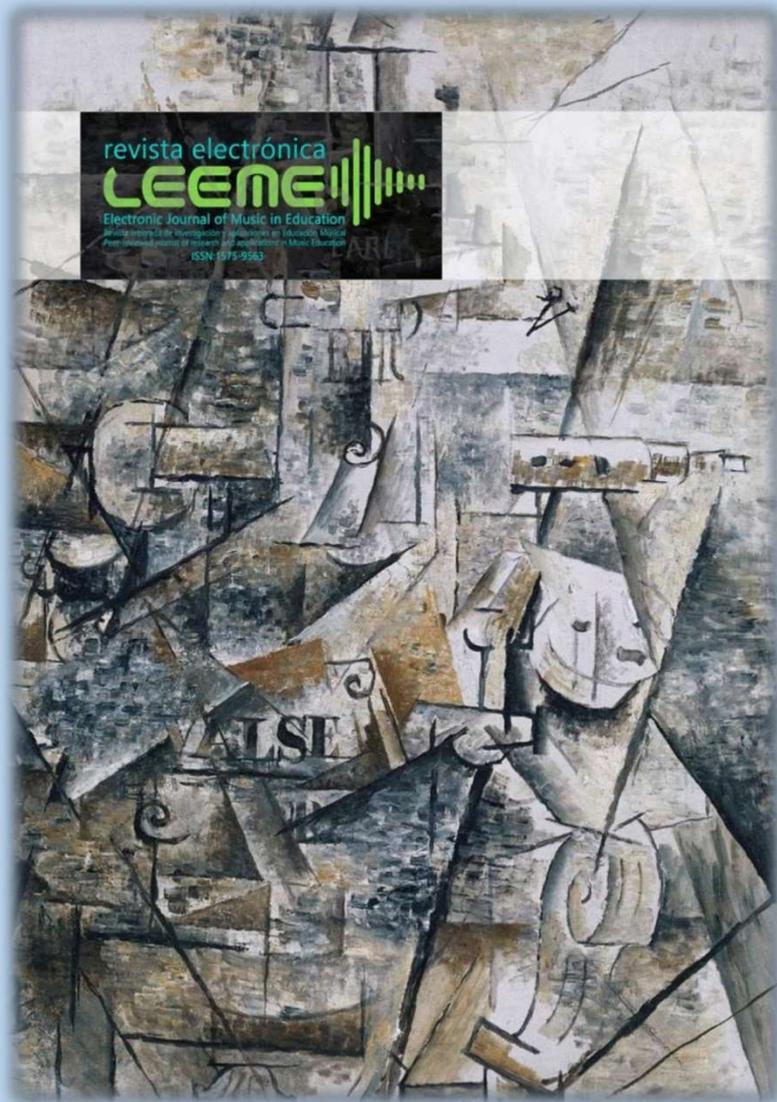


NÚM. 15 (2005): REVISTA ELECTRÓNICA DE LEEME





Artículos

LA APLICACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL CANARIA EN LAS AULAS: UN RETO DIDÁCTICO PARA EL PROFESORADO

José Carlos Delgado Díaz*
e-mail: carlosverode@hotmail.com
Escuela Municipal de Música
“Fermín Cedrés”. Tegueste. Tenerife

RESUMEN

La música tradicional canaria constituye uno de los fenómenos folklóricos más interesantes en cuanto a su diversidad y calidad, y ocupa un lugar importante dentro del panorama musical del estado, no sólo por el número de cantos y bailes que ha aportado al rico y variado folklore musical español, sino también por la cantidad de investigaciones y datos que de ella se han recogido.

Son numerosas las razones que justifican el uso de la música tradicional en las aulas, así como los valores que aporta la música de tradición oral y su aplicación con fines didácticos. Los contenidos canarios son esenciales a la hora de estudiar y conocer la cultura universal partiendo del entorno. La mayoría de los géneros musicales canarios nos proporcionan un caudal importante de textos, melodías y danzas que son susceptibles de ser utilizados en el aula. Sin embargo, la aplicación en el aula de la música tradicional constituye un reto para el profesorado de música que se enfrenta muchas veces a un lenguaje desconocido.

* José Carlos Delgado Díez es Licenciado en Pedagogía, Maestro especialista en Educación Musical y profesor de Música Tradicional y Popular Canaria de la Escuela Municipal de Música “Fermín Cedrés” de Tegueste. Tenerife.

1. Introducción

La música tradicional canaria ocupa un lugar importante dentro del panorama musical del estado, no sólo por el número de cantos y bailes que ha aportado al rico y variado folklore musical español, sino también por la cantidad de investigaciones y datos que de ella se han recogido.

Existen numerosos estudios y publicaciones acerca de nuestra tradición oral, aunque la mayor parte de esta bibliografía carece de transcripciones musicales.

No obstante, estos datos se compensan con la gran cantidad de colectivos folklóricos existentes en las islas, que nos han legado durante los últimos veinticinco años un importante fondo fonográfico donde se recogen casi la totalidad de los géneros musicales canarios.

2. La música tradicional canaria

La música tradicional canaria constituye uno de los fenómenos folklóricos más interesantes en cuanto a su diversidad y calidad, siendo el periodo comprendido entre los siglos XVI y XIX esencial en la consolidación de una serie de elementos y formas musicales que lo configuran.

Nuestro enclave geográfico, lo que se ha dado en llamar “tricontinentalidad” (África, América y Europa) y las particularidades históricas que nos han definido, han consumado en las islas la mezcla en la que los ingredientes de distintas culturas se

hayan fusionando dando como resultado que el todo es más que la suma de las partes (V.V.A.A, 2001).

En nuestro caso la historia de Canarias es clave para entender cómo se ha desarrollado nuestra cultura, ayuda a comprender en cierta manera, qué entendemos por una cultura de mestizaje y cómo el conocimiento de nuestra propia historia explica cómo ha llegado a ser lo que actualmente es la cultura donde vivimos y en particular nuestra música tradicional.

Desde esta visión histórica nos damos cuenta que en Canarias han confluído un mestizaje de culturas que se han ido adaptando a nuestra idiosincrasia, ya sea cambiando léxicos, utilizando topónimos del medio natural; otras veces se han conservado respetando su origen, es decir, elementos que ya pertenecen al patrimonio cultural sea cual sea la procedencia.

El folklore canario y la música tradicional en particular, son fruto del carácter y de la personalidad del pueblo canario, de las aportaciones de diferentes regiones españolas (Andalucía, Galicia, Castilla...) y americanas, y en menor medida de la tradición y herencia de los aborígenes, pasando por las aportaciones centroeuropea, portuguesa, francesa, irlandesa y sefardí.

Las características fundamentales de la música tradicional canaria vienen determinadas principalmente por el desarrollo socioeconómico de las islas:

Los géneros musicales:

- De influencia aborigen: el canario
- De influencia peninsular:
 - siglos XVI –XVII: folklore basado fundamentalmente en el acompañamiento de la flauta y el tambor.

- siglo XVIII: danzas como la isa, la folía, las malagueñas, las seguidillas, el santodomingo, el sorondongo, los cantos de trabajo...
- siglo XX: la canción canaria, el pasodoble...
 - De influencia centroeuropea: la polca, la mazurca, la berlina, el siote, el pasacatre y el vals.
 - De influencia latinoamericana: el bolero, la habanera, la guajira, la caringa, la décima o punto cubano.

Los instrumentos:

- Cordófonos: guitarras, laúdes, bandurrias y timple
- Aerófonos: flautas de pico, flautas de tres agujeros, pito herreño (un tipo flauta travesera)
- Membranófonos: multitud de tambores de diverso tamaño, panderetas y panderos.
- Idiófonos: raspadores de caña, hueseras, claves, marímbulas.

Sistema musical: sistema modal y tonal

Ritmo: ternario y binario

Formas literarias de carácter popular: coplas, cuartetas, seguidillas, redondillas, pareados, endechas, décimas...

3. La utilización de la música tradicional canaria con fines didácticos

La mayoría de los géneros musicales canarios nos proporcionan un caudal importante de textos, melodías y danzas que son susceptibles de ser utilizados en el aula.

Son numerosas las razones que apuntan acerca de los valores de la música de tradición oral y su aplicación con fines didácticos: véase los métodos musicales de Kodály y Orff, para quienes el conocimiento de la música tradicional llega a ser el pilar sobre el que fundamentan su sistema educativo musical. Se considera por tanto el folklore un elemento primordial en la educación, como un medio de contacto directo con la propia cultura y su entorno.

Es necesario, no obstante, señalar la importancia y el valor formativo de la música ¿Cuántas veces hemos hecho referencia a la importancia de la música como uno de los principales pilares de la identidad cultural de los pueblos? O ¿se ha aludido a la dimensión de la música como vehículo de comunicación entre los pueblos por encima de los idiomas?

El desarrollo de los valores en las personas toma una importancia cada vez más relevante. Los valores que transmite el folklore, explican la necesidad del hombre de vivir en sociedad y enseñan a comprender otros estilos y modos de vida distintos a los propios o lo que es lo mismo, la diversidad cultural.

Ayudan a explicar ciertos comportamientos humanos y hacen comprender mejor al hombre en sociedad, intentan explicar cómo ha llegado a ser lo que actualmente es la cultura donde vivimos, hacen conocer mejor la propia cultura y tratan de explicar los cambios culturales en la sociedad.

Conocer y conservar el propio folklore adquiere una notable importancia ya que ha influido e influye de modo directo e indirecto sobre nuestra propia conducta. Y lo que es más importante, ayuda a favorecer el desarrollo de actitudes de tolerancia y el respeto a otras culturas y su diversidad.

Debemos tener presente que la enseñanza de los contenidos canarios no debe confundirse con la enseñanza reduccionista y exclusiva de «lo canario» a través del entorno y lo que es cercano a los niños y niñas de nuestra Comunidad, lo que se debe intentar es que el alumnado aprenda a conocer y utilizar su acervo cultural como medio de expresión habitual para llegar hasta lo universal.

Parece que desde las instituciones públicas se sigue abogando por un modelo de educación en el que están presentes el conocimiento de la música y de la cultura canaria, así se desprende de los diversos documentos del Currículo de Canarias. Los contenidos se trabajan específicamente dentro del área de Educación Artística en los bloques que se relacionan a continuación (aunque sin detallar la totalidad de los contenidos de cada bloque):

Bloque 4: Canto, expresión vocal e instrumental.

La canción:

- Canciones y romances del repertorio tradicional infantil canario.
- Cantantes de Canarias.

Los instrumentos musicales en la escuela:

- El cuerpo como instrumento rítmico.
- Instrumentos de fácil manejo y aprendizaje tradicionales canarios y de su entorno.

(Con los procedimientos y actitudes correspondientes).

Bloque 6: El lenguaje corporal.

Tipos de danza:

- Bailes y danzas tradicionales de Canarias.
- Juegos tradicionales infantiles.
- Juegos funcionales, tradicionales y de personaje.

(Con los procedimientos y actitudes correspondientes).

Bloque 8: Artes y cultura.

- La obra artística en el ámbito sociocultural: manifestaciones artísticas y obras representativas de nuestra cultura.
- La obra artística en la escuela y en el entorno:
- Exposiciones y manifestaciones artísticas.
- La práctica artística como ocio.
- Reconocimiento e identificación de las manifestaciones y obras artísticas más relevantes del entorno. Fiestas folklóricas y rituales

(Con los procedimientos y actitudes correspondientes).

Los contenidos canarios son esenciales a la hora de estudiar y conocer la cultura universal partiendo del entorno. Existen multitud de muestras en la música tradicional de las islas, por ejemplo los géneros musicales como *la berlina*, *la polca*, *la mazurca*, *el siote*, *el vals* o *el pasacatre* llegados a Canarias durante el siglo XIX y cuyos orígenes se hallan en países como Polonia, Alemania o Francia.

Otros como *la habanera*, *el punto cubano*, *el bolero*, *el manzanillo*, *la guajira* o *la caringa* y en general toda la música tradicional cubana que tanto arraigo tiene en la Isla de La Palma, procede del continuo trasvase humano entre Canarias y Cuba.

En el caso de las *endechas*, las *danzas de cintas* o la *isa* todas poseen una más que probable influencia de la música sefardí. Por ejemplo, en el caso de la *isa*, ésta debe su forma actual según muchos historiadores y musicólogos, a la pervivencia de tres elementos dispares en tiempo y procedencia: *el canario*, danza aborigen que se acompañaba de un cantarcillo de procedencia sefardí, con *la jota peninsular* aclimatada

luego al Archipiélago y *la coreografía*, el añadido más reciente y traído de América por los emigrantes (Elfidio Alonso, 1985).

Géneros como el *Santo Domingo*, de clara influencia religiosa ejercida por la presencia de Los Dominicos durante la evangelización de las islas o la mayor aportación musical canaria a Europa, *el Canario*, llevado por la segunda generación de criollos y mestizos de origen español y canario poco antes de mediar el siglo XVI a la Península, convirtiéndose en una de las danzas más universales de la época (siglos XVI y XVII).

Podemos estudiar también, el ciclo vital de las estaciones del año a través de los *cantos de trabajo*, unas tonadas relacionadas con las distintas labores y que se entonan durante las faenas agrícolas. Algunos casos particulares son el *canto del boyero*, el más conocido de todos los cantos funcionales canarios y de claro sabor castellano o los *cantos de molienda* que se siguen usando en La Palma y El Hierro y que recuerdan los de algunos pueblos africanos (Talio Noda, 1998).

Asimismo, los cantos que se entonan durante las faenas del mar: más concretamente el *canto del pescador de morenas* que realizan los pescadores con silbos y “llamados” entonados “a capella”.

En el caso del folklore infantil, éste pervive casi en su totalidad gracias a la transmisión oral familiar, lo que explica la riqueza de sus numerosas versiones siendo en su mayoría de origen foráneo (Península, Portugal, Latinoamérica...).

Los cantos de cuna o “nanas” (*arrorros* como se les conoce en Canarias) presentes en todos los continentes y que han respondido siempre a impulsos y precisiones universales, se han relacionado con prácticas y costumbres muy generalizadas. Podemos partir de la enseñanza-aprendizaje de cualquier nana nórdica o

africana para llegar a reconocer algo propio, utilizando procesos metodológicos de las corrientes musicales de este siglo (método Orff, Dalcroze, u otros), de aplicación enriquecedora e igualmente válida.

Todo ello forma parte de la llamada "pedagogía popular", difusora de costumbres, valores y tradiciones, y por la que debe empezar cualquier proceso de investigación que estudie la cultura canaria partiendo del medio. Constituye, sin embargo, un recurso maravilloso porque está destinado a niños y niñas de cualquier edad, y no se somete a la exigencia de tener que adaptar los materiales a los niveles cognitivos propios de las edades concretas de los niños y niñas.

Otros ejemplos lo constituyen las danzas de compás ternario tan abundantes en Canarias y que guardan relación directa con otras danzas del mundo: el valseado de la isa y la seguidilla o el compás binario de las polcas, las cuales, a partir de su aprendizaje podemos conectar con el vals vienés, francés, la polca alemana y tantos otros.

Lo mismo ocurre con la música de salsa, el merengue, la cumbia, la bachata o la música mexicana entre otras, presentes en la mayoría de las manifestaciones populares de las islas y en las que éstas tienen un papel protagonista como las verbenas, los bailes del carnaval, etc. Y que ya ha dejado de ser «lo exótico» para convertirse en popular, por formar parte del bagaje musical de nuestra juventud.

O más recientemente lo híbrido (la llamada fusión) que se ha abierto camino en los mercados musicales y artísticos, de tal suerte que un músico tradicional puede vender millones de copias de un disco con una gaita MIDI o las orquestas sinfónicas incluyen en sus repertorios músicas tradicionales llevadas al lenguaje orquestal (V.V.A.A., 2001).

4. Retos a los que se enfrenta el profesorado

Es evidente que en los últimos tiempos la utilización de la música popular en general ha experimentado un notable retroceso.

La mayor parte de nuestro alumnado vive la música de manera natural, es decir, la música que es transmitida, compuesta, aprendida e interpretada de manera natural, refiriéndonos en este caso a la música tradicional (transmisión oral) y a la música popular (transmitida a través de los medios de comunicación de masas) y que a pesar de las enormes diferencias entre una y otra, ambas se transmiten a través del sonido y no de la partitura y el aprendizaje se realiza a través de la repetición y memorización.

Por el contrario, el profesorado de música se centra mucho más en otro tipo de música, sobre todo aquella que está indisolublemente ligada a una grafía o notación musical y a una cierta teorización, olvidándonos de que es la música que se vive de manera natural (música popular, tradicional) la que configura el entorno del alumnado.

La realidad es que la música tradicional que formaba parte de la vida de la persona y la colectividad, y que se relacionaba directamente con ella, ha sido sustituida por el consumo de música ajena al entorno familiar y social. Las formas estéticas son cada vez más uniformes y la participación activa y directa del pueblo es cada vez menor.

Aunque la LOGSE presta atención a la música tradicional debemos estudiar lo que ha dado de sí este tipo de música, el porqué de su deterioro y su situación actual para rehabilitar su funcionalidad, ya que es mucho lo que el mundo de la cultura popular puede aportar hoy en día a la sociedad en su conjunto. Debemos reflexionar si es

necesario o interesante la revitalización de la cultura popular y en particular de nuestra música tradicional.

Algunas de las cuestiones que planteamos a continuación son también fruto de la problemática que ofrece llevar la música tradicional al aula, algunas de ellas muy evidentes, pero que son un freno importante para el profesorado: si bien son muchas las actividades que podemos realizar con la música tradicional (coros, danzas, juegos, prácticas de construcción e interpretación de instrumentos, etc.), el material del que disponemos, aunque abundante, nos plantea algunas de las cuestiones siguientes:

- ¿El cancionero canario es accesible desde el punto de vista de la adquisición de publicaciones?
- ¿Tienen valor didáctico? ¿Las transcripciones son válidas?
- ¿Es lícito adaptar las transcripciones a las necesidades de nuestro alumnado?
- ¿Deben ser acompañados por instrumentos autóctonos o por los habituales del instrumental Orff?
- ¿Cómo abordar las danzas?

En primer lugar el cancionero canario posee una gran cantidad de textos y melodías, existiendo bastante bibliografía y una abundante discografía, si bien la mayoría de estas publicaciones no recogen las transcripciones musicales de las mismas.

En otros casos, las transcripciones existentes se hayan vinculadas al criterio musical con lo que los autores las han recogido en sus estudios o publicaciones, con lo cual poseemos unas transcripciones fieles desde el punto de vista musicológico pero inaccesibles desde el punto de vista escolar, otras se adaptan exclusivamente al instrumento que las interpreta, pero en ningún caso con un criterio didáctico.

Por tanto, creemos que es lícito adaptar las canciones a las necesidades del alumnado, (arreglos, cambios de tonalidad, número de repeticiones, etc...), teniendo en cuenta que la contemporaneidad es una de las características de la música folklórica, se renueva constantemente y se adapta a los gustos actuales, partiendo de esa premisa es el profesor el que debe decidir en cada caso, no obstante, y esto es muy importante, sin perder nunca la esencia tradicional. La música, los juegos... como elementos vitales del proceso cultural, son lenguajes recreativos en el sentido más amplio del término, ya que nos ayudan a nosotros y a nuestras culturas a renovarnos y transformarnos.

En cuanto a las transcripciones musicales debemos resolver lo siguiente: ubicar los cantos y melodías en alturas cómodas, armaduras desprovistas de alteraciones o con un número limitado de ellas, su correspondiente métrica y los textos aplicados correctamente.

Siempre es desaconsejable utilizar en el aula cantos o melodías que se escapan de las posibilidades del alumnado, ya que una simplificación o desvirtuamiento de los mismos con el fin de interpretarla a toda costa no hace sino empobrecer la melodía original y perder todo su valor.

En relación al uso del instrumental Orff, está más que asumido su utilización en los distintos niveles educativos, sobre todo como pequeña orquesta u orquesta acompañante. Es evidente que la utilización de este tipo de instrumentos es más asequible para el alumnado, aunque los instrumentos tradicionales resulten más aptos y próximos para acompañar un repertorio tradicional, sin embargo una combinación de ambos no resultaría del todo desacertada.

Finalmente haciendo referencia a los bailes, la danza refleja la cultura de un pueblo. España es uno de los países de mayor riqueza folklórica y ésta refleja toda

nuestra historia, quiénes somos y cómo vivíamos y vivimos. En el campo educativo debe y puede ser abordada en su aspecto natural, y en su aspecto socio-cultural como danza folklórica contribuyendo positivamente a la socialización del niño y el desarrollo de actitudes sociales de respeto y tolerancia.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, E. (1985) *Estudios sobre el folklore canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

DELGADO DÍAZ, J. C. (2004) *El folklore musical de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Turquesa.

NODA, T. (1998) *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

V.V.A.A. (1997) "La música tradicional". *Eufonía*, 9. Número monográfico.

V.V.A.A. (2001) *La música popular canaria*. Santa Cruz de Tenerife: C.C.P.C.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaria de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.

ESA MÚSICA ME SUENA, PERO ¿CÓMO SE LLAMA?

Patricia L. Sabbatella

e-mail: patricia.sabbatella@uca.es

Universidad de Cádiz

Artículo re-elaborado en base al publicado en la Revista *Tavira*, Nº 14, pág. 131-138 (año 1997): *Una Experiencia Didáctica sobre Música Caribeña: La Cumbia* (I.S.S.N.: 0214-137 X)

Introducción

En ocasiones los docentes nos sorprendemos de la cantidad de expresiones musicales que nuestros alumnos/as son capaces de identificar. Intenet, el Top Manta, Eurovisión, Eurojunior, Operación Triunfo, la Canción del Verano nos enfrentan a productos musicales de lo más variados: Dance, Techno-Pop, Acid, House, Chill-Out, Hip-Hop, Requetón... que “machacan nuestros oídos” hasta saturarnos. Contrariamente, la capacidad de reconocimiento auditivo de estas tendencias en el desarrollo de la música actual no es condición para el conocimiento de las mismas desde el punto de vista de una obra musical y la sobre-exposición a modelos musicales comerciales favorece el desconocimiento de estilos musicales populares, urbanos o actuales en décadas anteriores. Entre estos grandes desconocidos suelen estar los llamados “ritmos latinos” asociados a lo que conocemos como Bailes de Salón: Cha-cha-chá, Merengue, Bachata... que pasan a ser para los adolescentes y jóvenes unos bailes que se aprenden en la clase de Educación Física o si acuden a clases de “Bailes de Salón”.

La exposición musical a la que se enfrentan los niños/as y adolescentes en la actualidad muchas veces se contrapone a las prácticas musicales que se ofrecen en el aula. Sin embargo, la diversidad musical que caracteriza el mundo actual se convierte en un recurso privilegiado para desarrollar el conocimiento musical en el aula de música y resulta un elemento a tener en cuenta en el momento de seleccionar el repertorio musical a utilizar. Es objetivo de este artículo presentar una propuesta didáctica que puede implementarse en Tercer Ciclo de Educación Primaria, Educación Secundaria y Formación del Profesorado de Educación Musical a partir de un ritmo caribeño característico: la Cumbia.

La Música Centroamericana: La Cumbia

La diversidad cultural que caracteriza al continente americano se traduce musicalmente en una variada gama de géneros y estilos musicales. Aunque a un oído poco entrenado no lo parezca, la Cumbia es un producto musical diferenciable y autónomo con características propias que pertenece a un género musical común conocido como *Música Caribeña*. Bedoya Sánchez (1987:5) la enmarca geográficamente en el sistema socio-cultural conocido como "gran núcleo de difusión antillana" o "circuitos caribeños y costeros" en la que se relaciona y convive con diferentes expresiones musicales de la gran región caribeña (figura 1). Su zona de mayor difusión abarca el noroeste sudamericano, específicamente el subsistema caribe-sabanero colombiano.

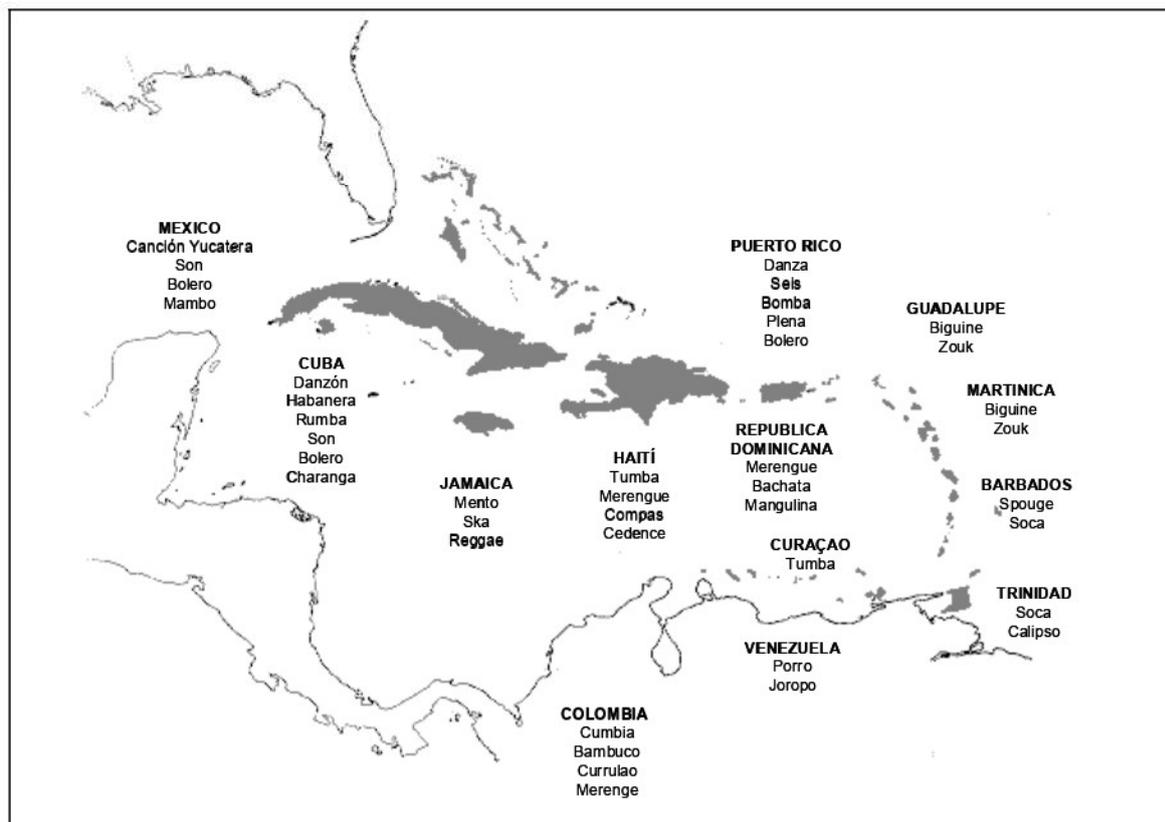


Figura 1: Estilos musicales de la región caribeña

La Cumbia como producto musical

Los posibles orígenes de la Cumbia datan del Siglo XVII y la ubican en la ciudad de Cartagena de Indias (Colombia) en los días de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad. En esta fiesta de tradición española coincidían las tres culturas que convivían por ese entonces en la colonia: española, negra e indígena. En la celebración se encendían velas, los negros tocaban los tambores para adornar el canto y los indios iban detrás con sus cañas de millo y sus gaitas.

Posteriormente a la celebración religiosa seguía la *Cumbiamba* donde se tocaba y bailaba la *Cumbia*. A su vez, el término *Cumbiamba* hace referencia a los tres aspectos integrantes de esta celebración: la fiesta, el lugar físico donde se baila y al grupo de músicos y bailarines que interpretan la *Cumbia*, que no es más que la música y el baile de la *Cumbiamba*. Para Jaramillo (1984) el origen de la palabra *Cumbia* (apócope de *Cumbiamba*) guarda relación con la voz antillana *Cumbancha*, que en Cuba significa jolgorio o parranda. *Cumbiamba* y *Cumbancha* derivan de la voz negra *Cumbé*, baile negro de Guinea de la zona Batá en Africa llevado por los esclavos africanos a Iberoamérica.

Como hemos citado, la cumbia es un producto musical diferenciado de la música caribeña.

Varios estudios sobre la cumbia (Lamburey Alférez, 1988 ; Jaramillo, 1984 ; Bedoya Sánchez, 1987) coinciden en que son las transcripciones de cumbias interpretadas por músicos destacados las que permiten realizar su análisis musical, pero advierten que su generalización resulta arriesgada por diversos motivos entre los que destacan:

- El carácter de transmisión oral de la cumbia y su falta de partituras (los músicos populares generalmente no leen música).
- Las tendencias regionales en su interpretación.
- Los arreglos realizados con determinada intención expresiva.
- La variedad tímbrica producida por los diferentes tipos de golpes en los instrumentos de parche que puede llegar a transformar cualitativamente motivos y frases, llegando una misma estructura rítmica a interpretarse con diferentes programas tímbricos que varían su sentido musical (tímbrico y expresivo).
- La transformabilidad tímbrico-expresiva permite que motivos rítmicos asignados a un instrumento pueden traspolarse a otro.
- La importancia que adquiere la improvisación con el fin de resaltar la habilidades musicales del ejecutante.
- La habilidades propias del músico que acompaña en ese momento.

Sin embargo, estos factores no impiden la existencia de patrones rítmicos básicos sobre los cuales se desarrolla e identifica la cumbia como estructura musical autónoma y diferenciable.

La *estructura rítmica* de la cumbia presenta una estructura métrica binaria de subdivisión binaria (2/2 o 4/4). En la organización rítmica de la frase resalta la importancia del tiempo débil en el inicio de los motivos y frases rítmicas. El segundo y el cuarto tiempo conforman el pulso básico o base rítmica vital de esta estructura, acentuando su carácter expresivo marcado por los agudos del bombo y el alegre (Lambuley Alférez, 1988:92).

Desde el punto de vista *melódico-armónico* la estructuración de las frases musicales se realiza, por lo general, a partir del cuarto tiempo coincidiendo con un cambio de cuadratura armónica respaldada por anticipaciones melódicas.

En su *aspecto formal* consta de una introducción, el canto del solista y la respuesta del coro.

Su instrumentación característica consiste en *percusión, viento y voz*. Entre los instrumentos de viento se encuentran la *flauta o caña de millo*, vulgarmente llamado pito (figura 2), las *gaitas macho y hembra*, instrumentos derivados del tolo, la *flauta de aluminio* y en algunas agrupaciones el *clarinete* como sustitución de la flauta de millo. Los instrumentos de percusión utilizados son: el *bombo o tambora*, el *tambor hembra o alegre*, el *llamador*, el *güiro*, las *maracas* y el *guaché* (figura 3). A nivel vocal encontramos un *solista* y un *coro* con no más de tres voces.

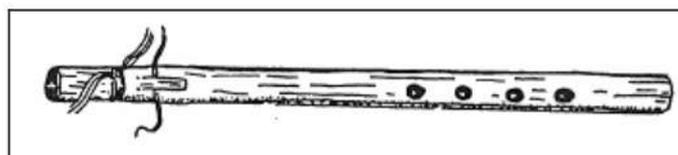


Figura 2: Flauta o caña de millo

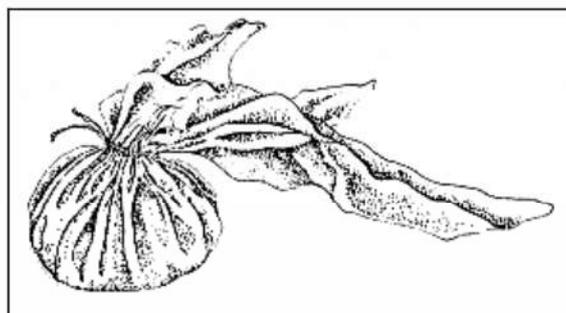


Figura 3: Guaché

Algunas ideas para trabajar en el aula

Claro está que el medio más lógico para entender y disfrutar de la música es entrar en contacto directo con ella. Por ello, muchas son las posibilidades de aproximación didáctica y de globalización con diferentes áreas de conocimiento. Partiendo de una metodología activa y participativa, el primer paso consiste en *tomar contacto con el contexto histórico, geográfico, social de la Cumbia* a fin de conocer las características culturales del grupo humano que le dio origen. Entre las actividades de motivación inicial se puede:

- Realizar una introducción sobre el origen y significado de la Cumbia.
- Ubicar geográficamente en un mapa del continente americano su región de difusión, localizar las ciudades más importantes y la ciudad de Cartagena de Indias.
- Buscar en Internet información sobre Colombia, su gastronomía, paisajes, etc.
- Acompañar la explicación con fotografías de instrumentos autóctonos colombianos y láminas de libros.

Familiarizados con su entorno y con el propósito de introducir al alumnado en el clima caribeño se realiza una *audición de una cumbia en versión discográfica*. Entre las actividades que pueden acompañar la audición se encuentran:

- *Improvisar rítmicamente con percusión corporal acompañado de movimiento libre a fin de entrar en contacto musical directo con el estilo musical objeto de estudio.*
- *Dramatizar una Cumbiamba: un grupo de alumnos baila y otro actúa como músicos improvisando con instrumentos de percusión acompañamientos rítmicos.*
- *Comentario musical de la audición, permite introducir aspectos relacionados con la instrumentación y la estructura formal de la obra escuchada.*

Estas actividades pueden utilizarse como crear el clima necesario para *aprender a cantar una cumbia*: "Cumbia Caribeña" (figura 4). A partir de aquí se abren diferentes posibilidades:

- *Dramatizar una Cumbiamba: el docente puede interpretar al piano, los alumnos/as cantan y acompañan rítmicamente con instrumentos de percusión corporal tomando como referencia los ostinatos rítmicos improvisados previamente durante las audiciones.*
- *Realizar un arreglo para instrumental Orff de percusión, atendiendo a su estilo y respetando su ambiente tímbrico, adaptando las sonoridades de estos instrumentos a las sonoridades de los instrumentos característicos de la cumbia (figura 5).*

CUMBIA NAVIDEÑA

Pop. Colombia.

Introducción

C.A.



Tema

Fl.

X.B.

Cum - bia cum - bia Na - vi - de - ña que des-de mi
tie - rra quees miCar - ta - ge - na to - dos los ne -
gri - tos va - mos a can - tar al Ni-ño di -



vi - no que pronto ven - drá rru - rrrru - rru

Ni - ño rrrrrru - rru - rra - a teespe - ra - mos

1 to - dos pa - ra Na - vi - dad rru - rru rru - rru

2 to - dos en la Na - vi - dad.

Fin

al tema

Figura 4: Cumbia Navideña (popular de Colombia)

The image shows a musical score for the percussion instruments of Cumbia Caribeña. It consists of seven staves, each with a different instrument and its corresponding rhythmic notation and lyrics. The instruments are Maracas, Claves, Güiro, Agogó, Cencerro, Congas, and Bombo. The lyrics are: Maracas: Cum - bé, cum - bé; Claves: Car - - - ta - - - ge - - - na; Güiro: Co - - - lom - - - bia - na; Agogó: Cum - - - bia pa' bai - lar; Cencerro: Ca - - - ri - - - be - - - ña; Congas: Eh! Cum - bé, Eh! Cum - bé; Bombo: Ne - gri - to ne - gri - to ne - gri - to cum - bé.

Figura 5: Cumbia Caribeña: arreglo de percusión Orff (Sabbatella, 1997)

El recitado simultáneo de los textos asignados a cada ostinato favorece la comprensión rítmica y el ajuste métrico de los mismos. Como paso previo a la *ejecución instrumental* y a fin de trabajar la coordinación instrumental se puede asociar cada ostinato instrumental a un timbre de percusión corporal y al movimiento que se realiza al tocar cada instrumento:

- *Maracas* se corresponde con los *pitos o palillos* y con el movimiento de *sacudir*.
- *Claves* se corresponde con las *palmas* y con el movimiento de *golpear*.
- *Cencerro* se corresponde con *palmas huecas* y con el movimiento de *golpear*.

- *Agogó* combina *palmas* y *palillos* (para los golpes agudos) y con el movimiento de *golpear*.
- *Güiro* se realiza mediante la acción de *raspar en el antebrazo*.
- *Congas* se corresponde con los *muslos* y con el movimiento de *golpear*.
- *Bombo* se corresponde con los *pies* y con el movimiento de *golpear*.

Dominados los elementos rítmicos se pasa al *aprendizaje del acompañamiento melódico* de la obra en Xilófono Bajo, la melodía en Flauta de Pico Soprano y la introducción en Carillón Alto (figura 5). La estructura final de la instrumentación es:

INTRODUCCIÓN: Carillón Alto - Coro sotto voce (sílabas dum).

TEMA A: Canto Solista Masculino - Acompañamiento instrumental.

TEMA B: Respuesta del Coro - Acompañamiento instrumental.

TEMA A: Canto Solista Femenino - Acompañamiento instrumental.

TEMA B: Respuesta del Coro - Acompañamiento Percusión Corporal e Instrumental.

CODA: Melodía de Introducción en Xilófono Alto y Coro sotto voce.

Como actividad final se puede dramatizar una *Cumbiamba* pero con la "música en directo".

Coda

La música es un producto humano cambiante y como tal contribuye al desarrollo de valores que promueven la convivencia y el respeto de las diversas culturas. Sin embargo la paradoja de la globalización potencia cada vez más el desconocimiento de lo que nos rodea y la música no escapa a ello. Los medios de comunicación ofrecen modelos musicales que muestran influencias culturales diferentes pero que no escapan al marketing y la superficialidad de la música comercial y su influencia se deja sentir en la cultura musical de nuestro alumnado. La

realidad multicultural en la que vivimos exige que la Educación Musical no sea ajena a este proceso; debe saber integrar las músicas de las culturas del alumnado y dar a conocer las manifestaciones musicales de generaciones anteriores y de diferentes contextos geográficos.

Bibliografía

ABADIA MORALES, G. (1978). *Sinopsis del arsenal organológico musical colombiano*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional.

BEDOYA SÁNCHEZ, S. (1987). "Regiones, música y danzas campesinas". *A Contratiempo*, 1. pp. 5-17.

GRAETZER, G. Y YEPES, A. (1983). *Guía para la práctica de "Música para niños de Carl Orff"*. Buenos Aires: Ricordi.

JARAMILLO, A. (1984). *Danzas de la Costa Atlántica*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional

LAMBULEY, N. (1988). "La Cumbia". *A Contratiempo*, 3. pp. 90-99.

NUÑEZ, M.- GUNTIN, R. (1992). "... Y llegó la salsa". *Música Global*, año II, nº 10, pp. 20-27.

SMALL, C. (1989). *Música, Sociedad y Educación*. Madrid: Alianza.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección de la revista: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaria de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.

Un nuevo Título de Formación Musical: EXPERTO UNIVERSITARIO EN MÉTODOS Y RECURSOS DE EDUCACIÓN MUSICAL

Ana Isabel Lorenzo Yanes*
E-mail: ailyanes@ull.es
edumusic@ull.es
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El artículo pretende dar a conocer la iniciativa de un grupo de profesores de la Universidad de La Laguna sensibles a los resultados del análisis del contexto social, científico y profesional de la Educación Musical en Canarias, que puso de manifiesto la necesidad de atender a la formación que demandaban los diversos colectivos responsables de la formación musical en nuestra Comunidad.

Al amparo de la normativa que regula los estudios de postgrado surge el Título Propio de la Universidad de La Laguna *Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical* con la finalidad de completar la formación académica musical de los titulados universitarios, de los que han cursado las Enseñanzas de Régimen Especial y de los profesionales de cualquier ámbito musical; ofreciéndoles la posibilidad de perfeccionar su desarrollo profesional, científico, técnico y artístico.

*

Ana I. Lorenzo Yanes es profesora Titular de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de La Laguna y directora del Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical.

* Para solicitar más información del curso de Experto dirigirse a edumusic@ull.es

1. Cómo y por qué de esta nueva titulación

Las universidades en el uso de su autonomía, imparten estudios conducentes a Titulaciones Propias como son los estudios de Pregrado (primer ciclo, segundo ciclo o ambos) y los estudios de Postgrado y Especialización entre los que destacan los *Máster* o Magíster Universitario y el *Experto* Universitario.

La posibilidad de impartir enseñanzas de Título Propio de Postgrado cubre una importante laguna en la oferta universitaria, de forma que permite a la Universidad responder al reto de la creciente competitividad del mercado laboral, y a la exigencia de una mayor cualificación de todos los trabajadores.

La repercusión social de estas enseñanzas ha sido puesta de manifiesto claramente por el espectacular crecimiento de estos estudios en todas las universidades, tanto en el campo de la oferta como en el de la demanda.

La Universidad de La Laguna ha venido realizando, desde la promulgación de la Ley de Reforma Universitaria y la Ley Orgánica de Universidades, una oferta creciente de estos estudios, a la vez que ha ido adquiriendo experiencia en la organización y desarrollo de este tipo de enseñanzas. Esto se ha traducido en sucesivas normativas desde 1988 hasta la actualidad, estando todavía en vigor la Resolución 1176 de 27 de mayo de 2003, por la que se dispone la publicación de la normativa reguladora de los Estudios de Postgrado conducentes a la obtención de títulos propios (publicada en el Boletín Oficial de Canarias de 2 de julio de 2003).

Al amparo de este último marco normativo, un grupo de profesores de la Universidad de La Laguna adscritos a las Áreas de Conocimiento de Didáctica de la Expresión Musical, Música, Didáctica y Psicología Educativa organizan el *Título de Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical*. Dicho Título surgió a partir de los resultados de un profundo análisis del contexto social, científico y profesional de la Educación Musical en Canarias, que puso de manifiesto la necesidad de atender a la formación que demandaban los diversos colectivos responsables de la Formación Musical en nuestra Comunidad.

La formación musical reglada se encuadra dentro de las Enseñanzas de Régimen General y de las Enseñanzas de Régimen Especial. A las primeras corresponde la formación musical que se imparte en las Etapas Infantil, Primaria, Secundaria (Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato) y en la Universidad; mientras que entre las segundas se encuentran las impartidas en los Conservatorios y en las Escuelas de Música.

Sin embargo esta realidad está lejos de ser la ideal, e incluso, la idónea. Los problemas y limitaciones son abundantes y tienen que ver, entre otras cosas, con la escasa presencia y relevancia de las enseñanzas musicales dentro del Régimen General, sobre todo en el Bachillerato y en la Universidad (a lo que hay que añadir el retroceso que se produce en la ESO con la Ley Orgánica de Calidad de la Educación, LOCE y el anteproyecto de Ley Orgánica de Educación, LOE); con las dificultades inherentes a procesos tales como el de la implantación de la LOGSE en los Conservatorios (especialmente relevantes en lo relativo al Grado Superior), y el del desarrollo de la red de Escuelas de Música; con la separación y desencuentro endémicos entre las distintas modalidades de enseñanza musical (entre las de Régimen General y las de Régimen Especial; entre las profesionalizadoras y no profesionalizadoras; entre las regladas de grado superior y las universitarias), etc.

Esta situación en nuestro contexto, tanto en el ámbito autonómico como nacional, unida a la clara conciencia que todo docente musical tiene de la amplitud y riqueza del campo de conocimiento en el que trabaja y de su consiguiente necesidad de permanente formación, dio lugar a la planificación y desarrollo desde el curso académico 2001–2002 de los Estudios de Postgrado que en el presente artículo describimos.

El *Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical* acredita una formación de Postgrado con alto nivel científico y supone la obtención de una formación universitaria acorde con la demanda social actual, la cual no está atendida en toda su amplitud por los estudios universitarios de primero, segundo o tercer ciclo.

Además, supone completar la formación académica musical de los titulados universitarios, de los que han cursado las Enseñanzas de Régimen Especial y de los profesionales de cualquier ámbito musical; ofreciéndoles la posibilidad de perfeccionar su desarrollo profesional, científico, técnico y artístico.

Para ello, dada la necesidad de que los docentes de música hagan uso de la enorme variedad de recursos que ofrece el mundo de la música en aras de una mayor eficacia en su labor, se plantea un modelo de formación que integre una oferta muy amplia y variada de temas educativos, psicológicos, pedagógicos, metodológicos, tecnológicos, etc.; es decir, un

enfoque extensivo (de amplio espectro), abordado desde una perspectiva práctica, activa y creativa.

Dicho enfoque extensivo también se justifica por el contexto y la situación geográfica de Canarias. La lejanía de los principales puntos de encuentro mundiales de formación en educación musical, hace necesario acercar una parte de ese "escaparate" internacional a los profesionales de las islas.

Por otra parte, este Experto Universitario ha contribuido a difundir en las diversas instituciones de Educación Musical nuevos ámbitos de colaboración e investigación con posibilidades de aplicación profesional, y a realizar en las mismas interesantes proyectos de investigación y actividades que satisfacen demandas internas y demandas del entorno sociocultural.

2. ¿A quién va dirigido?

Podrán acceder a los estudios conducentes a la obtención del presente Título de Experto Universitario quienes cumplan alguno de estos requisitos:

- a) Estar en posesión del Título de Maestro-Especialidad de Educación Musical.
- b) Estar en posesión del Título de Grado Superior de Conservatorio.
- c) Poseer una titulación universitaria de primer ciclo o tener aprobadas todas las materias de primer ciclo de una titulación universitaria de primero y segundo ciclo y segundo ciclo, y al menos, el Título de Grado Elemental de Conservatorio (Plan 66 ó LOGSE).

Podrá eximirse de estos requisitos a quienes:

1. Acrediten poseer una titulación extranjera equivalente a una de las exigidas.
2. Tengan prevista la finalización de los estudios conducentes a la obtención de cualquiera de los títulos citados, antes de que pueda serle otorgado este Título de Experto. Se entiende que de no cumplirse este requisito en el momento inmediatamente anterior al de la evaluación final del presente Título de Experto, la matrícula condicional se anulará a todos los efectos, sin que tengan validez

académica alguna de las enseñanzas recibidas ni haya derecho a la devolución de tasas.

3. Acrediten una notable experiencia profesional en el campo de la Música, siempre que reúnan además los requisitos necesarios para el acceso a los estudios universitarios: Prueba de Acceso a la Universidad o Selectividad, Prueba de Acceso para Mayores de 25 años, Formación Profesional de Segundo Ciclo o Ciclo Formativo de Grado Superior (LOGSE), Prueba General de Bachiller, alumnado extranjero con estudios preuniversitarios homologados, convalidación parcial de estudios universitarios extranjeros (Real Decreto 69/2000 de 21 de enero).

Los casos contemplados en los apartados 2 y 3 precisarán la autorización del Rector, previa solicitud razonada de la dirección del Título e informe favorable de la Comisión de Estudios de Postgrado.

El acceso a los estudios conducentes a la obtención del Título de Experto por parte de quienes se hallen en posesión de un título extranjero, se realizará, en conformidad con el artículo 16.1 del Real Decreto 86/1987, de 16 de enero, sin necesidad de homologación de dicho título, bastando la autorización otorgada por el Rector de nuestra Universidad, la cual se expedirá a petición del interesado, previa comprobación de la correspondencia del título extranjero presentado, justificación de la dirección académica del Título de Experto e informe favorable de la Comisión de Estudios de Postgrado.

El número de plazas ofertadas para cursar los estudios del Título de Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical es de 35 por curso; siendo asignadas, por orden de matrícula, a las personas que cumplan los requisitos académicos anteriormente enunciados.

3. ¿Qué pretende?

- Ofrecer la oportunidad de experimentar, comprobar y descubrir las posibilidades y alcance de diversos métodos y recursos existentes en la educación musical, fundamentalmente de aquellos que han tenido mayor relevancia en la historia de la pedagogía musical.

- Conocer, vivir y explorar diversos campos de conocimiento y recursos con amplias posibilidades pedagógicas en la enseñanza de la música: Audición musical, Movimiento, Música Tradicional, Informática musical y Musicoterapia.
- Proporcionar conocimientos específicos en Psicología de la Música y en algunas de sus aplicaciones a la enseñanza de la música.
- Ofrecer un conocimiento básico y un acercamiento práctico a las diversas modalidades y niveles de la enseñanza de la música en el sistema educativo español.
- Capacitar para realizar actividades de planificación de la enseñanza de la música en los ámbitos del centro o institución educativa, del equipo docente y del aula.
- Crear un foro de encuentro y reflexión contrastada sobre los diversos puntos de vista expuestos.
- Invitar a posteriores profundizaciones en los temas tratados que contribuyan a la formación permanente de los participantes.
- Invitar a que cada docente explore y desarrolle su propio camino metodológico en función de sus necesidades y contexto específico.
- Crear grupos de colaboración e investigación.

4. Programa de contenidos

En consonancia con los objetivos descritos hemos propuesto una línea de trabajo sistemática y metódica, que profundice en los temas que integran el plan de estudios y aseguren un aprendizaje y una formación amplia y sólida. Así, y en aras de dotar a cada uno de los temas de la atención que precisan, se han organizado los contenidos del Título

mediante cinco módulos temáticos que abarcan un extenso campo de conocimientos y permiten al mismo tiempo, profundizar en cada uno de ellos.

Cada uno de los temas que componen los módulos figura con su correspondiente temporalización expresada en horas y créditos teóricos. En los casos en que la indicación de horas aparece con dos sumandos, el segundo hace referencia a las horas prácticas de taller. El orden de presentación obedece a la secuencia de desarrollo de los mismos.

A continuación exponemos la relación de módulos, temas y temporalización:

MÓDULO	TÍTULO/ TEMA	TEMPORALIZACIÓN
I	MÚSICA Y EDUCACIÓN MUSICAL	6 h (0.6 cr)
	Tema 1 : Naturaleza de la música. La música como lenguaje, ciencia y arte.	2h (0.2 cr)
	Tema 2 : Diversas concepciones sobre la educación musical.	2h (0.2 cr)
	Tema 3 : Las enseñanzas musicales en el sistema educativo español.	2h (0.2 cr)
II	PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA: HALLAZGOS Y APORTACIONES PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL	19 h (1.9 cr)
	Tema 4 : Psicología de la música y educación musical.	2h (0.2 cr)
	Tema 5 : Implicaciones de la investigación en psicología de la música para la educación musical.	6h (0.6 cr)
	Tema 6 : Desarrollo evolutivo en música.	4h (0.4 cr)
	Tema 7 : Psicología de la creatividad.	4h (0.4 cr)

	Tema 8 : Creatividad musical.	3h(0.3 cr)
III	MÉTODOS Y SISTEMAS DE PEDAGOGÍA MUSICAL	41h+38h(7.9 cr)
	Tema 9 : Elementos y evolución de métodos y sistemas de pedagogía musical.	4h(0.4 cr)
	Tema 10: Pedagogía Dalcroze.	7h+8h(1.5 cr)
	Tema 11: Pedagogía Willems.	6h+6h(1.2 cr)
	Tema 12: Pedagogía Martenot.	6h+6h(1.2 cr)
	Tema 13: Pedagogía Orff.	6h+6h(1.2 cr)
	Tema 14: Pedagogía Kodály	6h+6h(1.2 cr)
	Tema 15: Pedagogías contemporáneas: Schafer, Paynter, Self, etc.	6h+6h(1.2 cr)
IV	LA PLANIFICACIÓN DE LA ENSEÑANZA MUSICAL	12h+7h(1.9 cr)
	Tema 16: La planificación en el ámbito del centro de educación musical y del equipo docente.	4h(0.4cr)
	Tema 17: La planificación en el ámbito del aula.	4h+4h(0.8 cr)
	Tema 18: Planificación y atención a la diversidad del alumnado.	2h+2h(0.4 cr)
	Tema 19: Evaluación en la música.	2h+1h(0.3 cr)

V	EXPLORACIÓN DE LAS POSIBILIDADES PEDAGÓGICAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA DE DIVERSOS CAMPOS DE CONOCIMIENTOS Y RECURSOS	22h+42h (6.4 cr)
	<p>Tema 20: La audición musical.</p> <p>Tema 21: Música y movimiento:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Expresión y comunicación corporal b) Aplicaciones didácticas <p>Tema 22: Música tradicional canaria y educación musical:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) La música tradicional canaria b) Propuestas didácticas de las danzas tradicionales canarias c) Investigación y rescate de la música tradicional canaria <p>Tema 23: Informática y música:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) El uso de las NTIC en la enseñanza b) Tecnología musical y elaboración de materiales <p>Tema 24: Musicoterapia y educación musical.</p>	<p>4h+4h(0.8 cr)</p> <p>2h+6h(0.8 cr)</p> <p>2h+6h(0.8 cr)</p> <p>2h+2h(0.4 cr)</p> <p>2h+6h(0.8 cr)</p> <p>2h+2h(0.4 cr)</p> <p>4h(0.4 cr)</p> <p>2h+10h(1.2 cr)</p> <p>2h+6h(0.8 cr)</p>

5. Estructura académica

La titulación consta de 300 horas (30 créditos) distribuidas de la siguiente manera:

CONTENIDOS, que abarcan 234 horas (23.4 créditos) y que se desglosan en:

- a) Sesiones con una duración de 4 horas cada una. En ellas se desarrollan los contenidos temáticos del Experto en sus aspectos teóricos, con una duración de 100 horas (10 créditos).
- b) Talleres: en ellos se desarrolla la vertiente práctica de los contenidos temáticos. Se pretende mostrar experiencias y realizar actividades modelo como recursos metodológicos para llevar a cabo la educación musical. Tienen una duración de 87 horas (8.7 créditos).
- c) Seminarios en los que se analiza, profundiza y evalúan los contenidos anteriores. Tienen una duración de 29 horas (2.9 créditos).
- d) Visitas de prácticas a Centros y experiencias de interés por un total de 12 horas (1.2 créditos) en las que se pone al alumnado en contacto con la realidad concreta.

TRABAJO PERSONAL que está constituido por 47 horas (4.7 créditos) consistente en la realización de cuestiones de elaboración, profundización y aplicación correspondiente a cada uno de los cinco módulos que integran el Experto.

TUTORÍAS por un total 25 horas (2.5 créditos), que consisten en la asistencia personalizada de manera individual a los alumnos y alumnas a fin de poder realizar con ellos el seguimiento del proceso de aprendizaje y ofrecer las orientaciones oportunas con relación al trabajo personal o cualquier otro aspecto de seguimiento cara a la calidad docente y mejor aprovechamiento del Experto por parte del alumnado.

RESUMEN DE LA ESTRUCTURA ACADÉMICA

CONTENIDOS	228 horas	(22.8 cr)
Sesiones	100 horas	(10 cr)
Talleres	87 horas	(8.7 cr)
Seminarios	29 horas	(2.9 cr)
Visitas	12 horas	(1.2 cr)
TRABAJO PERS.	47 horas	(4.7 cr)
TUTORÍAS	25 horas	(2.5 cr)
TOTAL	300 horas	(30 créditos)

6. ¿Cómo será evaluado?

El Título de Experto Universitario tiene un seguimiento y evaluación continua que atiende a diferentes factores:

Evaluación del alumnado

Un postgrado no se debe aprobar por la mera asistencia al mismo. Se ha de controlar la asistencia, pero también se ha de evaluar los conocimientos adquiridos, la elaboración personal, la capacidad de trabajar en grupo, la participación, la rigurosidad de los trabajos presentados, el cumplimiento con los seminarios, visitas, tutorías, etc.

El alumnado deberá asistir, como mínimo, al 85% de las horas presenciales: clases teórico-prácticas (sesiones y talleres) y seminarios.

La superación de cada uno de los cinco módulos que componen el Título de Experto se demostrará a través de la elaboración de un informe sobre cada tema. Dicho informe constará de una síntesis y una valoración personal de los contenidos ofrecidos.

La superación de la visitas se acreditará también a través de su correspondiente informe.

Además se exige la realización de tres trabajos a partir de lo tratado en los diferentes módulos. Estos trabajos serán propuestas didácticas sobre uno o varios de los temas abordados.

Por último se requiere la elaboración de tres informes sobre otras tantas lecturas a escoger entre la bibliografía propuesta en los módulos.

Las calificaciones de la evaluación global y final se expresarán en forma de Sobresaliente, Notable, Aprobado, para el alumnado que obtenga una valoración positiva de los estudios, y No Apto, para quienes no superen los mismos. Estos resultados quedarán reflejados en las actas correspondientes, habiendo dos convocatorias al efecto, una en junio y otra septiembre.

El alumnado que no supera la evaluación final y cuya asistencia supere al menos el 80% del total de horas, podrá solicitar un Certificado de Asistencia al Título de Experto.

Evaluación del profesorado

A fin de ir contribuyendo a la mejora de la calidad de este Título de Experto y del propio profesorado, los docentes del postgrado son continuamente evaluados por el alumnado, por el equipo directivo y por las comisiones del Título.

Evaluación del Equipo Directivo y de la organización

Son evaluados, fundamentalmente, por el alumnado, aunque también por el profesorado. Cara a la mejora del Título, de la organización y coordinación del mismo son básicas las aportaciones recibidas respecto a este apartado.

Evaluación de la Secretaría

La gestión de la secretaría y su papel en relación con el alumnado y profesorado son aspectos a considerar en la evaluación del Título.

7. ¿Qué profesorado impartirá la docencia?

Las características de los contenidos del Experto Universitario en Métodos y Recursos de Educación Musical exige que sea impartido por un amplio abanico de profesores pertenecientes a distintos cuerpos y categorías académicas, tanto nacionales como extranjeros. Así, contamos con la presencia de Doctores, Profesorado Universitario, Profesorado de Enseñanzas Medias, Profesorado de Centros musicales específicos y especialistas altamente cualificados por su trabajo y trayectoria en el ámbito de la educación musical, tal como a continuación se reseña:

- Alegre de la Rosa, Olga María. Doctora en Psicología. Profesora Titular de Didáctica. Universidad de La Laguna.
- Andrés Gallego, Mariano. Titulado Superior en Música (especialidad de clarinete). Profesor de Música de Enseñanzas Medias.
- Area Moreira, Manuel. Doctor en Pedagogía. Profesor Titular de Didáctica. Universidad de La Laguna.
- Arnaus Puerto, Àngels. Catedrática de Pedagogía Musical. Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.
- Cabrera Hernández, Benito. Músico.
- Chapuis, Beatrice. Profesora del Centro Internacional de Formación Willems (Lyon).
- Chapuis, Jacques. Ancien Directeur de Conservatoire. Presidente de la Asociación Internacional de Educación Musical Willems.
- Costas Mateos, Gustavo. Profesor de Musicoterapia.
- Cuéllar Moreno, M^a Jesús. Doctora en Educación Física. Profesora de Didáctica de la Expresión Corporal. Universidad de La Laguna.

- Delgado Díaz, José Carlos. Profesor de la Escuela Municipal de Música "Fermín Cedrés" de Tegueste.
- Díaz Rodríguez, Salomé. Profesora de Música. Universidad Autónoma de Madrid.
- Faller Leitold, Judit. Profesora. Escuela Municipal de Música de Tres Cantos y Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.
- Fernández Santana, Esther. Profesora. Escuela de Etnografía y Folclore "La Placeta" de Tegueste.
- García Vázquez, Luis. Profesor de Música de Enseñanzas Medias.
- Gil Frías, Pilar B. Profesora de la Escuela Municipal de Música de Güimar.
- Hajnóczy, Katalin. Profesora Superior en Dirección y Piano. Academia Liszt de Budapest.
- Hargreaves, David J. Doctor. Facultad de Educación de la University of Surrey Roehampton (Londres).
- Lorenzo Yanes, Ana Isabel. Profesora Titular de Didáctica de la Expresión Musical. Universidad de La Laguna.
- Martí Casas, Elisenda. Profesora de Didáctica de la Expresión Musical. Universidad Ramón Llull "Blanquerna" de Barcelona.
- Noda Gómez, Talio. Profesor de Música de Enseñanzas Medias.
- Rios Ruiz-Esquide, Alberto. Profesor de Música. Vizcaya.
- Rodrigues, Iramar. Profesor de Rítmica. Instituto Jacques Dalcroze (Ginebra).
- Rodríguez Hernández, Antonio. Doctor en Psicología. Profesor Titular de Psicología. Universidad de La Laguna.

- Sabbatella Riccardi, Patricia. Musicoterapeuta. Doctora. Profesora Titular de Música. Universidad de Cádiz.
- Santana Bonilla, Pablo J. Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesor Titular de Didáctica. Universidad de La Laguna.
- Souto Suárez, Roberto. Profesor Titular de Didáctica de la Expresión Musical. Universidad de La Laguna.
- Swanwick, Keith. Doctor. Instituto de Educación de la Universidad de Londres.
- Tejada Giménez, Jesús. Doctor. Profesor de Didáctica de la Expresión Musical. Universidad de Sevilla.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección de la revista: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaria de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.

Redes sociales



Electronic Journal of Music in Education.
Revista Electrónica de LEEME

@leemejournal



@revistaleeme



@LeemeRevista