

Lakitas en la escuela, propuesta didáctica para creación de un conjunto musical escolar intercultural .

Formación de una agrupación musical escolar intercultural en el Establecimiento Francisco Andrés Olea.

Felipe Valdivia Aedo.

Universidad Mayor
Profesor Freddy Chávez C
Académico-Investigador UMCE
Metodología en la elaboración de proyectos
Magister Artes Musicales 2° año 2018

Índice

Descripción de la propuesta.	3
Lugar de ejecución y/o aplicación.	4
I Fundamentación	5
Epistem Interculturalidad.	5
Formación musical y sus beneficios desde un aspecto científico-psicológico.	7
I.II Justificación	10
I.III Relevancia:	11
I.IV Objetivos	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos	12
Indicadores de logro	12
II. Marco teórico	13
II.I Interculturalidad en el sistema educativo.	14
II.II Lenguaje y música.	16
II.III Métodos y didácticas de la música tradicional occidental.	19
II.IV El Sikus y Lakitas en la región urbana.	21
II.V Música latinoamericana realizada con instrumentos andinos, estética sonora y ejecución.	22
II.VI Respiración y articulación	26
II.VII Elaboración de Repertorio y estética de conjunto.	28
III. Marco metodológico	38
IV. Desarrollo	39
IV.I Confección instrumental.	41
IV.II Registros	49
IV.III Diseño de instrumentos de evaluación.	53
V. Resultados Esperados.	60
VI. Conclusiones.	63
VII Bibliografía	65

Descripción de la propuesta.

El proyecto se presenta como una alternativa para trabajar la heterogeneidad cultural que coexiste en el establecimiento (interculturalidad) como también el desarrollo del lenguaje musical escrito a temprana edad (lectoescritura musical) en la escuela Francisco Andrés Olea, perteneciente a la red de colegios SIP (Sociedad de Instrucción Primaria); utilizando el recurso de agrupaciones musicales de tradición indígena, como nexo de conocimiento y comprensión de diferentes manifestaciones artísticas de la región latinoamericana y sus pueblos originarios, desarrollando la creación e interpretación de repertorios musicales que identifiquen una zona, un grupo humano, una cultura; que integra historia, tradiciones y costumbres.

Para esto se propone un taller musical en la escuela que promueve la formación de Lakitas y Sikuris. El conjunto será integrado por estudiantes de 2º y 3º año básico de la escuela. Los participantes del taller musical procederán a la confección instrumental de aerófonos andinos (Sikus) dando paso al posterior estudio, dominio y ejecución del instrumento; basándose en propuestas didácticas comunitarias, que revalidan la educación como una acción social.

Se busca con esto que el estudiante desarrolle un aprendizaje instrumental de nivel básico e intermedio de las técnicas instrumentales para su posterior ejecución y montaje de repertorios, mediante procedimientos de enseñanza musical acorde al nivel etario otorgando a su vez una interiorización de estas técnicas que les permita comprender el ***Lenguaje Musical Escrito*** en niveles de educación **NB1 y NB2**.

Duración: Inicio: octubre 2018
Término: noviembre / diciembre 2018.

Área de desarrollo: Artístico musical escolar. Taller de conjunto instrumental.

Lugar de ejecución y/o aplicación.

La escuela Francisco Andrés Olea se ubica en Av. Marta #919 en la comuna de Santiago, Región metropolitana. Pertenece a la red de colegios SIP; Sociedad de Instrucción Primaria y es de carácter particular subvencionado. Los niveles que cursan sus estudiantes son: Prekinder a Sexto año Básico. Actualmente cuenta con 720 estudiantes, tiene implementado P.I.E., además del convenio de subvención escolar preferencial (SEP) y excelencia académica desde el año 2018.

SOLO USO ACADÉMICO

I Fundamentación

El proyecto de investigación tiene como propósito formar un conjunto musical en formato de Lakitas con estudiantes de primer y segundo ciclo básico del establecimiento, con el fin de trabajar propuestas didácticas y metodológicas que promueva mejorar la relación escuela-comunidad y la gestión educativa, como también el desarrollo temprano de habilidades musicales como la lecto escritura. La investigación acción educativa retoma aquella tradición del paradigma sociocrítico que ha sido muy fecunda en America Latina desde las décadas de los setentas y ochenta, desde el campo de la educación popular y hoy desde movimientos sociales que demandan y ejercen con mayor protagonismo derechos culturales.

Epistem Interculturalidad.

El posicionamiento de la historia oral puede contribuir a la recuperación, visibilidad, sistematización y producción de conocimientos desde los epistemes territoriales indígenas; con ello, la escuela como institución instrumental de la dominación colonial debiese resituar su papel para el fortalecimiento del tejido social comunitario y no su fragmentación como ha sido históricamente. Los pueblos indígenas son culturas dinámicas que no son aisladas ni antes ni menos en la actualidad; por tanto en el escenario de migración a los espacios urbanos resulta importante el relajamiento de la memoria subalternizada de estos procesos que han comenzado a masificarse desde la segunda mitad del siglo XX en todo el continente.

La interculturalidad se trata de un concepto dinámico que alude a las relaciones evolutivas entre grupos culturales, donde su énfasis se enmarca en el terreno de la interacción entre sujetos culturalmente diferenciados, y propone algo sustantivo sobre el deber de las relaciones interétnicas, más allá de que no deban

ser discriminatorias y basadas en el respeto y la tolerancia mutua . (Gimenez, C. 2003, pg:15).¹

Por tanto, en la praxis educativa basada en la música de raíz indígena; el trabajar elementos rítmicos y sonoros latinoamericanos se promueve el conocer, experimentar y apropiarse elementos en común que poseen los géneros musicales de la región, estimulando la reflexión hacia las diversas manifestaciones artísticas que caracterizan a un continente; mediante la realización de clases altamente activas, participativas y reflexivas. Asimismo, el trabajo de observación, exploración, experimentación, de goce del sonido, de la palabra, del movimiento, del color y de las formas que nos rodean permitiendo tanto la comprensión y valoración del fenómeno artístico, como la solución de problemas de manera efectiva y novedosa, que conecte a los/as estudiantes con su historia, su lenguaje, su cultura, sus costumbres y su realidad social, en un entorno creativo; mediante la interpretación de repertorios musicales que integren esta diversificación cultural latinoamericana del aula, que no únicamente darían como resultado un nuevo espectro sonoro en su quehacer musical (ritmos e instrumentos), sino que implícitamente se lograría promover los valores descritos como; la empatía y el respeto, valores que son imprescindibles para un desarrollo social Intercultural². (Walsh, C. pp 39).

Recurrir al Sikus como herramienta pedagógica en la escuela atañe consigo la integración de conceptos y expresiones con diferentes orígenes tanto como de desarrollo estético, social y cultural; como puente hacia el diálogo entre las diversas

¹ Giménez, Carlos (2003). Pluralismo, Multiculturalismo e Interculturalidad. Propuesta de clarificación y apuntes educativos. Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas nº8, Editorial CES Don Bosco, pp. 9-26. Es decir, si en lo multicultural el énfasis está en cada cultura, y se asume la identidad de cada cual como un paso necesario para reclamar el reconocimiento -lo que enfatiza las diferencias-, la perspectiva intercultural busca las convergencias sobre las cuales establecer vínculos y puntos en común, poniendo el acento en el aprendizaje mutuo, la cooperación y el intercambio. Si el multiculturalismo se conforma con la coexistencia, o bien espera que la convivencia social surja del respeto y la aceptación del otro, la perspectiva intercultural sitúa la convivencia en el centro de su programa, incorporando un mensaje de regulación pacífica frente a los conflictos interétnicos. Por ejemplo, en Estados Unidos el concepto multicultural se refiere a los grupos de inmigrantes como producto de la política migratoria, es decir, la integración de inmigrantes de diferentes condiciones sociales a una misma cultura, mientras que en Europa, se utiliza para referirse especialmente a los inmigrantes que deben integrarse a un Estado nacional cuya tradición cultural ha sido construida desde hace varios siglos. Por su parte, en América Latina el término multicultural se aplica principalmente a pueblos indígenas, como minorías étnicas, según la formulación política de cada país y la implementación de la Educación Intercultural Bilingüe (Quilalqueo, D. y H. Torres, 2013) Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

² Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimientos y descolonialidad", en signo y pensamiento. Vol XXIV N°46. Pag, 30-55

conceptualizaciones y movimientos que vincula la dimensión local, nacional y transnacional, formuladas en correlatos identitarios musicales. Durante la 1º mitad del siglo XX la básica de tradición comunitaria andina era considerada como expresión ajena a lo “chileno” (visión monólogo occidental), mientras que en la 2º mitad, nace la búsqueda por la identidad, sentido de conciencia y reivindicación entorno a la presencia y legado de las culturas.

“Se espera que los estudiantes descubran, identifiquen y vivencien las características musicales de la cultura propia y ajena y desarrollen su creatividad inspirasen esto. Así irán incorporando un sentido de identidad y de respeto por la diversidad”³ (Mineduc, 2012)

Más allá de la propuesta oficial, la cual es de uso voluntario para las instituciones que conforman el sistema educativo escolar nacional, podemos decir que actualmente una parte no menor de los procesos de enseñanza-aprendizaje musical se construyen desde una diversidad sociocultural inherente a sus partícipes.

Formación musical y sus beneficios desde un aspecto científico-psicológico.

Tanto la música como el lenguaje son dos rasgos humanos únicos que se basan en reglas y representaciones memorizadas, tanto a nivel auditivo como visual, que se desarrollan exponencialmente hasta formar estructuras de orden superior (frases y melodías) compuestos por unidades básicas (letras-notas y palabras-frases musicales) organizadas a partir de reglas de configuración jerárquica.⁴ (Johansson, 2008).

El proceso acústico que determina la percepción tanto de la música como del lenguaje, parece que es el primer factor por el cual es posible relacionar la música y el lenguaje. Dicho proceso en lo que se refiere al lenguaje, hace alusión a la fonética que se define como el estudio de la naturaleza acústica y fisiológica de los sonidos, mientras que la fonología describe el modo en que los sonidos funcionan en las

³ Mineduc (2012). Música programa de estudio 3º básico. Decreto n°2960/2012. Santiago.

⁴ Johansson, B. B. (2008) Language and Music: what do they have in common and how to differ? A neuroscientific approach. European Review, 16 (4), 413-427

lenguas en general a nivel abstracto, en el que por supuesto es posible agregar al lenguaje musical⁵. (Ladd,2013)

Los estudios neuro-anatómicos muestran que existe una activación cerebral en la misma área cuando se escucha música, por lo que suponen que la especialización se debe al aprendizaje en los entornos que llevan al cerebro a crear diferencias entre la música, el lenguaje y el ruido ambiental, creando parámetros de respuesta diferenciados, ya que desde muy temprana edad es posible reconocer estructuras corticales perfectamente organizadas para el lenguaje especialmente en la región temporal superior izquierda, y que depende de la corteza auditiva primaria, mismas que son compartidas por la audición musical, el giro temporal superior y la ínsula.⁶ (Stewart, Von Kriegstein, Warren & Griffith, 2006)

Hacia los seis años, los niños muestran señales de querer comprender y usar los códigos simbólicos más formales. Desde el plano musical, se debe trabajar bajo la misma lógica de interiorización de la música; potenciando principalmente el trabajo de la experimentación mediante la práctica musical con actividades de movimiento, de improvisación, de canto imitativo; donde justamente la praxis le da el sentido al posterior aprendizaje del código gráfico, es decir, que a partir de lo que se vive e interioriza y expresa se pueda comprender mejor el lenguaje musical escrito (Profesor facilitador).

En cierto modo el desarrollo del aprendizaje de instrumentos latinoamericanos nativos y mestizos, tales como quenas, tarkas y sikus integrarían el trabajo de la imitación musical y experimentación a temprana edad. En el trabajo de aprendizaje de Sikus

“Por el hecho de no usarse los dedos se acelera el aprendizaje al existir un grado menos de dificultad. También ello los hace aptos para niños en edad escolar que aún no han completado su motricidad o sus dedos no alcanzan a cubrir las distancias de una flauta (...) garantizando mayor

⁵ Ladd, D. R. (2013) An integrated view of phonetics, phonology and prosody. En M. A., Arbib (Ed.), Language, Music and the Brain, a mysterious relationships. Massachusetts Institute for advances studies (pp. 273-288) Strongman Forum Reports. USA.

⁶ Stewart, L., Von Kriegstein, K, Warren, J. D., & Griffith, T. D. (2006). Music and brain: disorders of musical listening. Brain. Disponible en: <http://brain.oxfordjournals.org/content/129/10/2533.full.pdf+html>

fluidez en el aprendizaje, se comprende mejor el concepto de nota y escala dada la relación clara y unívoca; un tubo una nota (...) Su bajo costo los convierten en herramientas accesibles a todos los niveles sociales”.⁷ (Lopez, Marcelo; pag. 62)

Diversos estudios dentro del campo de la psicología han atribuido beneficios a la aplicación de estrategias musicales para el desarrollo de habilidades cognitivas⁸ (por ejemplo: Jordana, 2008; Hillie, Gust, Bitz & Krammer, 2011; Tierney & Kraus, 2013)

Sin embargo, sólo un número reducido de estudios muestran que un entrenamiento musical se asocia con una adquisición y procesamiento por arriba de la norma de la lectura y las habilidades que las componen, aunque cabe señalar que la dificultad para poder llevar a fin esa afirmación, depende de que la investigación se centre en las actividades musicales antes de comenzar la instrucción formal del proceso de la lecto-escritura ⁹(Moreno, 2009).

Es un hecho que el proceso auditivo juega un rol en el desarrollo de la lectura¹⁰ (Banai & Ahissar, 2013) y en este sentido diversos análisis tanto desde la perspectiva psicológica como musical, la han sugerido como ventaja educativa para el desarrollo de los procesos cognitivos a partir de las artes. No hay dudas que la música tiene efectos sobre la conducta, como ejemplo de esto se encuentran los estudios de Lowe 2006; Feu y Piñero 2008 que concluyen que la música beneficia los procesos de la lecto escritura, al compartir elementos rítmicos, y fonológicos que muchas veces no son reconocidos en el lenguaje natural, pero que al agregar el componente musical, pueden ser reconocidos.

⁷ Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3

⁸ Jordana, M. (2008). La contribución de la música en la estimulación de procesos de adquisición del lenguaje. Revista. Eufonía, didáctica de la música, 43, 49-62.

⁹ Moreno, S. (2009) Can music influence language and cognition? Contemporary Music Review, 28, 329-345.

¹⁰Ban, K & Ahissar, M. (2013) Musical experience, auditory perception and reading-related.

I.II Justificación

El proyecto busca mediante métodos de enseñanzas arraigados a las tradiciones orales de los pueblos originarios, que los estudiantes vivencien e identifiquen las características musicales propias de la cultura como también elementos propios del lenguaje musical (Altura, timbre, duración e intensidad) mediante su ejecución instrumental; promoviendo una metodología de enseñanza descolonizada con el objetivo de recuperar y sistematizar formas y estrategias propias de transmisión de saberes y conocimientos. De esta manera, el aprender y enseñar con un enfoque descolonizador como lo plantea el MESCP (Ley 070)¹¹, desde el hacer, implica partir de la práctica y no de la teoría; supone empezar por la observación y el sentir, y tener presente que el hacer siempre tiene sentido, objetivos y resultados. Todo lo que se aprende y enseña tiene un sentido pragmático (utilidad de los aprendizajes) y trascendental (emoción, voluntad, cariño y entrega a lo que se está haciendo)¹² (Smith, 2016)

Además el trabajo musical como la interpretación, improvisación y composición desde los instrumentos, otorgará un desarrollo cognitivo de los estudiantes que complementa al trabajo educativo formal, estimulando habilidades psicomotoras en niños de temprana edad en proceso de escolarización.

¹¹ En Bolivia, el actual MESCP es producto de la emergencia de los movimientos indígenas por transformar el Estado republicano en un Estado plurinacional y que tiene su expresión legal en la nueva ley 070 Avelino Siñani y Elizardo Pérez (2010). Los cuatro pilares del MESCP son: Educación intracultural, intercultural y plurilingüe; educación descolonizadora; educación comunitaria participativa; y educación productiva comunitaria. Para implementar el reciente MESCP y sus lineamientos filosóficos en todo el sistema educativo, se hace necesario resituar el papel de la investigación socioeducativa en la alimentación de los diversos procesos como, por ejemplo, currículos regionalizados, currículos diversificados, proyectos socioproductivos de las escuelas, formación de maestras y maestros, etcétera.

¹² Smith, L. T. (2016) A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

I.III Relevancia:

El establecimiento educacional donde se quiere implementar el proyecto artístico no posee trabajos previos de intervención cultural o artística. Por ende, se busca realizar una propuesta artística musical que integre contingencia e innovación en su implementación en cuanto a formato de ensamble, Lakitas a nivel escolar.

Se propone como objeto de estudio la metodología y didáctica a utilizar para alcanzar procesos cognitivos que complementen el desarrollo de habilidades psicomotoras y de abstracción en estudiantes de primer ciclo básico, generando la lecto escritura musical a temprana edad mediante el quehacer musical; interpretación y creación de melodías o frases musicales.

Realizando una propuesta artística arraigada a las raíces latinoamericanas, cumpliría de manera satisfactoria los valores que la música y la práctica musical colectiva producen en las sociedades. Además, supera los límites psicológicos de los nacionalismos, tan enquistados en la enseñanza actual latinoamericana, incorporando músicas que pertenecen a un “horizonte simbólico” que comprende Perú, Bolivia, y los nortes de Argentina y Chile.

I.IV Objetivos

Pregunta de investigación

¿Por qué enseñar música con instrumentos nativos en el sistema educativo escolar?

Objetivo general

Formar Conjuntos Instrumentales en formato de Lakitas en la escuela Francisco Andrés Olea de la comuna de Santiago Centro como propuesta pedagógica intercultural que permita el desarrollo de habilidades cognitivas de lecto escritura musical, en estudiantes de 2º y 3º año básico.

Objetivos específicos

1. Elaborar instrumentos aerófonos andinos, comprendiendo la sistematización de sonidos graves y agudos; concepto de escala y nota.
2. Valorar el patrimonio cultural local y latinoamericano a partir de la práctica musical escolar.
3. Experimentar sonoridades, melodías y frases melódicas mediante la aplicación y ejecución instrumental de aerófonos andinos.
4. Proponer composiciones rítmico-melódicas en las zampoñas, estableciendo melodías que puedan ser presentadas en comparsas de lakitas; promoviendo la escritura en partituras convencionales y no convencionales de estas creaciones.

Indicadores de logro

1. Construcción de sikus mediante trabajo colaborativo y comunitario; comprensión de nota y escala; relación unívoca de tubo y nota.
2. Dominio del instrumento (sikus) y trabajo colaborativo en la experimentación sonora.
3. Interpretación de frases melódicas y su escritura musical en partituras convencionales y no convencionales.

II. Marco teórico

Dadas las características del trabajo propuesto -agrupación de Lakitas como propuesta pedagógica intercultural para el desarrollo de la lecto escritura musical- resulta necesario una aproximación a distintos referentes teóricos, la cual permita abordar el hacer pedagógico investigativo integrando las dinámicas conceptuales, estéticas, comunicacionales, y significantes presentes en el tema que motiva el estudio. Para esto se precisó un marco teórico a partir de una serie de conceptos tales como la Interculturalidad en el sistema educativo, métodos y didácticas de la música, lakitas en la región urbana, Siku y enseñanza, lenguaje y música como desarrollo de habilidad cognitiva psicomotora. A través de dichas nociones es posible observar y reflexionar las diferentes propuestas pedagógicas musicales que emergen en función de una educación basada en música de raíz indígena en un contexto diferente al de su origen; como proceso de transculturación y construcción de nuevas identidades sonoras y musicales.

II.I Interculturalidad en el sistema educativo.

La construcción de proyectos educativos interculturales debiese relacionarse con estrategias políticas que aborasen, desde la misma mirada, las problemáticas relacionadas con la desigualdad que emerge en otros ámbitos de la realidad social, esto pues, tal como plantea Diez, “no puede haber un reconocimiento armónico desde la educación mientras estructuralmente se vive en condiciones sumamente asimétricas y desiguales”¹³ (Diez, 2004).

Las propuestas didácticas debiesen cambiar su actitud de valoración de los saberes y prácticas de otros grupos o comunidades¹⁴ -no se piensa solamente en las diferencias nacionales, sino también, por ejemplo, en las diferencias étnicas, sexuales, de género, entre tantas otras-, presentar los contenidos no como saberes cerrados, sino como diferentes formas de interpretación de la realidad y de la historia¹⁵ (Diez, 2004).

“Construir lazos sur-sur que nos permitan romper los triángulos sin base de la política y la academia del norte. Construir nuestra propia ciencia -en un diálogo entre nosotros mismos- dialogar con las ciencias de los países vecinos, afirmar nuestros lazos con las corrientes teóricas de Asia y Africa, y enfrentar los

¹³ Diez, M. L. (2004). Reflexiones en torno a la Interculturalidad. Cuadernos de Antropología Social, (19), 1991-213.

¹⁴ En este trabajo presentamos una discusión teórica respecto a la necesidad de visibilizar otros tipos de producción de conocimientos, mas allá de la investigación tradicional, así como el énfasis en una justicia cognitiva global a partir de la revalorización de otros sistemas de conocimientos diferentes a la ciencia. Abordamos cuatro experiencias que se han constituido mas bien por fuera del desarrollo de los sistemas educativos en Bolivia en los últimos 30 años, pero que en determinados procesos han sido consideradas para incidir en políticas públicas.

(...) las cuatro experiencias pueden aportar elementos valiosos desde la practica investigativa para construir modelos de investigación sociocomunitaria que descansen en los sistemas de conocimiento indígenas, y lograr una complementariedad con el desarrollo de los conocimientos racionales científicos de occidente en la formulación de diálogos de saberes con justicia cognitiva. Experiencias emergentes de metodologías descolonizadas de investigación frente al extractivismo epistémico.

¹⁵ ibidem.

proyectos hegemónicos del norte con la renovada fuerza de nuestras convicciones ancestrales”¹⁶(Rivera, 2010)

En el estudio del extractivismo epistemológico no se desmerece el trabajo de la ciencia, vehiculizada sobre todo en las instituciones educativas, porque también se constituye en una de las maneras humanas de conocer y que, además, ha brindado soluciones a tantas complejidades del ser humano. Es de carácter etnocentrismo pensar que los conocimientos indígenas o populares son los más valiosos; sin embargo, es hora de desandar los senderos que incuestionablemente se han impuesto en las academias y legitimar los conocimientos locales que la ciencia no puede responder.

SOLO USO ACADÉMICO

¹⁶ Rivera Cusicaqui, S. (2010) Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.

II.II Lenguaje y música.

“El arte es uno de los medios de comunicación. Sin lugar a dudas, realiza una conexión entre el emisor y el receptor, que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia el asunto, igual que un hombre que habla consigo mismo une en sí al locutor y al auditor”. En el texto de “El arte como lenguaje” de Yuri Lotman, nos define el arte como un lenguaje; siendo un sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o mas personas, es decir, que presupone una comunicación en una sociedad humana. Humberto Maturana científico chileno, publica estudios sobre el modo de interacción de las personas; centrándose en el lenguaje como eje central para lograr socializar, aprender, aprehender, reflexionar y entendernos como especie. “El niño o el adulto convive con otro y al convivir con el otro se transforma espontáneamente de manera que su modo de vivir se hace progresivamente mas congruente con el del otro en el espacio de la convivencia”¹⁷ (Maturana, 2001).

Al proponer el trabajo como una propuesta pedagógica para el desarrollo de una educación intercultural, se debe poner énfasis en el discurso, en la interacción de los individuos y su lenguaje, en el descubrimiento y conocimiento; validando el respeto y la aceptación del otro como un legitimo otro en la convivencia.¹⁸ (Maturana, 2001)

Es por esto que se hace necesario recurrir a la pedagogía y al rol del docente en esta función de conjugar el desarrollo de las artes y la educación, para promover el descubrimiento, experimento y conocimiento de los estudiantes. Esto depende de una labor conjunta, donde los participantes (educandos) y el profesor en cuestión, deben lograr el constante protagonismo en las actividades; permitiendo el desarrollo de un trabajo que aboque a los objetivos propuestos de investigación. Se hace necesario realizar un trabajo exhaustivo en cuanto al desarrollo de métodos de enseñanza instrumental tanto de manera individual como colectivo, que permita a los estudiantes lograr objetivos esperados con el dominio instrumental necesario para

¹⁷ Maturana, H. (2001) Emociones y lenguaje en Educación y Política.

¹⁸ íbidem.

su posterior interpretación musical. Cabe mencionar metodologías de enseñanza en el proceso de formación musical del niño basado en teorías sobre el profesor facilitador, donde los niños que participen del proyecto desarrollen su aprendizaje mediante la interacción social. Lev Vygotsky y su teoría sociocultural sostiene que mediante la interacción social el niño adquiere nuevas y mejores habilidades cognitivas como procesos lógicos de la inmersión en un modo de vida, dando paso a la zona de desarrollo próximo “La relación de colaboración que se establece entre el niño y el adulto no es sino un plano interpsicológico (...) gracias a la propia colaboración podrá internalizar, apropiándose de ello y transformando su propio funcionamiento intrapsicológico en el proceso” (Regader, B.)

Se infiere de Vigotsky y la teoría de “zona de desarrollo próximo” que es de importancia el apoyo entre los estudiantes participantes en complemento a la del docente al momento de conocer y aprender. Dentro del ámbito artístico musical, se crea de manera natural el tipo de relación intrapersonal entre los ejecutantes, aprendices; quienes comparten su observar y sentir de las actividades y formas de trabajo de una manera diferente, añadiendo de manera complementaria y rica la experiencia hacia el otro.

“El niño solo puede imitar lo que halla en la zona de sus posibilidades intelectuales propias. Por ejemplo, si no sé jugar ajedrez, aunque el mejor ajedrecista se me muestre como hay que ganar una partida, no seré capaz de conseguirlo. Si sé jugar ajedrez pero tropiezo con dificultades para resolver un problema complicado, el hecho de mostrarme la solución del mismo me conducirá de inmediato a mi propia resolución, pero si no conozco las matemáticas superiores, el mostrarme la solución de una ecuación diferencial no hará que mi pensamiento avance un solo paso en este sentido. Para imitar es necesario tener una posibilidad de pasar de lo que sé a lo que no sé”¹⁹(Vigotski, 1934/1991)

Vigotski considera que el proceso de imitación puesto en juego en el desempeño asistido da importantes luces acerca de las características del funcionamiento

¹⁹ Regader, B. La teoría Sociocultural de Liev Vigotski.

mental del sujeto, estudiante en cuestión. Richard Gill expone en Ted Talks la siguiente idea sobre imitación

“ With children, we begin with imitation, the most powerful way of teaching (...) when you do that with children what you are doing is you are engaging them in the first oral experience. They need to listen, and as a result of the listening, they repeat, and it requires focus / Con niños, comenzamos con la imitación, la manera más poderosa de enseñar (...) cuando haces esto con niños lo que estás haciendo es incorporarlos a la primera experiencia oral. Necesitan escuchar, y como resultado de la escucha ellos repiten, esto requiere de concentración”²⁰

SOLO USO ACADÉMICO

²⁰ Richard Gill, Tedtalks TEDxSydney. 2011.

II.III Métodos y didácticas de la música tradicional occidental.

Adentrándonos al trabajo de aprendizaje por imitación, se hace necesario recurrir a métodos de enseñanza occidentales propuestos, trabajados y desarrollados en el escenario de la educación formal. Método Orff es un ejemplo, este se basa en los ritmos del lenguaje, donde cuyas palabras poseen una rica fuente de elementos rítmicos, dinámicos y expresivos, que junto con el cuerpo forman la conjunción del ritmo (palabra-cuerpo-movimiento) y la vivencia del mismo. Un otro ejemplo es la metodología propuesta por Dalcroze, método que permite basar el trabajo de imitación en el trabajo rítmico del cuerpo a diferencia de Orff que se basa en el uso del lenguaje.

Aerófonos andinos, se presenta como alternativa al desarrollo del aprendizaje de lectura musical en niños a temprana edad en etapa de escolarización; siendo este factor de conocimiento como base para el trabajo de orquesta. Es por esto que se establece necesario mencionar la metodología propuesta por Kodaly quien trabaja la educación musical (lectura musical) contemplando el oído, la vista, la mano (como practica de un instrumento) y la voz (ritmo, melodía). Además recurre a un repertorio de canciones infantiles populares con melodías tradicionales del país, siendo una herramienta facilitadora para el aprendizaje musical ya que contienen ritmos y notas similares que se reiteran, incorporando de esta manera el ritmo y las notas musicales de manera progresiva y agradable; utilizando posteriormente el instrumento interpretando las piezas que el niño ya ha cantado.

El uso de aerófonos andinos comprende las dinámicas de aprendizaje mediante el ritmo y la melodía, es por eso que se presentaran a continuación principios que surgen como resultados de experiencias pedagógicas. Mediante esto se trata de justificar por qué los Sikus son instrumentos particularmente aptos para incursionar en la enseñanza y el aprendizaje de los instrumentos musicales en general. En primera instancia el sonido se obtiene de manera fácil, sin mayor dificultad.

“Por el hecho de no usarse los dedos se acelera el aprendizaje al existir un grado menos de dificultad. También ello los hace aptos para niños en edad escolar

que aun no han completado su motricidad o sus dedos no alcanzan a cubrir las distancias que hay por ejemplo entre los orificios de una flauta dulce o un pinkuyo. Constituyen una puerta de acceso a personas con discapacidad en manos y dedos (...) Aparentemente tienen un rango limitado de notas, lo que facilita la aprehensión de las mismas garantizando mayor fluidez en el aprendizaje. Esto no debe verse como falencia. Como contrapartida aprendiendo a tocar un siku se conoce el funcionamiento de todos (...) se comprende mejor el concepto nota y escala dada la relación clara y unívoca un tubo una nota".²¹ (Marcelo López, :53)

SOLO USO ACADÉMICO

²¹ Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3

II.IV El Sikus y Lakitas en la región urbana.

La adopción y adaptación del siku en Santiago de Chile durante los últimos cincuenta años ha integrado conceptos y acciones, configurando distintos correlatos entre música, cultura y sociedad, relaciones que se construyen y expresan en sonoridades e identidades musicales particulares presentes dentro del entramado local actual, tales como los grupos de música “andina”, música “nortina”, música “latinoamericana”, las comunidades de música “autoctona” y las comparsas de lakitas. Las diferentes conceptualizaciones y expresiones permiten observar las continuas transformaciones, resignificaciones y diálogos ocurridos entre prácticas musicales y aspectos del devenir sociocultural local y global. La incorporación de instrumentos musicales denominados “andinos” como la zampoña, y de instrumentos de origen Aymara, como el “siku” y la “lakita”, nos presenta una dinámica de desarrollos estéticos, sociales y culturales en los cuales la práctica musical ha constituido un espacio continuo de diálogo entre distintas conceptualizaciones y movimientos que vinculan dimensiones locales, nacionales y transnacionales, formuladas en correlatos identitarios-musicales. Por medio de la presentación de distintos casos agrupados en dos grandes vertientes y prácticas sonoras; la música latinoamericana realizada con instrumentos andinos y la música “comunitaria” o “autoctona andina” realizada en colectivos-comparsas.

II.V Música latinoamericana realizada con instrumentos andinos, estética sonora y ejecución.

Luego de desarrollados los movimientos musicales de “La Nueva Canción Chilena” y “El Canto Nuevo”, así como también ocurrido el denominado boom de la “música andina” hacia fines de la década del setenta, los instrumentos musicales andinos occidentalizados fueron paulatinamente asimilados y re-significados dentro del contexto local a través de distintos conjuntos, proyectos y espacios artístico-musicales. Dicha cercanía motivó el trabajo de estudios por músicos y docentes, quienes han visto en los instrumentos aerófonos andinos diversas posibilidades para el desarrollo musical y cultural en las últimas décadas. En algunos de estos casos, se ha buscado potenciar tanto la accesibilidad material hacia un instrumento musical de fácil y económica construcción y ejecución (el siku/zampoña de policarbonato de vinilo), así como también se ha considerado relevante el acercamiento hacia las referencias sonoro-musicales de las identidades culturales latinoamericanas.

“La necesidad de que el alumno cuente con los elementos materiales necesarios para realizar una actividad musical-instrumental en forma plena fue la motivación que hizo nacer este trabajo. La riqueza cultural que posee Latinoamérica es una fuente que nos ofrece elementos que no debemos desechar, por armar parte de nuestra identidad como nación y continente. Por lo cual, la utilización de aerófonos precolombinos de uso vigente en nuestra educación musical cumple con ambas condiciones”²². (Montero, 1985)

Otros trabajos han esbozado una reflexión crítica hacia el escaso estudio de los instrumentos aerófonos andinos, al mismo tiempo que han ido consolidando una observación de estos dentro de los desarrollos propios de la estética musical popular urbana musical:

“Al conocer el interés de algunos compositores por incluir instrumentos populares de origen vernáculo latinoamericano en sus obras, consideramos

²² Montero (1985). Dos Aerófonos andinos de uso vigente. Factibilidad de su utilización en la sala de clases en forma masiva. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Música. Santiago: UMCE. 105pp.

oportuno sistematizar información acerca de los recursos técnicos posibles de realizar en estos instrumentos (...) en nuestro país no existen textos publicados con información acerca de recursos técnicos de instrumentos latinoamericanos. Considerando, además, que desde el movimiento de la nueva canción chilena han transcurrido aproximadamente 30 años, lapso en que se han formado experimentados intérpretes y se ha compuesto un considerable volumen de música, creemos fundamental la sistematización de esta información”²³(Quezada y Soto: 1997)

En sintonía con una línea de trabajos investigativos que promueven el conocimiento e incorporación de las prácticas musicales tradicionales en nuevos espacios, tales como escuelas, universidades, academias y centros culturales; en recientes publicaciones se han enfatizado las cualidades de la música tradicional comunitaria de aerofonos andinos y sus aportes al desarrollo interpretativo musical (vinculado al trabajo complementario y colectivo), así como también se ha otorgado relevancia al acercamiento vivencias como proceso y dinámica de aprendizaje concreto, significativo y pertinente:

“En relación con su implementación pedagógica: observadas la sencillez rítmica del repertorio, facilidad de determinación de alturas, simpleza armónica e invaluable contenido humano, más aun el evidente desarrollo de competencias blandas que su práctica conlleva, sea por trabajo en equipo y de forma complementaria por ejemplo, es que considero el aula de clases como un buen lugar para la implementación de la práctica de Lakitas y un enorme potencial con esto (...) Debo afirmar que en el fin último de esta investigación no es otro que la aproximación a un diálogo intercultural a través de la apreciación, pero también de la práctica, por lo que sugiero que sea este material, sino ya un complemento, una invitación a esta”.²⁴ (Muñoz y Vernal, 2013)

²³ Quezada, C y Soto, L. (1997). La zampoña urbana chilena: Apuntes para una historia y un manual de instrumentación. Tesis para optar al título de Profesor especializado en teoría general de la música. Santiago: Universidad de Chile. 162 pp.

²⁴ Muñoz, F y Vernal, M. (2013). Cancionero tradicional de Lakitas. Antofagasta: Consejo nacional de la cultura y las artes. 64 pp.

Se hace necesario formular un análisis sobre los elementos y pasos a seguir, estrategias de enseñanza, acerca de los Sikus donde no se podrá desconocer el perfil de los destinatarios en cuanto a cómo aprenden en función a su etapa de desarrollo etario y psicológico, el contexto fenómeno técnico de las herramientas y materiales que apoyen al trabajo académico, el contexto sociocultural, ideológico e histórico donde se llevaran a cabo dichos procesos como también los condicionamientos geográficos. Por lo tanto se hace necesario tomar algunas consideraciones generales en cuanto a la pedagogía y la didáctica a aplicar en el análisis del sikus como primer paso de estudio en el proceso de formación de Lakitas. Se pretende llevar a cabo una correlación con la información proveniente del campo de la investigación conjunto a la sistematizaciones hechas sobre las experiencias de trabajos con dichos instrumentos, llevadas a cabo en el ámbito informal (intercambio con tocadores de Siku y alumnos en celebraciones, actuaciones), en el circuito no formal (cursos, charlas diseñadas con este interés) y el circuito de la educación formal como los sistemas escolares (clases bajo programas).

El manejo básico del instrumento en cuanto a su sonido, se produce por soplado directo dentro de sus tubos al ser comprimida su columna de aire. Sin embargo hay tres modalidades de obtención del sonido. La primera a la que se denominará de sonido normal, es la que se produce el sonido típico del instrumento cuando es ejecutado.

“Consiste en ubicar el instrumento paralelo al eje de elongación del cuerpo con el extremo superior del tubo que se va a soplar apoyado sobre la mitad del labio inferior; se puede ayudar a la producción de sonido con un golpe de lengua como pronunciando la letra T”.²⁵ (Lopez,:54)

Se debe considerar que la postura facial debe, no solo lograr el ingreso del aire sino su egreso casi simultáneo. Una segunda modalidad de le denomina modalidad soplada, que consiste en enrasar los tubos de Arka e Ira en un plano superior y soplar directamente sobre la boca de los tubos de 2 a 5 cm. de distancia.

²⁵ Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3

Esta es la modalidad empleada por los músicos de las bandas Sikuris para aprender nuevas melodías. Una tercera modalidad se le llama de armónicos reforzados, la cual consiste en soplar con violencia dentro del tubo, el golpe de lengua aquí es indispensable, obteniendo los armónicos en relación tercera y quinta ascendente.

“Por ejemplo si el tubo produce la nota do con una mayor compresión de aire se podrá obtener mí y soplando aún más fuerte quizás se puede obtener la nota sol”.²⁶ (Marcelo Lopez,:54)

Hay dos maneras de ejecutar el instrumento. Una es la usanza de los músicos rurales tocando Arka e Ira por separado, para lo cual preferentemente se utilizaran los instrumentos de la familia 1 ejecutados en estructurada banda, solo vientos y percusión (estos últimos: Wankara una gran caja o tambor, redoblantes, platillos y una gran matraca, en ese orden). En este caso la ejecución requerirá como mínimo dos ejecutantes y un mayor esfuerzo de coordinación para lograr la pieza musical y la posibilidad de lograr yuxtaposiciones armónicas entre las notas de un mismo instrumento. Esta forma de ejecución recibe el nombre de Dialogo Musical.

La segunda forma es reunir Arka e Ira en único instrumento ejecutado por un mismo intérprete, a la manera de los músicos que tocan en conjuntos, ejecutando instrumentos de la familia 2 y 3 en estructuras de tipo orquestal con instrumento de viento, cuerda y percusión.

²⁶ íbidem.

II.VI Respiración y articulación

Como se propone en primera instancia trabajar el aprendizaje instrumental de aerófonos andinos en niños de 1º y 2º ciclo básico, se es necesario desarrollar en ellos técnicas de respiración adecuadas para una correcta ejecución instrumental de estos. Los Sikus, como el resto de los instrumentos aerófonos necesitan del aire expulsado por la boca para el correcto funcionamiento del proceso sonoro. Aprender a hacer una buena respiración es algo que se debe hacer de manera progresiva desde el inicio de los primeros sonidos y de forma natural. Desde un punto de vista didáctico se hace relevante poner hincapié a este trabajo. A la hora de disponerse a tocar el aire debe ser cogido por la boca, ya que así se puede tomar mayor cantidad de aire en menos tiempo.

Uso del aire y sonido.

La longitud de los tubos, además de determinar la altura de la nota que sonará, implica un mayor esfuerzo en los instrumentos mas grandes o graves: tollos y sanjas. Por este motivo, dichos registros usualmente interpretan una versión rítmicamente mas sencilla, con notas mas largas o, específicamente en el caso de los tollos, no son utilizados en las piezas con figuras rítmicas complejas. En el caso de los chules, dado la pequeña longitud de sus tubos y que a mismo diámetro, requiere de una técnica de emboquilladura y precisión de aire para lograr una correcta sonoridad, volumen y afinación.

Sonido Picado: El uso del aire es preciso, con una correcta emboquilladura y escupiendo el aire dentro del tubo, manejando su ataque y extinción con la lengua. Para el caso de una descripción apelando a la nomenclatura de academia, podríamos definir este sonido como cercano al stacatto. Permite especialmente a la ejecución de figuras rítmicas complejas. Por sus características se usará en los registros mas agudos de los sikus. Para el repicado de utilizan articulaciones “tu” para el ataque y “ru” para los subsecuentes acentos rítmicos.

Sonido roncado: el manejo del ataque y extinción se hace con los labios mediante la articulación de una “p” o “f” y lo caracterizan tiempos mas prolongados, produciendo un resultado sonoro que, apelando a la nomenclatura de academia, se

aproxima a una articulación de legado o portado. Esta articulación también se utiliza para producir el sforzato.

Sonido raspado o arrastrado: se refiere a la interpretación donde se hacen sonar los desplazamientos entre tubos, soplando al deslizar los labios sobre ellos, a la manera de un glissando.

Retomando el trabajo expuesto por Marcelo Luis López en cuanto a técnicas de ejecución del Sikus nos dice:

“A diferencia de la mayor parte de los instrumentos musicales, especialmente los de viento, puede ser ejecutado mediante una de sus tres modalidades de sonoridad, la soplada, que produce un timbre apagado y poco estridente sumamente útil en ámbitos donde se necesite ensayar con un nivel de volumen bajo”²⁷(López,:52)

En cuanto a la articulación, estas aportan al lenguaje musical una variedad de fraseo excepcional. Lo más importante es que las diferentes articulaciones que nos encontremos en una obra o canción, no interrumpan el discurso musical, es decir, no podemos tocar las diferentes frases de forma entrecortada, sino que ese discurso musical debe ser fluido y natural, casi de modo análogo a cuando leemos un texto escrito de manera fluida, donde no nos paramos en las sílabas acentuadas ni tampoco en mitad de una palabra.

El desarrollo de las clases colectivas se pretenden desarrollar bajo esta lógica de interacción, donde los niños participantes puedan distribuirse en un espacio de estudio interactivo dentro de la sala de clases o espacio destinado al trabajo. Como la propuesta del proyecto es formar una banda de lakitas la disposición instrumental de los músicos en la escena interpretativa aplicara una lógica de disposición radial, es decir, alineación horizontal de los músicos con una vista panorámica entre quienes compongan el conjunto musical y el director o profesor.

²⁷ López, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3

II.VII Elaboración de Repertorio y estética de conjunto.

La elaboración de repertorio tendrá como característica la práctica auditiva y musical con intervalos de terceras, cuartas justas y quintas justas desarrolladas en compases binarios, ternarios y cuaternarios que incorporan figuras y patrones rítmicos característicos del estilo musical latinoamericano, es decir, mediante galopas, saltillos, síncopas y grupos de corcheas.

Se busca que la práctica instrumental y de lecto-escritura posea un desarrollo progresivo, es decir, un estudio graduado de los elementos del lenguaje musical para el estudiante logrando de esta manera una mayor destreza en la ejecución instrumental en el transcurso de su formación musical y participación en el proyecto.

Adentrándonos al trabajo de repertorio, el conjunto llevará a cabo en su primera instancia, el ensamble de lakitas (sikus). Por ende el repertorio tendrá un sello de música andina abarcando diferentes zonas del continente latinoamericano, enfatizando ritmos y sonidos de el Norte de Chile y el Norte de Argentina.

En cuanto a instrumentos, los estudiantes procederán a la confección instrumental de los sikus, comprendiendo su funcionamiento en el posterior trabajo interpretativo. Los sikus en cuestión poseerán una afinación pentatónica, donde los tubos estarán afinados por: tono-tono-tono-tono y medio-tono (ej: do-re-mi-sol-la). Por lo tanto la afinación pentatonica corresponderá al tipo de escala anhemitonica, escala que no contiene semitono, construyéndose por tonos enteros e intervalos de tercera. Si bien, el común de las afinaciones en conjuntos de lakitas corresponde a la tonalidad de La mayor, Do mayor y Sol mayor; se propone el trabajo de pentatonicas para disminuir la cantidad de tubos a tocar, como el tamaño de ellos, con la finalidad de disminuir las posibles dificultades técnicas del instrumento en cuanto a su ejecución, como la respiración y ubicación de nota, facilitando y acelerando el trabajo en niños de 1º y 2º ciclo básico. Se propone un cambio (a modo de contextualizar el trabajo musical) en las comparsas de lakitas, es decir, que agrupaciones musicales cuyo formato instrumental esta compuesto por un numero idealmente par de lakitas -el mínimo optimo parece ser seis- y tres instrumentos de percusión: caja, bombo y platillo. Los sopladores se ubican enfrentados en dos hileras paralelas y tocan usando una técnica denominada como “dialogo musical”,

por el musicólogo puneño Américo Valencia (1982). Esta técnica existe al menos desde el desarrollo Moche (Pérez de Arce, 1995: 43). En ella, al modo de una pareja sonora, dos músicos tocan lakitas de diferente composición, pues tienen las notas sucesivas de la escala mutuamente intercaladas, siendo necesaria su perfecta coordinación para alcanzar una musicalidad preciosa en sus oídos.

La técnica del Diálogo musical, como ya se observó, ambas hileras componentes de una Lakita poseen un diseño alternado de notas, lo que permite su interpretación pareada, es decir, donde cada interprete se encargará de tocar una de las hileras: para este caso y afinación de la comparsa en estudio (pentatónica de Do) la primera o ira tocará las otras en líneas (la, do, mi sol, re) y la segunda o arca tocará las notas en espacios de la pauta (mi, sol, re, la, do, mi). Las melodías se construyen por nota a nota a través de la alternancia de sonidos, según corresponda.

En las comparsas de lakitas, la dicotomía fabricante/interprete refiere a dos grupos de personas que se intersectan. Por una parte, quienes las elaboran saben tocarlas y varios de ellos participan en conjuntos musicales. Por otra parte, todos los interpretes conocen el proceso de fabricación de su instrumento y algunos también los construyen, aunque sea solo con fines exploratorios o como relajo en sus momentos de ocio. Cabe aquí resaltar la importancia del individuo en los procesos de producción y mantenimiento de las tradiciones musicales (Pelinski, 1997: 39), por ello este estudio da un lugar central a la expresión y participación de los músicos en la historia, memoria y sonoridad de las lakitas. Esto, sin perder de vista la situación del interprete musical, pues “la música es ejecutada por personas, en un contexto social guiado por convenciones de naturaleza cultural que por un supuesto genio individual, social” (Finnegan, 2002) Además, la música es interpretada, e interpreta a, un lugar.

Aspectos en la interpretación de lakitas.

Conformación de una comparsa: La comparsa de lakitas actualmente esta conformada por una tropa de lakas mas una sección de percusión que considera bombo, caja redoblan, platillos y campanilla. Una tropa de lakas corresponde a un grupo de éstas, cuyo numero es variable pero que idealmente según cultores reúne entre cinco y siete parejas de sopladores. Una tropa completa, en cuanto a los registros por tesitura de lakitas, considera cinco tipos de esta, que del mas grave o grande al más agudo o pequeño corresponden a tollos, sanjas, contras, licos y chiles: los tollos están afinados a una octava de los chules. Las contras por su parte están afinadas a una quinta ascendente con respecto a las sanjas (y por tanto una cuarta descendente de las licos).

La configuración por registros citada con antelación no es casual, y permite una armonización por el movimiento en paralelo de octavas y quintas justas, esta última a cargo exclusivamente del registro contras, que para este fin siempre estará a distancia ascendente de la escala original.

Para efectos de notación, nosotros ubicaremos a la sanja en el registro central, conteniendo al do central en el segundo tubo de su primera o ira.

Propuestas didácticas para la elaboración de repertorio.

Se propone la utilización de la línea rítmica de la percusión acompañada de instrumento armónico. El profesor podrá utilizar diferentes secciones para que los estudiantes toquen los ritmos, ya sea con instrumentos de percusión menor o percusión corporal. Se propone trabajar por separado cada uno de las secciones escritas en los siguientes diagramas y de ser posible en una etapa posterior unirlos.

Se propone también como trabajo, para la profundización de los aprendizajes, la utilización de grafías no convencionales para que los estudiantes puedan reconocer con mayor facilidad los ritmos trabajados, como segunda parte (posterior al trabajo de lectura) se propone que los estudiantes creen sus propias grafías para identificar los diferentes ritmos presentes en cada uno de los ejercicios de ejecución del siku.

A) Lectura de polirritmia en partitura no convencional. Ejercicio para cuatro ejecutantes.

Se propone un esquema de lectura donde se señalan los tiempos del compás en la parte superior de la tabla. En la esquina superior derecha aparece la cifra indicadora y luego los tiempos fuertes y débiles del compás (nº tiempo fuerte, y la letra Y siendo el tiempo débil). Siguiendo la estructura en el esquema, los estudiantes pueden visualizar de manera alternativa los golpes que deben realizar, sin necesidad de comprender la nomenclatura académica.

El trabajo de lectura está pensado para cuatro ejecutantes, o bien cuatro grupos de trabajo diferentes.

4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	x		x		x		x	
B1		X		X		X		X
C1	x	x			x	x		
D1			X	X			X	X

4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	x		x		x		x	
B1		X		X		X		X
C1	x	x			x	x		
D1			X	X			X	X

B) Lectura de polirritmia con nombre de nota en partitura no convencional. Ejercicio para dos ejecutantes.

4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	DO		DO		MI		DO	
B1		LA		LA		MI		LA

4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	MI		MI		SOL		MI	
B1		DO		DO		SOL		

C) A continuación se propone un trabajo de lectura rítmica desde una partitura convencional. En ella se especifica la tarea a desarrollar. Los elementos rítmicos que se desarrollan son dobles corcheas y negras (Figuras rítmicas trabajadas en partitura no convencional). Se propone la utilización de la línea rítmica de la percusión acompañada de un instrumento armónico. Una vez realizada la lectura, ejecutada con palmas o instrumentos de percusión menor, se solicita utilizar tubos de sikus confeccionados por estudiantes con distinta altura.

Departamento de Música
Francisco Andrés Olea
Profesor Felipe Valdivia

Ejercicios de Lectura Rítmica

Dobles corcheas y negras.

Realizar lectura rítmica utilizando palmas.



The musical score consists of four staves of music, each starting with a double bar line and a $\frac{2}{4}$ time signature. The first staff is labeled 'Palmas' and contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second, third, and fourth staves are numbered 5, 9, and 13 respectively, and contain the same rhythmic pattern. The notes are placed on a five-line staff, with the first note on the first line and subsequent notes on the second, third, and fourth lines. The pattern is: eighth note (line 1), eighth note (line 2), quarter note (line 3), eighth note (line 4), eighth note (line 4), quarter note (line 5). This pattern repeats four times in each staff. The fourth staff ends with a double bar line.

D) A continuación se presentan ejercicios de polirritmia en partitura convencional. En ella se pretende trabajar lectura de dobles corcheas, negras y silencios de negra. El trabajo está diseñado para dos participantes, o bien, dos grupos de trabajo diferentes.

Departamento de Música
Francisco Andrés Olea
Profesor Felipe Valdivia

Ejercicios de Polirritmia

Trabajo en parejas.

Establece un pulso con tu compañero de trabajo y lee los ritmos haciendo palmas.

The image contains two musical exercises for two participants, A1 and B2, in 4/4 time. Exercise 1 consists of four measures. In the first measure, A1 has a quarter rest followed by a quarter note, while B2 has a quarter rest followed by a quarter note. In the second measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. In the third measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. In the fourth measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. Exercise 2 consists of four measures. In the first measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. In the second measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. In the third measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note. In the fourth measure, A1 has a quarter note followed by a quarter note, while B2 has a quarter note followed by a quarter note.

E) A continuación se presenta un trabajo de lectura rítmica donde el estudiante debe ejecutar con el tubo correcto la nota que se está pidiendo.

Las figuras rítmicas que aparecen en la lectura musical son Dobles Corcheas. Debes leer el ritmo diciendo el nombre de nota señalada o las letras que aparecen por debajo de ellas. Luego a practicar en el instrumento.

$\text{♩} = 90$

Metalofono $\text{♩} = 90$

DO LA DO LA MI MI DO LA MI DO MI DO SOL SOL MI
C A C A E E C A E C E C G G E

$\text{♩} = 90$

5 S.Dr. $\text{♩} = 90$

MI DO MI DO SOL SOL MI MI MI MI MI MI RE MI DO
E C E C G G E E E E E E D E C

9 S.Dr. $\text{♩} = 90$

SOL MI SOL MI LA LA SOL MI SOL MI SOL MI MI LA LA SOL
G E G E A A G E G E G E E A A G

13 S.Dr. $\text{♩} = 90$

SOL MI SOL MI MI LA LA SOL MI SOL SOL MI MI SOL MI RE MI DO
G E G E E A A G E G G E E G E D E C

F) Ejercicio de lectura rítmica ya conocida con nombre de nota. Los estudiantes deben escoger una línea de lectura (A1 ó B2). Se debe realizar tocando el tubo con nota correcta que se pide en el ejercicio.

4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	DO		DO		MI		DO	
B1		LA		LA		MI		LA
4/4	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
A1	MI		MI		SOL		MI	
B1		DO		DO		SOL		

SOLO USO ACADÉMICO

SOLO USO ACADÉMICO

III. Marco metodológico

Declaro que el trabajo “Lakitas en la escuela, como propuesta pedagógica intercultural para el desarrollo de lecto escritura musical en estudiantes de 2º año básico y 3º año básico” es de tipo investigación - acción y se basa en los siguientes autores y metodologías:

En el concepto de Interculturalidad, conocimiento y descolonialidad se inspira en los escritos de Catherine Walsh y Linda Tuhiwai Smith.

En las investigaciones de neurociencias y la relación lenguaje y música se inspira en el trabajo de Jordana Moreno y Humberto Maturana.

En el desarrollo de Lakitas como propuestas pedagógicas interculturales, se inspira en los trabajos de Marcelo Luis López, Francisco Muñoz y Manuel Vernal Alfaro.

En cuanto a la función y rol del docente se encuentran sujetas al trabajo interpretativo de Lev Vigotsky.

SOLO USO ACADÉMICO

IV. Desarrollo

1. Integrantes del taller; en un comienzo, se buscará a los integrantes (estudiantes de la escuela) a través de una convocatoria, comunicada con anterioridad a través de profesores y comunicaciones. Se pretende alcanzar una cantidad de 7 a 15 estudiantes para la conformación de una agrupación de Lakitas. El rango etario de los participantes fluctúa entre los 6 años y 11 años de edad aproximadamente. Para incorporarse al taller no se necesita conocimiento musical previo (ya sea dominio de voz, conocimiento instrumental o de teoría musical).
2. Inicio de clases de taller: El taller constará de dos horas pedagógicas a realizarse solo un día a la semana. Luego de explicar las expectativas y objetivos que se esperan alcanzar con el trabajo semanal musical, se dispone el inicio del estudio y nivelación de conocimientos musicales. Trabajos grupales en cuanto a construcción de instrumentos, aprendizaje de técnicas instrumentales, ejecución de patrones rítmicos, postura en los instrumentos musicales, técnicas vocales para el canto y la lectura de solfeos rítmico melódico. El trabajo de lakitas, promueve el desarrollo de un ensamble musical con instrumentos musicales andinos confeccionados por los estudiantes, interpretando piezas desde la improvisación, experimentación y posterior lecto escritura musical con nomenclatura musical académica como también no convencional. El trabajo en conjunto promoverá desde el inicio del taller; la interacción social y el aprendizaje colaborativo, internalizando la forma de trabajo que se extenderá durante todo el proceso del proyecto y al iniciar el trabajo de ensamble de lakitas (confección instrumental y su ejecución en comparsa).
3. Etapas de acción: Diagnóstico; conocimientos previos musicales que poseen los estudiantes. Adquisición de materiales de trabajo para comenzar trabajo de confección instrumental. Confeccionar instrumentos musicales bajo instrucciones guiadas por el docente. La información sobre construcción de sikus esta basado en trabajos de Manuel Vernal y Francisco Muñoz en los escritos de "Lakitas en Antofagasta", siendo manipulada y adecuada al contexto escolar (lugar de intervención).

Experimentación sonora y de ejecución instrumental posterior a la confección de la herramienta.

4. Se propone la realización de actividades que permitan al estudiante conocer y ser participe de las comparsas de Lakitas, para ello una de las actividades que se hará una constante a lo largo del taller, es el reconocimiento de las cualidades timbrísticas, rítmicas de una comparsa de lakitas, y del sikus en la música popular de carácter andino y latinoamericano.

SOLO USO ACADÉMICO

IV.I Confección instrumental.

Materiales: Tubo de PVC 16 mm, masilla epóxica, cortador de pvc, desgastador, sierra, lija fina, nylon 0,50 mm, blouse plastica.

- A. corte y cierre de tubos: Para comenzar se toma medida a un instrumento, en este caso un liso, que servirá de referencia en el proceso de construcción. Se procede a tomar medidas del tubo PVC a cortar, cuidando dejar 5 mm de largo como margen de error, los que serán rectificadas durante la afinación. Se utilizará masilla epóxica como material de cierre para los tubos. La masilla es amasada para darle 1 a 2 mm de grosor. Es importante observar que el trabajo se realizó sobre una superficie plástica, a fin de evitar la adherencia de la masilla, especialmente para el siguiente proceso de cortado. Se ubica el extremo afinado del tubo sobre la masilla y se presiona. Presionando el tubo contra la masilla, se introduce una varilla para aplastarla internamente y adherida a sus bordes. Al levantar el tubo, se despegamos la masilla que ahora lo tapa en su extremo. Una vez cortado y tapado el tubo, se procede a afinarlo rebajando el extremo libre con un carbonero. Para mayor detalle, luego será afinado con la herramienta de desgaste y suavizado el borde con lija fina. Para mayor precisión, el proceso que antes se hacía de oído, y con cañas u otros instrumentos como referentes, este se realiza con la ayuda de un afinador electrónico.
- B. Aditamiento de sujeción: una vez cortada la hilera de tubos (8 o 7, para este caso), lo dispone uno al lado de otro. Calcula una vuelta y media a ésta (35 y 31 cms aprox.), para dar el largo a cortar al material que servirá como aditamiento de sujeción “siguiendo el modelo de las zampoñas de caña”. Se procede a medir el tubo y posteriormente cortarlo. Con la ayuda de otro tubo, marca una línea longitudinal que servirá como referente para los cortes. Con la ayuda de un panel, y tomando como referente la línea longitudinal, divide el tubo en cuatro partes iguales. Se liman los bordes con un Tip-Top. Se lijan todos los bordes del instrumento que estarán en contacto con el soplador (bordes de tubos y de cinta para sujeción).
- C. Amarres: Se prueba la cinta rodeando la hilera para definir el largo final y el lugar del primer amarre. Haciendo uso de hilo de nylon, comienza el proceso de

amarre. Se continúa amarrando de dos en dos los tubos, rodeándoles por arriba y abajo del aditamento y entre ellos de forma cruzada.

Tablas de medidas para diferentes registros de lakitas.

Ira o Primera Sanja	Longitud en centímetros.
La (A)	39
Do (C)	33
Mi (E)	26
Sol (G)	22
Re (D)	15

Arca o Segunda Sanja	Longitud en centímetros.
Mi (E)	52
Sol (G)	43,5
Re (D)	29,5
La (A)	19,5
Do (C)	16,5

Lico Primera (Ira)	Longitud en centímetros.
La (A)	19,5
DO (C)	16,5
MI (E)	13,5
Sol (G)	11
Re (D)	7,5

Lico Segunda (Arca)	Longitud en centímetros.
Mi (E)	26
Sol (G)	22
Re (D)	15
La (A)	10
Do (C)	8,5

Contras Primera (Ira)	Longitud en centímetros.
Mi (E)	26
Sol (G)	22
Re (D)	15
La (A)	10
Do (C)	8,5

Contras Segunda (Arca)	Longitud en centímetros.
Re (D)	29,5
La (A)	19,5
Do (C)	16,5
Mi (E)	13,5
Sol (G)	11

Etapas de acción	Sesiones	Recursos	Didáctica
Diagnóstico.	1º Sesión. (2 horas pedagógicas)	Instrumentos musicales (piano, guitarras y set de percusión), guías de lecto escritura musical con nomenclatura académica, partituras de ejercicios con claves americanas, tablaturas y sistemas de escritura musical no convencional (gráficos, símbolos), sala de clases, pizarra, plumones de pizarra, lápiz grafito y goma de borrar.	Trabajo individual para desarrollo de guías de lecto escritura musical. Trabajo en grupos (3 a 4 estudiantes) para desarrollo de lectura musical con nomenclatura académica acompañados del piano. Lectura rítmica de redondas, blancas, negras, corcheas.

SOLO USO ACADÉMICO

Etapas de acción	Sesiones	Recursos	Didáctica
Confección instrumental.	2º Sesión (2 horas pedagógicas)	Instrumentos musicales (piano, guitarra y set de percusión). Guías de trabajo de lectura rítmica. Materiales para confección de instrumentos: 4 Tubos de PVC 16 mm de tres metros cada uno. Cortador de PVC, desgastador, Sierra, Lija Fina, Cinta de medir. Sala de clases, Pizarra, proyector, Lápiz grafito, goma de borrar y marcadores de pizarra.	La hora de taller estará seccionada en dos módulos de 45 minutos cada uno. El primer módulo de 45 minutos los estudiantes retomarán trabajo de teoría musical, práctica de lectura rítmica musical que incorporen redondas, blancas, negras y corcheas en compases binarios y cuaternarios. El segundo modulo de 45 minutos se hará entrega de materiales para el inicio de confección instrumental. Se detalla el instrumento a construir, se ejemplifica mediante recurso audiovisual con material que evidencie el uso del instrumentos en agrupaciones musicales (comparsas de lakitas, grupos musicales de la nueva canción chilena como Inti Illimani e Illapu). Se contextualiza el instrumento; historia y uso en culturas indígenas. Se procede a la medición de tubos PVC basados en trabajo de investigación realizada por Francisco Muñoz y Manuel Vernal. (Tablas adjuntas en desarrollo de investigación)

Etapas de acción	Sesiones	Recursos	Didáctica
Confección de instrumento.	3ª Sesión. (2 horas pedagógicas cada una)	<p>Instrumentos musicales (piano, guitarra y set de percusión).</p> <p>Guías de trabajo de lectura rítmica.</p> <p>Materiales para confección de instrumentos: 4 Tubos de PVC 16 mm de tres metros cada uno. Cortador de PVC, desgastador, Sierra, Lija Fina, Cinta de medir.</p> <p>Sala de clases, Pizarra, proyector, Lápiz grafito, goma de borrar y marcadores de pizarra.</p>	<p>La sesión se inicia con práctica de lectura rítmica musical con período de 15 minutos. Se trabajan en grupos de 3 a 4 estudiantes en la lectura.</p> <p>Los restantes 75 minutos en ambas sesiones los estudiantes se disponen a la confección instrumental.</p> <p>Se procede a medir el tubo y posteriormente a cortarlo (terminan trabajo iniciado en la segunda sesión) con la ayuda de otro tubo, se marca una línea longitudinal que servirá como referente para los cortes. Con la ayuda de un panel, y tomando como referente la línea longitudinal. Se divide el tubo en cuatro partes iguales. Se liman los bordes con un Tip-Top. Se lijan los bordes del instrumento que estarán en contacto con el soplador (borde de tubos y de cinta para sujeción).</p>

Etapas de acción	Sesiones	Recursos	Didáctica
Confección de instrumento.	4º Sesión (2 horas pedagógicas)	<p>Instrumentos musicales (piano, guitarra y set de percusión, afinador electrónico).</p> <p>Guías de trabajo de lectura rítmica.</p> <p>Materiales para confección de instrumentos: 4 Tubos de PVC 16 mm de tres metros cada uno. Cortador de PVC, desgastador, Sierra, Lija Fina, Cinta de medir.</p> <p>Sala de clases, Pizarra, proyector, Lápiz grafito, goma de borrar y marcadores de pizarra.</p>	<p>La sesión se inicia con práctica de lectura rítmica musical con período de 15 minutos. Se trabajan en grupos de 3 a 4 estudiantes en la lectura.</p> <p>Cierre y tapado de tubos.</p> <p>Se utilizará masilla epóxica como material de cierre para los tubos. La masilla es amasada para darle 1 a 2 mm de grosor. Es importante observar que el trabajo se realizó sobre una superficie plástica, a fin de evitar la adherencia de la masilla, especialmente para el siguiente proceso de cortado.</p> <p>Se ubica el extremo afinado del tubo sobre la masilla y se presiona.</p> <p>Presionando el tubo contra la masilla, se introduce una varilla para aplastarla internamente y adherida a sus bordes.</p> <p>Al levantar el tubo, se despega consigo la masilla que ahora lo tapa en su extremo. Una vez cortado y tapado el tubo, procede afinarlo rebajando el extremo libre con un Tip-Top.</p> <p>Para mayor detalle los estudiantes recurren a un afinador electrónico, logrando de esta manera una mayor precisión en la sonoridad.</p>

Etapas de acción	Sesiones	Recursos	Didáctica
Confección de instrumento.	5º Sesión (2 horas pedagógicas)	Instrumentos musicales (piano, guitarra y set de percusión) Sala de clases, pizarra, marcadores de pizarra, guías de trabajo para lectura rítmica. Instrumentos confeccionados: Materiales para confección de instrumentos: 4 Tubos de PVC 16 mm de tres metros cada uno. Cortador de PVC, desgastador, Sierra, Lija Fina, Cinta de medir.	Los primeros 20 minutos se da paso al trabajo de polirritmia en la lectura rítmica que integran redondas, blancas, negras y corcheas. Este trabajo se lleva a cabo en parejas. Amarres y termino de confección: Se prueba la cinta rodeando la hilera para definir el largo y el lugar del primer amarre. Haciendo uso de hilo de nylon. Comienza el proceso de amarre. Se continúa amarrando de dos en dos los tubos, rodeándolos por arriba y abajo del aditamento y entre ellos de forma cruzada. Se da Inicio a la práctica instrumental, experimentación de ejecución instrumental mediante trabajo de imitación.

SOLO USO ACADÉMICO

IV.II Registros









IV.III Diseño de instrumentos de evaluación.

Durante el desarrollo de las planificaciones dentro de la Unidad Didáctica, los instrumentos de evaluación utilizados fueron:

- Lista de cotejo como instrumento de evaluación diagnóstica.
- Registro anecdótico para evaluar proceso.
- Registro audiovisual para evaluar el proceso.
- Rubrica para evaluar el proceso.

Posteriormente los resultados arrojados en estos instrumentos fueron analizados y traspasados a una rubrica, porque “son pautas que ofrecen una descripción del desempeño de un estudiante en un aspecto determinado, a partir de un continuo, dando una mayor consistencia a las evaluaciones” (Condemarín, 2000). Además las rubricas están directamente relacionadas con la evaluación auténtica, ya que como destaca Condemarín, la evaluación auténtica forma parte integral y natural del aprendizaje, en donde le otorga especial relevancia a las actividades cotidianas y significativas que ocurren dentro del aula. De esta forma también se diseñan niveles de logro, en relación a los aprendizajes seleccionados, los cuales describen la calidad del desempeño del estudiante destacando el nivel de aprendizaje alcanzado.

Para llevarlo a cabo se utilizaron tres aprendizajes esperados, uno por cada ámbito de aprendizaje de las bases curriculares de la Educación Musical, lo cual permitió la realización de tres rubricas, que se presentan a continuación.

Rubrica N°1

Eje. Escuchar y apreciar.					
Niveles		1	2	3	4
	Categorías	Posee material para construcción instrumental. Participa en la confección del instrumento.	Posee material para construcción instrumental. Participa en la confección del instrumento. Analiza longitud en centímetros de los materiales confeccionados .	Posee material para construcción instrumental. Participa en la confección del instrumento. Analiza longitud en centímetros de los materiales confeccionados. Reflexiona acerca el tamaño del tubo y su relación sonora "Altura"	Posee material para construcción instrumental. Participa en la confección del instrumento. Analiza longitud en centímetros de los materiales confeccionados. Reflexiona acerca el tamaño del tubo y su relación sonora "Altura". Clasifica y ordena los tubos del siku según tamaño y escala sonora.
Señales	Niños/ Niñas				
-Plantea al menos una respuesta para anticipar el suceso de confección instrumental	Jesus Muñoz				x
-Responde preguntas entorno al trabajo de confección. (Experimento)	Nelson Cerón				x

Eje. Escuchar y apreciar.					
-Formula sencillas predicciones, frente a lo que ocurrirá en el trabajo de confección instrumental	Melanie Pazos				x
-Explica la anticipación.	Bruno Mendoza				x
	Rossana Alamos				x
	Isaías Colin				x
	Steven García				x
	Leonardo Muñoz				x
	Santiago Concha				x
%					100%

SOLO USO ACADÉMICO

Rubrica N° 2

Eje. Reflexionar y contextualizar		Interpretar y crear			
Niveles		1	2	3	4
	Categorías	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora.	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas)	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas). Propone y ejecuta nuevas formas de práctica instrumental grupal.	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas). Propone y ejecuta nuevas formas de práctica instrumental grupal. Establece ideas respetando opinión de grupo.
Señales	Niños/ Niñas				
-Da su opinión dentro del grupo.	Jesus Muñoz				x
- Recibe las sugerencias de sus pares.	Nelson Cerón			x	
-Acepta las opiniones contrarias a su pensamiento.	Melanie Pazos				x
-Acepta las decisiones tomadas en el grupo.	Bruno Mendoza				x
-Participa en la toma de decisiones.	Rossana Alamos				x

Eje. Reflexionar y contextualizar	Interpretar y crear				
-Respetar a sus compañeros de equipo.	Isaías Colín				x
-sostiene ideas rítmicas y melódicas en la ejecución instrumental.	Steven García			x	
	Leonardo Muñoz				x
	Santiago Concha				x
%				22%	78%

SOLO USO ACADÉMICO

Rubrica N°3

Eje. Reflexionar y contextualizar	Interpretar y crear	Escuchar y Apreciar				
Niveles		1	2	3	4	
	Categorías	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora.	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas) Lectura rítmica con partituras convencional y no convencional.	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas) Lectura rítmica con partituras convencional y no convencional. Trabajo en parejas. Alternan figuras rítmicas de ejecución.	Práctica instrumental. Trabajo colaborativo en experimentación sonora. Genera ideas de trabajo (secuencias rítmicas y melódicas) Lectura rítmica con partituras convencional y no convencional. Trabajo en parejas. Alternan figuras rítmicas de ejecución. Integran polirritmia en trabajo interpretativo. Interpretación colectiva (equipo)	
Señales	Niños/ Niñas					
-Participa en ejecución instrumental grupal.	Jesus Muñoz				x	
-Expresa de manera comprensible y clara dinámicas musicales (forte, piano)	Nelson Cerón				x	

Eje. Reflexionar y contextualizar	Interpretar y crear	Escuchar y Apreciar			
-Utiliza patrones rítmicos trabajados en las sesiones. Negras, corcheas, semicorcheas, blancas y redondas.	Melanie Pazos				x
-Acepta las decisiones tomadas en el grupo.	Bruno Mendoza				x
-Participa en la toma de decisiones.	Rossana Alamos				x
-Respeto a sus compañeros de equipo.	Isaías Colin				x
-Dialoga espontáneamente con pasajes rítmicos melódicos con su par de Sikus (Arka - Ira)	Steven García				x
	Leonardo Muñoz				x
	Santiago Concha				x
%					100%

V. Resultados Esperados.

Tras el trabajo realizado hasta la fecha, los estudiantes han logrado objetivos propuestos como el elaborar instrumentos aerófonos andinos, comprendiendo a su vez la sistematización de sonidos graves y agudos; concepto de escala y nota, como también el dominio del instrumento (sikus) y trabajo colaborativo en la experimentación sonora.

Los estudiantes al realizar el trabajo de construcción instrumental, descubrieron la lógica sonora que trae consigo el instrumento; a menor tamaño se produce un sonido mas estridente, a mayor tamaño se produce un sonido mas grave y profundo. Al terminar la construcción de un sikus pentáfono, observaron el orden de los tubos y los ubicaron de menor a mayor; determinando una secuencia sonora en ellos que puede representarse como una escala de sonidos desde el mas grave al mas agudo, o al revés según se inicia la ejecución del instrumento. Los porcentajes de logro alcanzados en este primer indicador son los siguientes: 100% del universo de estudiantes del taller alcanzo un trabajo de categoría 4 (9 estudiantes de 9), es decir, indicador de logro “Construcción de sikus mediante trabajo colaborativo y comunitario; comprensión de nota y escala; relación unívoca de tubo y nota” bien logrado.

Además se vio una correlación entre el planteamiento de hipótesis y la actividad de construcción instrumental puesto que los niños y niñas se dejaban llevar por la ansiedad de descubrir mediante la experimentación lo que sucedería. De esta forma se hace necesario el seguir implementado experiencias de este tipo dentro del aula para aprovechar su interés por descubrir cosas nuevas.

Cada integrante al poseer un sikus pentafono de diversos tamaños comenzaron a trabajar mediante el “juego” el soplido intercalado, proponiendo turnos de ejecución instrumental para lograr la secuencia de una escala. Este tipo de resultado promovió en el desarrollo del taller la comprensión temprana de una figura abstracta como lo es la notación musical y su escala, trayendo consigo otros resultados inesperados como la técnica de soplido y ejecución del instrumento, que

pronto se detallarán. En la rúbrica n°2 se puede observar que el porcentaje de logro alcanzado es de 78%, lo que se considera sobre el porcentaje que se esperaba obtener. Este aprendizaje tiene estrecha relación con la problemática que se abordó dentro de esta investigación, el cual se potenció transversalmente en cada experiencia de aprendizaje. En conclusión, con respecto a esta rúbrica, se alcanzó un esperado porcentaje de logro, aun así es importante seguir generando instancias de participación colaborativa entre pares para que puedan seguir avanzando en este aprendizaje que implica un desarrollo social, lo cual permite tener buenas relaciones y un clima de respeto.

El desarrollo de actividades paralelas como la teoría musical y nomenclatura euro-occidental se desarrollo de forma individual y grupal. Esto promovió un desarrollo temprano de conocimientos teóricos y prácticos que facilitarían el post trabajo de interpretación. Mediante lecturas rítmica acompañadas y realización de ejercicios guiadas por el docente, otorgo una una rápida y fluida ejecución de figuras y patrones rítmicos como redondas, blancas, negras, corcheas y sus respectivos silencios. Los estudiantes mientras practican y ejecutan los patrones, se les otorgo material constante. La rúbrica n°3 nos muestra un porcentaje de logro del 100% queriendo decir que el tercer objetivo específico de proponer composiciones rítmico-melódicas en las zampoñas, estableciendo melodías que puedan ser presentadas en comparsas de lakitas; generando a su vez la escritura en partituras convencionales y no convencionales de estas creaciones, se observa como lograda.

De momento, los indicadores de logro propuestos han sido evaluados bajo un enfoque investigativo de carácter mixto, centrada en la observación y análisis de los elementos, conceptos y manifestaciones que otorgan sentido identitario a la presencia del siku en el entramado urbano y sobre todo en el contexto escolar. Dichos elementos son observables en la presencia y cualidades de distintas practicas, formatos y estéticas musicales; como el desarrollo de una comparsa de aerófonos andinos.

Observación participante.

Los estudiantes con el transcurso del taller han logrado establecer el trabajo en equipo y colaborativo como herramienta crucial para lograr los objetivos propuestos en cuanto a la confección instrumental, experimentación sonora en cuanto ejecución del instrumento y desarrollo de lectura musical enfocada en la polirritmia.

Se establecen diálogos entre los estudiantes que pueden ser evidenciados en los registros audiovisuales al momento de acordar el desarrollo y ejecución de ritmos. Promoviendo la autonomía, confianza y respeto entre sus pares a la hora de tomar decisiones en como resolver y llevar a cabo actividades propuestas.

El rol docente, es entregar las herramientas necesarias para que los estudiantes, que a partir de lo establecido, puedan crear nuevas formas de establecer normas de trabajo que promueva la participación conjunta.

Otro resultado dado en el proyecto es el interés generado en los estudiantes por descubrir nuevas sonoridad musicales, nuevas formas de hacer y pensar la música. El interés se ve reflejado cuando los mismos estudiantes descubren canciones populares con presencia de sikus como por ejemplo “Baila Caporal” del grupo Illapu o “Alturas” del grupo Inti Illimani solicitando ensamblar estos repertorios en el próximo taller de conjunto.

VI. Conclusiones.

El proyecto de intervención acción propuso lograr aumentar el interés por nuestra cultura regional, aunque sea a través de un elemento singular como lo es el Siku y desde una disciplina artística como lo es la música. Esto, bajo el convencimiento que si no ejercemos la responsabilidad de recuperar y desarrollar las estructuras de nuestro patrimonio cultural exclusivo nadie lo va a hacer por nosotros. Y es este patrimonio, el que nos distingue de los demás, evitando que nos confundamos con el Otro proporcionándonos una identidad. También este trabajo observa una manera de descolonizarnos. La Anata, la Trutuca, la Quena, El Charango, El Siku, no corresponden a un género menor de instrumentos musicales sino que son herramientas de precisión para la ejecución de estructuras musicales propias de nuestro continente.

La investigación demostró a su vez que los Sikus reúnen condiciones que los hace óptimos para la enseñanza mas que cualquier otro instrumento musical medianamente con recursos. En cuanto a la didáctica, el trabajo de investigación aportó múltiples experiencias pedagógicas y conclusiones, siendo una de ellas "el sonido del instrumento" ya que se obtuvo fácilmente, por no poseer un trabajo de digitación en él. El hecho de no usarse los dedos aceleró el aprendizaje en los estudiantes, ya que existe un grado menos de dificultad. Esta característica del instrumento lo hace apto para los niños que aun no han completado su motricidad o sus dedos no alcanzan a cubrir las distancias que hay por ejemplo entre los orificios de una flauta. Característica que constituye una puerta de acceso a personas con discapacidad en manos y dedos.

Una otra experiencia pedagógica que aportó directamente en el logro de los objetivos trazados en la investigación, es la característica visual que entrega el Siku; que aparentemente muestra tener un numero limitado de notas, esta otra característica facilitó la aprehensión de las mismas generando mayor fluidez en el aprendizaje, otorgando una rápida comprensión sobre el concepto de nota y escala dada la relación clara y unívoca un tubo una nota.

Otra reflexión es que a diferencia de la mayor parte de los instrumentos musicales, especialmente los de viento, puede ser ejecutado mediante una de sus tres modalidades de sonoridad, la soplada, que produce un timbre apagado y poco estridente, siendo esta característica sumamente útil en ámbitos donde se necesite ensayar con un nivel de volumen bajo. A su vez, dentro de los instrumentos musicales medianamente con recursos, es el de mas fácil construcción, pudiendo fabricarse mediante técnicas sencillas y pocos materiales. Su bajo costo lo convierte en herramientas accesibles a todos los niveles sociales. Además, se puede desarmar con fines didácticos. Desarmar el siku por ejemplo, y distribuyendo los tubos uno por alumno se puede improvisar una melodía instantáneamente al hacer sonar alternadamente cada tubo de acuerdo al orden de secuencia.

SOLO USO ACADÉMICO

VII Bibliografía

1. Giménez, Carlos (2003). Pluralismo, Multiculturalismo e Interculturalidad. Propuesta de clarificación y apuntes educativos. Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas nº8, Editorial CES Don Bosco, pp. 9-26.
2. Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimientos y descolonialidad”, en signo y pensamiento. Vol XXIV N°46. Pag, 30-55
3. Mineduc (2012). Música programa de estudio 3° básico. Decreto n°2960/2012. Santiago.
4. Johansson, B. B. (2008) Language and Music: what do they have in common and how to differ? A neuroscientific approach. European Review, 16 (4), 413-427
5. Ladd, D. R. (2013) An integrated view of phonetics, phonology and prosody. En M. A., Arbib (Ed.), Language, Music and the Brain, a mysterious relationships. Massachusetts Institute for advances studies (pp. 273-288) Strongman Forum Reports. USA.
6. Stewart, L., Von Kriegstein, K, Warren, J. D., & Griffith, T. D. (2006). Music and brain: disorders of musical listening. Brain. Disponible en: <http://brain.oxfordjournals.org/content/129/10/2533.full.pdf+html>
7. Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3
8. Jordana, M. (2008). La contribución de la música en la estimulación de procesos de adquisición del lenguaje. Revista. Eufonía, didáctica de la música, 43, 49-62.
9. Moreno, S. (2009) Can music influence language and cognition? Contemporary Music Review, 28, 329-345.
10. Ban, K & Ahissar, M. (2013) Musical experience, auditory perception and reading-related.
11. Smith, L. T. (2016) A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
12. Diez, M. L. (2004). Reflexiones en torno a la Interculturalidad. Cuadernos de Antropología Social, (19), 1991-213.
13. Rivera Cusicaqui, S. (2010) Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.

14. Maturana, H. (2001) Emociones y lenguaje en Educación y Política.
15. Regader, B. La teoría Sociocultural de Liev Vigotski.
16. Richard Gill, Tedtalks TEDxSydney. 2011.
17. Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3
18. Montero (1985). Dos Aerófonos andinos de uso vigente. Factibilidad de su utilización en la sala de clases en forma masiva. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Música. Santiago: UMCE. 105pp.
19. Quezada, C y Soto, L. (1997). La zampoña urbana chilena: Apuntes para una historia y un manual de instrumentación. Tesis para optar al título de Profesor especializado en teoría general de la música. Santiago: Universidad de Chile. 162 pp.
20. Muñoz, F y Vernal, M. (2013). Cancionero tradicional de Lakitas. Antofagasta: Consejo nacional de la cultura y las artes. 64 pp.
21. Lopez, M. Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Revista Amputa N°3
22. Pelinski, Ramón. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. (2000) Buenos Aires: Akal. 353 pp.

Resumen

SOLO USO ACADÉMICO