutos en los que se valorará el desarrollo de la actividad, su productividad, su adecuación, el nivel de participación, el entusiasmo mostrado y la acción del docente durante la explicación y la práctica. La finalidad es compensar las clases siguientes si se presentan

UNIDAD DIDÁCTICA PARA LA ESO

desajustes apreciables en la temporalización de las actividades o el rendimiento de los alumnos modificando la selección de obras presentadas para adecuarlas más al gusto y la capacidad de la clase. También se valorará el éxito en la aplicación de las actividades de cara a poder replicarlas con otros grupos o para revisarlas en caso de una mala ejecución.

12. ANEXOS:

- Anexo 1: Partitura de El Moldava correspondiente al 2º Violín.
- Anexo 2: Partitura simplificada de El Moldava correspondiente a la Voz Principal en el fragmento “El Moldava Ondeando”.
- Anexo 3: Partitura de la Sinfonía Pastoral correspondiente al 2º Violín.
- Anexo 4: DVD con las audiciones y las películas propuestas.