

Educación Artística

**Artes Musicales**  
**Interpretación Musical**

**Programa de Estudio**  
**Tercer o Cuarto Año Medio**

Formación Diferenciada  
Humanismo-Científico



GOBIERNO DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION



## Presentación

LA FORMACIÓN DIFERENCIADA EN ARTES MUSICALES tiene la finalidad de ofrecer oportunidades para profundizar en el desarrollo de las capacidades de expresión, apreciación y reflexión artística, diversificando y complementando los contenidos de la Formación General, e intentando dar cabida a particulares intereses del alumnado en el aprendizaje y trabajo musical.

Junto al potencial aporte de este programa, tanto en la profundización como en la extensión de los aprendizajes musicales, no debe desconocerse su valor formativo en un contexto más amplio. En efecto, frente a la creciente soledad existencial en que viven las personas en el mundo contemporáneo -que suele manifestarse en frustración, violencia, consumismo, drogadicción, desinterés por los asuntos de la comunidad etc.- la posibilidad de expresarse musicalmente (y mediante el arte en general), puede constituirse para los jóvenes en una instancia de reencuentro con cierta dimensión espiritual y de convivencia social, que nuestras sociedades modernas han ido excluyendo de su cotidianidad en forma creciente.

El marco curricular, que establece los Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos, contempla tres módulos como opciones para la Formación Diferenciada en Artes Musicales, los que pueden ser desarrollados con alumnos tanto de Tercero como de Cuarto Año de Enseñanza Media: Apreciación musical, Interpretación musical y Composición musical.

Los establecimientos podrán seleccionar los módulos que ofrecerán a los alumnos y alumnas, teniendo presente tanto sus intereses como las posibilidades materiales, tecnológicas e instrumentales del establecimiento educacional y las características culturales propias de la región.

El presente programa desarrolla el módulo de Interpretación musical.

### Organización del programa

Considerando la diversidad de modalidades en que puede abordarse la práctica musical vocal e instrumental, este programa ha sido estructurado suponiendo un trabajo en aula con un conjunto musical, cuya composición y características instrumentales pueden ser muy distintas en cada caso. Por ello, este programa difiere en cierta medida de los de la Formación General, en relación a algunos aspectos de su organización interna y a sus categorías estructuradoras. Esto permite flexibilizar su aplicación, otorgando las ideas y orientaciones básicas que ayudan articular un trabajo interpretativo y creativo de los alumnos y alumnas, junto al ejercicio aplicado de la percepción, la producción sonora y la reflexión en torno a los elementos y procedimientos musicales propios de un trabajo sistemático de la ejecución de música en un conjunto o grupo.

El programa de Formación Diferenciada en el módulo de Interpretación musical está diseñado para su aplicación a lo largo de un año lectivo, considerando **tres horas semanales** para el trabajo en grupos, sobre **proyectos de producción o muestra musical centrados en la ejecución coral, instrumental o mixta.**

En consecuencia, **el centro articulador del programa es el desarrollo de un proyecto de presentación de las interpretaciones o ejecuciones musicales realizadas por los estudiantes**, que sea la expresión integrada de las preferencias, conocimientos, habilidades y disposiciones musicales de los alumnos y alumnas. Atendiendo a esta característica, **se ha optado por no subdividir el programa en unidades de apren-**

**dizaje**, para facilitar al docente y a los estudiantes el diseño de cada proyecto según sus propios requerimientos y las características de cada conjunto musical.

Respecto a sobre qué repertorio musical trabajarán los alumnos y alumnas sus interpretaciones, será una materia a determinarse en cada realidad particular, dependiendo del conjunto, recursos instrumentales disponibles, dominio técnico-instrumental o vocal e intereses de los estudiantes, etc. Sin embargo, la recomendación inicial -y en consonancia con lo propuesto en los programas de la Formación General de 1º y 2º Medio- las formas y estilos musicales **deberán ser elegidos libremente por los alumnos** durante o luego de la primera etapa del proyecto, **a partir de su propia cultura musical juvenil y de los dominios vocales e instrumentales alcanzados en niveles previos de aprendizaje en el Subsector Artes Musicales**. Nada sería más tedioso o inapropiado para los jóvenes que participar en un conjunto musical interpretando un repertorio que atiende más a los gustos del profesor o profesora que a los suyos.

En un comienzo, deberían iniciarse o perfeccionar (según sea el caso) el manejo de técnicas de ejecución instrumental o vocal básicas, a través del trabajo propuesto en el Área de contenidos A: **“Contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical”**. El área contempla, también, actividades de audición de obras y conjuntos en los que puede apreciarse el uso de diversos medios instrumentales y de expresión apropiados a la intención estética de los intérpretes y a los requerimientos de la obra. A estas actividades se debería

estar recurriendo en forma permanente, mientras se esté realizando el proyecto de interpretación elegido, como una forma de rescatar ideas para el propio trabajo.

Mientras tanto, alumnos y alumnas deberán ir perfeccionando su manejo de la metodología de proyectos iniciada en el primer año de Educación Media.

En las dos áreas de contenidos -que aparecen reiteradas en este programa para cada uno de los tipos de conjunto musical- el docente podrá encontrar:

- Contenidos y actividades que pueden ser comunes a cualquier trabajo de aprendizaje interpretativo en un conjunto musical.
- Contenidos y actividades específicas (o típicas) de alguno de las configuraciones instrumentales más comúnmente encontradas en medios escolares o estudiantiles.

En atención a ello, **es necesario plantear un programa de estudio altamente flexible en cuanto al orden y énfasis** en cada uno de los contenidos señalados, **sin perder de vista la necesidad de alcanzar ciertos aprendizajes que integren conocimientos, habilidades y disposiciones positivas del alumnado hacia el trabajo de ejecución musical grupal**. Ello también fundamenta una distribución temporal de contenidos en una sola unidad de aprendizaje, con duración anual, lo que permite “reciclar” aprendizajes, volver sobre los productos del trabajo grupal, incorporar correcciones en función de las evaluaciones de resultados, relacionar la propia experiencia en un conjunto con el trabajo profesional desarrollado por otras agrupaciones artísticas similares. Los diagramas

sinópticos permiten observar la relación de cada proceso de trabajo de conjuntos y de los contenidos que se seleccionen en función de la gestión del proyecto anual de presentación de las obras trabajadas.

**En atención a lo anterior, es importante tener presente que el curso deberá trabajar durante todo el año en un solo tipo de conjunto (de canto y baile folclórico, coro, conjunto instrumental o banda).**

### Categorías estructuradoras del programa

El programa incluye las siguientes categorías:

- Aprendizajes esperados
- Orientaciones didácticas
- Áreas de contenidos
- Actividades
- Indicaciones al docente
- Evaluación
- Anexos

#### APRENDIZAJES ESPERADOS

Los aprendizajes esperados son las metas que orientan el camino pedagógico definido en las áreas del programa. Contemplan las temáticas relativas a conocimientos, habilidades y disposiciones relativas a la iniciación en la interpretación musical grupal, y enmarcan lo que ha de ser la evaluación final. En ellos -y al igual que en la Formación General- se considera como criterio un balance apropiado entre la adquisición de capacidades de percepción auditiva, expresión musical y habilidades de reflexión contextualizada. En el presente programa, se distinguen los aprendizajes esperados relacionados al inicio y desarrollo del proyecto,

y los relacionados a la conclusión del proyecto, como también se incluyen listados de aprendizajes esperados para cada ámbito de la interpretación musical en conjuntos (conjuntos de canto y danza folclóricos, coros, bandas, conjuntos instrumentales de formato variable). El docente deberá focalizar aquellos aprendizajes esperados que se relacionen apropiadamente con el tipo de conjunto que se desarrollará en este módulo de Formación Diferenciada y con los proyectos de ejecución musical emprendidos por los estudiantes.

#### ORIENTACIONES DIDÁCTICAS

En este punto se incorporan precisiones y comentarios pedagógicos, relativos al aprendizaje propio del tema del módulo diferenciado, remarcando su importancia en el desarrollo del conocimiento y sensibilidad musical de los estudiantes. Por ello, hacen referencia a relaciones significativas entre los contenidos que se seleccionen en cada caso particular de conjunto musical, y los dominios que se pretende acrecentar en los alumnos y alumnas. Estas orientaciones están organizadas como un conjunto de criterios propuestos para la reflexión del docente en torno a su rol de guía durante el proceso de desarrollo del proyecto y de trabajo en un conjunto musical.

#### ÁREAS DE CONTENIDOS

Los contenidos agrupados en áreas corresponden a los señalados en los Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios y los especifican. Las áreas de contenidos están relacionadas -en varios niveles y oportunidades- con las distintas etapas de

un proyecto de creación, y contemplan cuatro dimensiones de los aprendizajes esperados para el módulo diferenciado:

1. Habilidades perceptivas, conceptos y relaciones conceptuales relativas a ejecución instrumental y/o vocal y al lenguaje musical.
2. Conocimiento de técnicas básicas y aprendizaje de procedimientos de trabajo dentro de un conjunto musical específico (folclórico, coral, instrumental de formato variable o banda).
3. Desarrollo de actitudes y valoraciones en torno al trabajo de interpretación musical y a los OFT pertinentes.
4. Habilidades de organización, cooperación y trabajo en el desarrollo de un proyecto artístico grupal.

Es importante señalar **que estas áreas de contenidos son específicas para cada tipo de conjunto musical y no siempre suponen un orden sucesivo en su tratamiento**; dependen de las características de cada conjunto y del proyecto de producción musical emprendido por los estudiantes. Por lo tanto, una vez determinado el tipo de conjunto que se tendrá, se debe trabajar en las dos áreas del contenido correspondientes a ese tipo de conjunto, desarrollándolas a lo largo de todo el año lectivo. Se podrá regresar al tratamiento de los contenidos de cada área en cualquier momento del desarrollo del proyecto, según las necesidades del grupo de estudiantes que lo realicen. Por ello, las áreas de contenidos son presentadas en diagramas sinópticos de flujo, y relacionadas con las etapas propias del desarrollo de un proyecto. Del mismo modo, los diagramas representan

la eventual simultaneidad en el tratamiento de determinados contenidos, reflejando a veces líneas de desarrollo paralelo durante todo el año.

Las **áreas de contenido** son las siguientes:

**A. Contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical.** Se refiere al manejo de medios y técnicas básicas de interpretación con los diversos medios instrumentales, a la aplicación de herramientas analíticas del lenguaje musical y a la ejecución musical coordinada dentro de grupo.

**B. Contenidos relativos al trabajo de repertorio y montaje de una presentación musical.** Se refiere a los conjuntos, géneros musicales, prácticas estilísticas y contextos en que puede ser enmarcada la interpretación o ejecución musical. Los tipos de conjuntos y repertorios no cubren todas las posibilidades, pero representan aquéllos que pueden aparecer más comúnmente en el trabajo en un establecimiento en los niveles de la Educación Media.

Como ya se señaló, los contenidos de estas áreas son -en buena medida- resituables y “dialógicos” a lo largo del proyecto de realización musical de cada grupo. En determinados momentos del año, las actividades de aprendizaje desarrolladas pueden enfocarse en uno o más de estos contenidos, entendiendo que ambas áreas deben ser abordadas en grado variable pero suficiente a lo largo del año.

En otras palabras, **estas áreas de contenidos no deben ser abordadas como unidades de aprendizaje en el sentido tradicional**, y muchos de sus contenidos pueden resultar pertinentes

sólo para algunos proyectos, mientras que para otros no. La pertinencia de cada contenido **deberá ser juzgada por el docente en función de cada proyecto específico de interpretación musical**, como también la secuencia, el orden y grado de profundidad en que se trabajará cada uno con los alumnos y alumnas.

Cada área contempla contenidos susceptibles de ser trabajados mediante actividades interrelacionadas de **percepción, producción, reflexión y evaluación**.

#### ACTIVIDADES

En cada área de contenidos, se indican elementos básicos con los cuales el docente y el alumnado podrán realizar actividades. **Los elementos entregados son más bien genéricos y deben ser seleccionados, adaptados y especificados según los requerimientos de cada caso particular**. Estas actividades están relacionadas con dos tipos de situaciones: en ocasiones corresponden a componentes comunes a cualquier trabajo de interpretación musical; en otras, se trata de elementos pertinentes a un tipo de conjunto en particular.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Estas indicaciones tienen por objeto aclarar el sentido específico de una forma de trabajo o investigación, de una actividad o procedimiento, o señalar vínculos de un contenido específico con tópicos, contenidos o actividades desarrollados en otras partes del programa o en otros programas del subsector. En algunos casos, contribuyen a que el docente pueda identificar ejes de transversalidad.

#### EVALUACIÓN

En cuanto a la evaluación de los aprendizajes, tanto en términos de proceso como de productos o estados finales del trabajo musical del alumnado, en cada área de contenidos se formulan indicaciones y recomendaciones basadas en un conjunto de criterios variados y complementarios. Estas sugerencias deben ser consideradas y manejadas por los docentes de manera flexible y adaptada a cada situación didáctica, procurando articular cada vez un conjunto coordinado de actividades de evaluación y criterios, más que la selección de sólo uno, o un grupo muy reducido de ellos. De igual forma, es importante realizar la evaluación considerando en todo momento los aprendizajes esperados, para así poder cotejar el logro de cierto equilibrio entre los conocimientos, las habilidades y las capacidades valóricas de los alumnos y alumnas.

Los procesos y productos artísticos suponen una cuota importante de subjetividad y de factores imponderables. Por ello es necesario informar y discutir permanentemente con los estudiantes acerca de los criterios de evaluación y de sus procedimientos, para facilitar y hacer más comprensible el carácter de herramienta que tiene la evaluación dentro de un proceso de aprendizaje y ejecución musical.

#### ANEXOS

Los Anexos brindan información complementaria acerca de componentes de metodologías específicas. En otros casos, se proporciona referencias de fuentes en bibliografía y fonografía.

## Objetivos Fundamentales

### 3° o 4° Año Medio

Los alumnos y las alumnas desarrollarán la capacidad de:

1. Apreciar y gozar la música expresándose a través de la práctica interpretativa vocal e instrumental;
2. Desarrollar proyectos musicales (arreglos, muestras, eventos, recitales, etc.).
3. Aplicar los recursos de la interpretación musical en proyectos artísticos integradores de elementos musicales, visuales, coreográficos, literarios, etc.
4. Investigar aspectos del medio musical local tomando contacto directo con intérpretes, compositores, medios de comunicación, etc., relacionados a las diversas músicas y tradiciones musicales.



## Contenidos Mínimos

### 3° o 4° Año Medio

- a. Práctica musical sistemática, con énfasis en el aprendizaje de instrumentos. Conjuntos musicales: vocales, corales, instrumentales.
- b. Diseño y ejecución de proyectos de interpretación, dando cabida a las interacciones con otras formas de expresión: visual, corporal, escenográfica, literaria y otras; música y danza; música y teatro, etc.
- c. Los nuevos recursos tecnológicos, electrónicos y digitales. Aplicaciones en la interpretación musical.
- d. Principales estilos, movimientos y representantes (intérpretes y compositores) de las diversas músicas de nuestro tiempo: de concierto, popular, de tradición oral, etc.
- e. Asistencia, análisis y evaluación de eventos musicales (conciertos, recitales y otras manifestaciones). Exploración y contacto con intérpretes en terreno y expresión de juicios personales.

## Objetivos Fundamentales Transversales y su presencia en el programa

EL PROGRAMA DE FORMACIÓN DIFERENCIADA de Artes Musicales de Tercer o Cuarto Año Medio -módulo Interpretación musical- refuerza algunos OFT que tuvieron presencia y oportunidad de desarrollo en la Formación General de Primero, Segundo y Tercer Año Medio y agregan otros propios de este programa.

- Los OFT del ámbito *crecimiento y autoafirmación personal* que se refieren a la estimulación y desarrollo de los rasgos y cualidades que conforman y afirman la identidad personal de alumnas y alumnos, especialmente por su pertenencia a un grupo musical organizado y permanente, así como el desarrollo de su autoconocimiento, incluida la dimensión emocional y el reconocimiento de posibilidades y limitaciones en relación a la expresión de emociones e ideas propias al hacer música; desarrollo del gusto y entusiasmo por la música y el hacer música con otros; también los OFT referidos a la autoestima y confianza en sí mismo, y el interés y capacidad de conocer la realidad. Entre otros objetivos, el programa busca formar la capacidad de interpretación musical en una agrupación y desarrollar la sensibilidad estética. Del mismo modo, permite la comprensión del mundo desde el modo único de aproximación de las artes y la posibilidad de expresarse musicalmente, propiciando una instancia para el descubrimiento de la dimensión estética de la vida.
- Los OFT del ámbito *desarrollo del pensamiento* referidos a habilidades de observación, discriminación auditiva fina y en función de una coordinación grupal de acciones, capacidad de escuchar atentamente al otro, interpretación de obras, expresión de intenciones estéticas y comunicación de las mismas mediante actividades de dirección y de trabajo en grupos instrumentales o vocales; desarrollo de las habilidades de crítica y autocrítica fundamentada en criterios técnico-musicales y estéticos. La metodología de proyecto que acompaña al programa supone las habilidades de recabar, sistematizar, evaluar y comunicar información en relación al trabajo de exploración y creación musical.
- Los OFT del ámbito *formación ética* que dicen relación con el respeto por el otro y la valoración de su carácter único y, por tanto, la diversidad de modos de ser; el valor de la belleza; la colaboración solidaria en torno a la expresión común de un objeto estético; y los referidos a la libertad, autonomía y responsabilidad personal. El tipo de trabajo musical que promueve el programa también puede contribuir a perfilar y aclarar futuras elecciones de vocación profesional.
- Los OFT del ámbito *persona y su entorno* referidos a criterios tanto de rigor y cumplimiento, como de flexibilidad cooperativa, crítica, divergencia y convergencia en el trabajo. El programa, al plantearse el trabajo en torno a un grupo musical permanente que refleje las necesidades de expresión de alumnas y alumnos contempla la investigación de las música y los músicos intérpretes del entorno cultural de los estudiantes; también promueve la identificación con valores estéticos, sociales y culturales del entorno local, regional y nacional. El trabajo musi-

cal llevado a la escena, mediante un recital, presentación o concierto, permite el desarrollo de las habilidades de planificación, el cumplimiento de metas, el espíritu emprendedor y el trabajo en equipo, además de una proyección a la comunidad local del trabajo artístico del grupo, mediante conciertos, presentaciones o recitales.

## Orientaciones didácticas generales para la aplicación del programa

La música es una instancia ideal para la expresión personal a través de la participación social, grupal o comunitaria. También para la búsqueda y permanente redefinición de una identidad comunitaria mediante una práctica no competitiva y respetuosa de los gustos y capacidades de los otros. El conjunto musical desincentiva el protagonismo y el antagonismo; favorece el “agonismo” (compartir -solidarizar - hacer con otros - pensar con otros, etc.)

Un aspecto importante en la educación musical a través de la actividad de un conjunto es convencerse de que la música es más que entretenimiento. Es una parte legítima del currículum, que parte del gusto y la emoción por el hacer música, pero llega también al pensar (en, con, desde) la música.

Por ello, el currículum de artes musicales se plantea un conjunto de metas para el aprendizaje y el desarrollo del comportamiento musical de los alumnos y alumnas. Tales metas encuentran una realización natural y privilegiada en el trabajo del alumnado y los docentes en una asociación para la música con carácter de permanencia y sistematicidad.

El conjunto musical en sus distintas expresiones -tales como la banda, el coro, el conjunto de canto y baile folclórico, la banda de música popular y otros- son expresiones sobresalientes de tal forma de asociación musical y cultural, como puede verse en la siguiente tabla analítica:

**Relación entre metas de la Educación Musical y trabajo de interpretación musical en conjuntos**

Principales metas del currículum de Artes Musicales	Actitudes, dominios y aprendizajes mediados por el trabajo en conjuntos musicales
1. Ser capaz de hacer música solo y con otros.	Trabajo grupal; sentido de equipo; habilidad para dirigir y ser dirigido en el trabajo musical; sincronización de movimientos, respiraciones, pulsaciones (“pensar con el cuerpo”).
2. Ser capaz de improvisar y crear música.	Ensayos críticos y colaborativos; desarrollo de la capacidad de escuchar atentamente al otro; desarrollo de la crítica y autocrítica fundamentada en criterios técnico-musicales y estéticos; trabajo en arreglos o adaptaciones musicales.
3. Ser capaz de usar el vocabulario y la notación musical.	Desarrollo del control psicomotor y comprensión de instrucciones dadas con la terminología adecuada; trabajo auditivo de reconocimiento y sincronización; trabajo de lectura musical rápida y flexible (comprensión de códigos musicales).

4. Ser capaz de desarrollar actitudes estéticas, intelectuales, solidarias y emocionales mediante la audición y realización musical.	Desarrollo del gusto y entusiasmo por la música y el hacer música con otros; identificación con valores estéticos, sociales y culturales del entorno local, regional y nacional.
5. Conocer una amplia variedad de músicas, incluyendo diversos estilos y géneros musicales.	Trabajo con repertorios diversos y adecuados a las características del conjunto; exploración y reconocimiento de posibilidades y limitaciones de cada conjunto instrumental en relación a la interpretación de las diversas músicas; desarrollo del gusto y las preferencias musicales.
6. Comprender el rol que la música ha cumplido y cumple en las vidas de los seres humanos.	Desarrollo de conductas y actitudes intrínsecas a la participación en un conjunto musical: experiencias y vivencias individuales y colectivas con alta carga emocional y difícilmente verbalizables. Adquisición de experiencias positivas que tienden a ser recordadas durante toda la vida.
7. Ser capaz de realizar juicios estéticos basándose en una escucha atenta y crítica, y en el análisis de los componentes del lenguaje musical	Trabajo en ensayos críticos, sirviéndose del vocabulario adecuado para resolver problemas de ensamble y determinación de intenciones expresivas: tomar acuerdos para expresar determinadas ideas y sentimientos musicales.
8. Desarrollar un compromiso personal con la práctica y la audición musicales.	La experiencia en un conjunto musical tiende a fijar un compromiso profundo y duradero con la práctica musical. Este efecto se irradia a las familias de los alumnos.
9. Apoyar el desarrollo de la vida musical de la comunidad y ayudar a otros a hacerlo también.	Las características del conjunto musical responden a una necesidad cultural de sus miembros y también es la expresión de la historia de la cultura local. Su quehacer tiende a involucrar a casi todos los estamentos del sistema educativo y sus resultados llegan a la comunidad extraescolar.
10. Ser capaz de continuar el aprendizaje musical independientemente, según los intereses y capacidades personales.	Un adecuado entrenamiento en el trabajo de conjunto musical habilita a los alumnos y alumnas para continuar su trabajo musical provistos de criterios conceptuales y pragmáticos, y de actitudes positivas de asociación con otras personas, con fines espirituales, recreativos e intelectuales. Puede contribuir también a perfilar y aclarar elecciones de vocación profesional, entendiendo el trabajo musical profesional como una legítima forma de vida y como un bien social y cultural digno de valoración positiva, respeto y promoción.

Las diversas actividades sugeridas en este programa deben reforzarse mutuamente, procurando que los estudiantes otorguen a la temática estudiada una variedad de dimensiones: subjetiva, sensorial, cultural, técnica, interpretativa y creativa.

El énfasis en la aplicación práctica del conjunto de conocimientos, habilidades y capacidades valorativas descritos, ayuda a definir el tipo de conocimiento y comprensión que resulta más apropiado a este trabajo de aprendizaje musical dentro de un curriculum diferenciado.

El programa de estudio describe una amplia gama de conocimientos, capacidades y actitudes que los alumnos y alumnas deben aplicar en su trabajo de interpretación musical. El desarrollo mismo del proyecto y cada área de contenidos refleja de manera predominante algunos de estos conceptos, habilidades y capacidades evaluativas que deben ser dominados por los alumnos y alumnas.

Es importante que los diversos caminos adoptados por los estudiantes queden registrados y vayan constituyendo una “historia sonora y visual del conjunto”, una fuente de memoria y revisión de los esfuerzos de búsqueda y de los hallazgos. Estos registros, más allá de su valor artístico intrínseco, pueden ayudar al docente y al estudiante a establecer focos de dificultad y direcciones recurrentes en el proceso de aprendizaje que se desarrolla en el aula. Su empleo es también coherente con el enfoque de la evaluación, más centrada en procesos que en productos. Esto puede contribuir al diseño de rutas y pasos graduales que permitan guiar de mejor manera a cada alumno o alumna y al grupo musical completo en su trabajo de interpretación y autoevaluación de sus logros.

#### **INTERDEPENDENCIA DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES**

La audición analítica y sintética y la interpretación musical son interactivas e interdependientes.

La práctica de discriminar elementos que se obtiene mediante la audición, sistemática y atenta, contribuye a incrementar la habilidad y técnica interpretativa, tanto de ejecución instrumental como de dirección de un conjunto musical. Escuchar los ensayos y estados de avance de las obras trabajadas también ayuda a refinar y apreciar el trabajo, lo cual es otro importante aspecto de una interpretación musical apropiada.

Debe ponerse especial atención en el desarrollo de ideas musicales que resulten adecuadas a los propósitos expresivos de los estudiantes y a las posibilidades de los medios sonoros disponibles.

**ELECCIÓN DE UN TIPO DE CONJUNTO MUSICAL**  
El docente deberá estructurar el trabajo anual habiendo elegido previamente entre uno de los cuatro tipos de conjunto sugerido en este programa. Para ello, es necesario atender prioritariamente a los intereses y dominios musicales del alumnado, como también a la infraestructura, equipamiento y recursos del establecimiento educacional.

## Desarrollo de las áreas de contenidos integrado a la ejecución del proyecto

### Planificación y monitoreo del proyecto de creación

El trabajo con la modalidad de proyectos se ha venido aplicando desde el programa de Formación General de Primer Año de Educación Media, por lo cual todas las indicaciones consignadas en dichos programas (etapas, temáticas, metodologías y evaluación) resultan pertinentes también para éste.

Uno de los sistemas más apropiados para enseñar arte es el método de proyectos, el cual consiste fundamentalmente en ofrecer oportunidades de elección para que los estudiantes puedan abordar los contenidos mínimos utilizando diversos enfoques y metodologías complementarias.

Esta modalidad busca hacer más atractivo e interesante el trabajo escolar, enfatizando y/o promoviendo aspectos tales como:

- a. La participación activa de todos los alumnos y alumnas para que puedan crear y expresarse a través de las artes.
- b. El desarrollo de talentos y habilidades de acuerdo a las necesidades e intereses personales y el trabajo en equipo que supone distintos roles.
- c. La libre elección de los métodos, materiales y técnicas.
- d. Los procesos de investigación y la resolución de problemas que suponen el desarrollo de una actitud abierta, imaginativa y perseverante.
- e. Una orientación del trabajo en función de temas o centros de interés que son enfocados desde distintas perspectivas.

La realización de proyectos supone, a nivel del trabajo docente, tener presente que:

- a. La implementación del método de proyectos debe ser gradual, de modo que alumnos y

alumnas se familiaricen con el sistema. En este sentido, se recomienda acompañar y orientar a los estudiantes en las distintas etapas, especialmente, durante los primeros trabajos.

- b. La idea es que los participantes del taller exploren distintos enfoques y procedimientos. Esto implica que el trabajo que hacen alumnos y alumnas, tanto en clases como fuera del establecimiento, varía de acuerdo a los distintos proyectos. Por ejemplo: algunos desarrollarán su proyecto en función de su trabajo en un conjunto de canto y baile folclórico; otros podrían proyectar una producción musical en torno a un repertorio para banda de bronce, un recital de grupo o banda de rock, etc.. Lo importante es que cada uno trabaje de acuerdo a los requerimientos de su proyecto, lo cual supone una programación cuidadosa de las distintas etapas.
- c. Es necesario entregar orientaciones generales sobre los diversos lenguajes y técnicas que serán utilizados en los proyectos. Estas se pueden introducir mediante los contenidos y actividades seleccionados del área de contenidos relacionados con las técnicas y conceptos de apresto a la ejecución musical.
- d. Es muy probable que el producto final varíe respecto a la formulación inicial del proyecto. En este sentido, conviene que exista cierta flexibilidad para que, en la medida que sea necesario, se modifiquen los objetivos, materiales, técnicas, etc. Incluso, en algunos casos muy calificados, puede ser conveniente sugerir un cambio de proyecto. Sin embargo, para que el método funcione, es necesario que la gran mayoría del alumnado se haga responsable de la propuesta inicial del grupo y responda de acuerdo a lo programado.

## Las primeras etapas de desarrollo de un proyecto

El sistema de proyectos supone distintas etapas que se reseñan a continuación. En algunos casos, el orden de estas etapas puede experimentar modificaciones y hasta superposiciones.

### A. PRESENTACIÓN DE LA METODOLOGÍA DE PROYECTOS

Primeramente se expone el sistema de proyectos al curso, refiriéndose a los objetivos, la metodología, las etapas de trabajo y los procedimientos de evaluación. Se recomienda especificar las etapas por escrito y, si es posible, ejemplificar lo que se espera del trabajo. Se dialoga sobre lo expuesto con el objeto de aclarar dudas y acoger sugerencias.

### B. ELECCIÓN DEL PROYECTO Y ÁREA

Los alumnos y alumnas definen las características del trabajo de conjunto que desarrollarán. Este proceso de discernimiento y elección no es fácil y, por lo tanto, en no pocas ocasiones requiere de la orientación del docente. Para esto puede ser conveniente, en aquellos casos en que no hay claridad al respecto, que los estudiantes presenten varias alternativas de proyecto. Es importante que, en lo posible, los grupos sean pequeños y que el trabajo corresponda verdaderamente a la cantidad de integrantes que lo componen. En cualquier caso, conviene que haya una definición previa de los roles principales de cada participante, y luego una autoevaluación centrada en criterios previamente acordados, con el objeto de obtener mayores antecedentes sobre el trabajo personal.

### C. DISEÑO Y EVALUACIÓN DEL PROYECTO

Los alumnos y alumnas, de acuerdo a los parámetros establecidos por el docente, proponen el tema de trabajo, los medios expresivos, las técnicas, el estilo musical y los materiales. En otras palabras, el qué hacer, cómo, dónde y cuándo. Además pueden sugerir un cronograma de trabajo ceñido a la planificación determinada para el módulo.

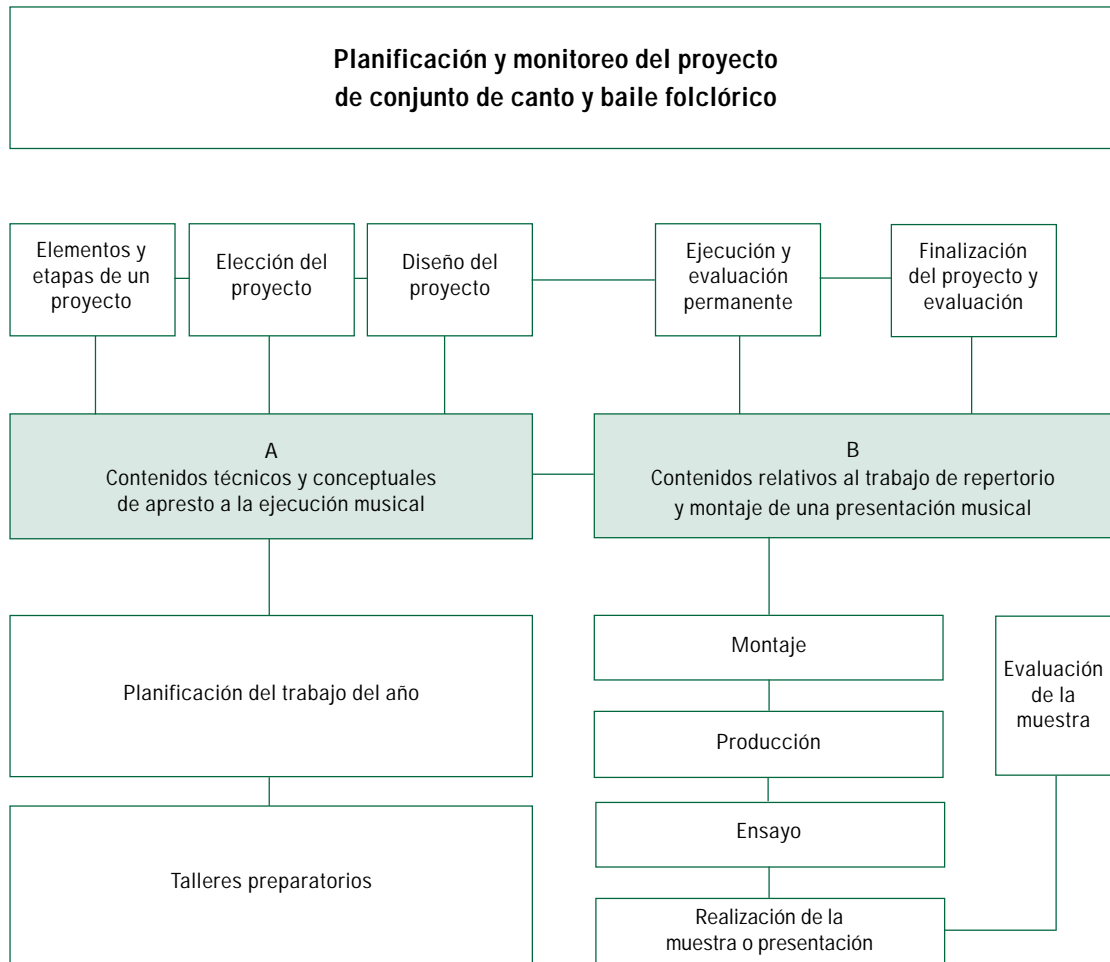
Esta etapa, para que realmente sea consistente, debe ser evaluada. Por lo tanto, dependiendo del tipo de conjunto musical que se forme y de las características del proyecto, el alumnado diseñará sus propuestas basándose en un diagnóstico de los conocimientos, habilidades y recursos disponibles.

El docente debe conversar con las alumnas y alumnos sobre los proyectos, intentando dilucidar aspectos tales como:

- ¿Qué es lo que intentan hacer en el proyecto?
- ¿En qué medida es factible?
- ¿Corresponde a los contenidos del módulo?
- ¿Es muy amplio o ambiguo?
- ¿Cómo se puede acotar o mejorar?
- ¿Qué etapas de aprendizaje y desarrollo supone?
- ¿Qué compromiso y plazos de evaluación implica?



### Diagrama sinóptico 1:



## Diagrama sinóptico 2:

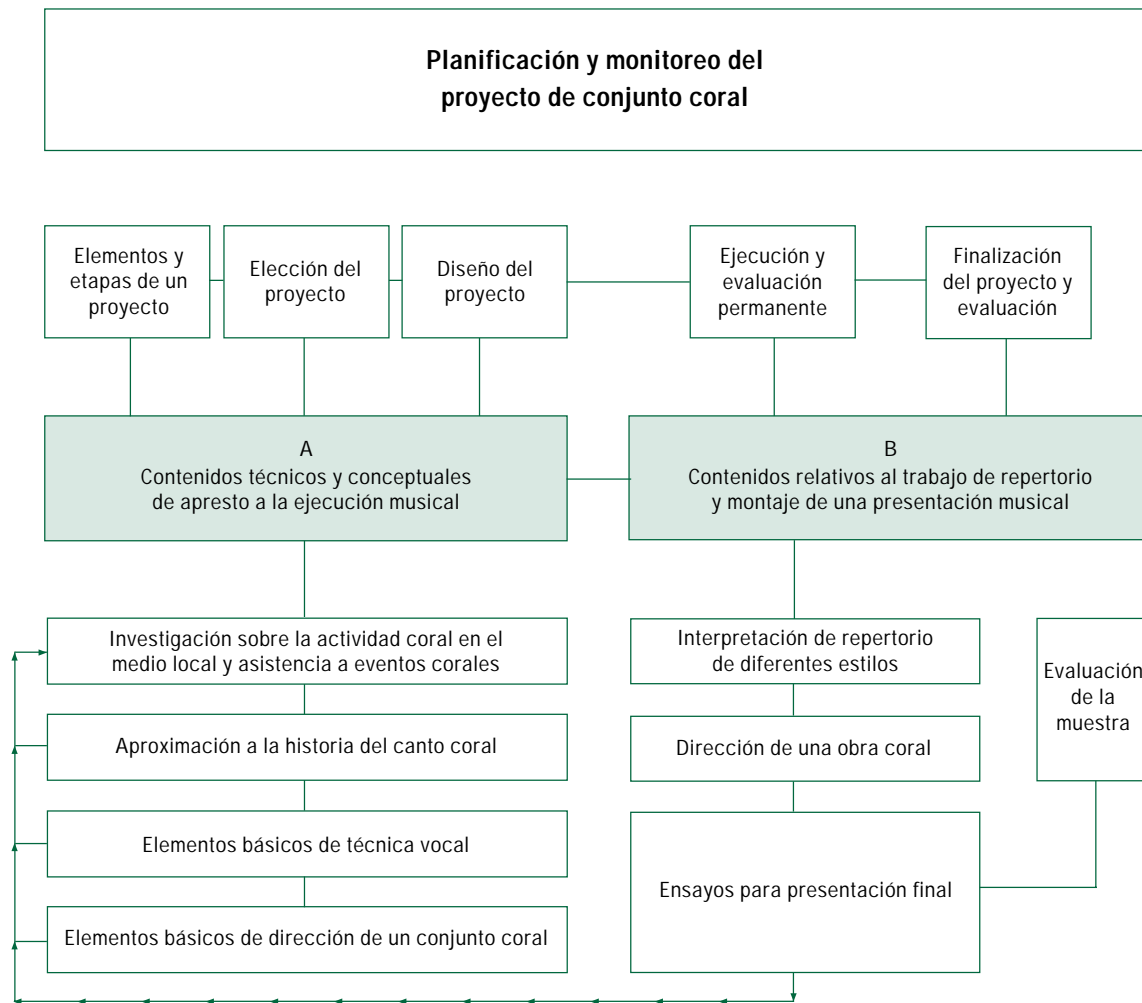


Diagrama sinóptico 3:

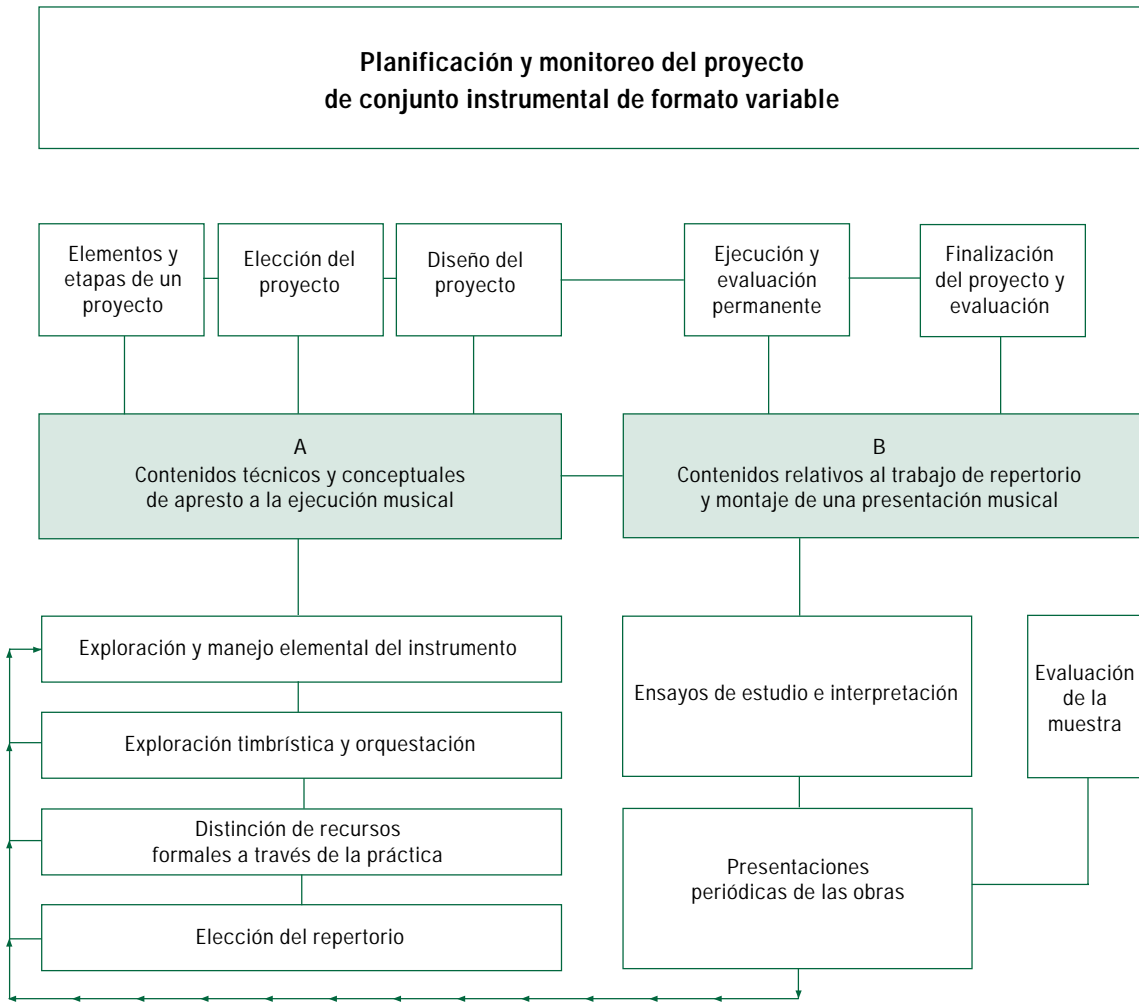
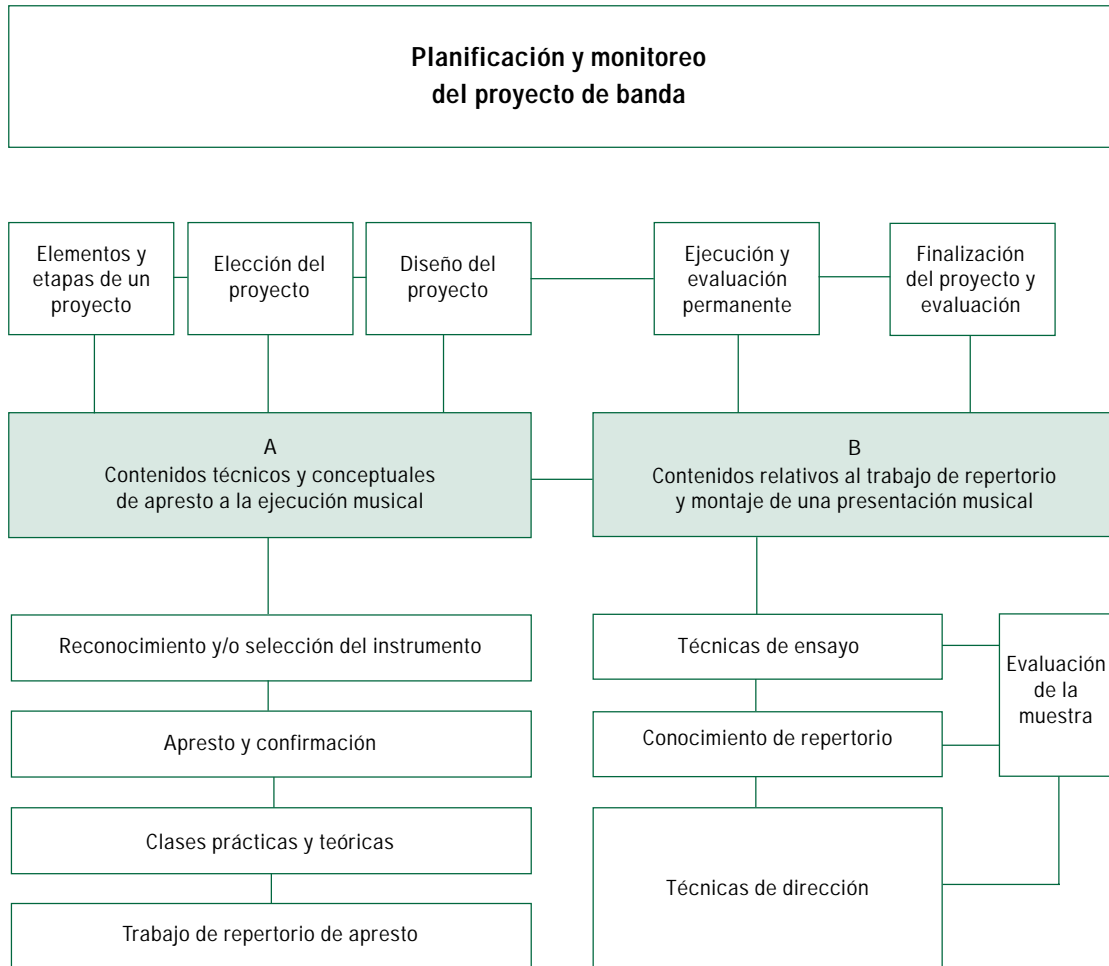


Diagrama sinóptico 4:





## Interpretación musical en conjuntos de canto y danzas folclóricas

### Orientaciones didácticas

El trabajo en un módulo de interpretación para conjuntos de música folclórica representa un intento por poner a los jóvenes de 3° y 4° Medio en contacto con una de las manifestaciones más representativas de nuestra cultura, en la búsqueda de un afianzamiento de la propia identidad, en el contexto actual de mundo globalizado en que se vive una permanente tensión entre lo universal y lo particular; entre una cultura con sello mundial -homogeneizadora por definición- y lo particular, lo propio, lo que nos hace diferentes.

El programa está propuesto para conjuntos folclóricos. Así, genéricamente. Bajo esta idea, se podría entender por conjunto folclórico cualquier grupo de personas haciendo música tradicional. Sin embargo, con el propósito de precisar conceptos, en el marco del presente programa, se entenderá por grupo o conjunto folclórico cualquiera de las siguientes alternativas:

- a) Un grupo de canto y danzas en el que ambas formas de expresión (la música y la danza) se realizan con un significativo apego a las formas tradicionales. Estos grupos suelen contar con un número reducido de integrantes (8 a 10), distribuidos equilibradamente por sexos, en el que todos los integrantes realizan todas las acciones; es decir, todos cantan, todos tocan los instrumentos y todos bailan. Suelen trabajar arreglos sencillos a dos voces que son interpretadas por las cuerdas femenina y masculina, respectivamente. Ejemplos profesionales de este tipo de agrupaciones en nuestro país son conjuntos tales como *Cuncumén*, *Millaray*, *Chamal*, *Graneros*, *Paillal* y muchos otros conocidos bajo el nombre de “grupos de proyección folclórica”.
- b) Un gran elenco organizado en dos subgrupos con funciones claramente especializadas: uno dedicado al canto y otro a la danza. La división de la tarea permite a los equipos un mayor desarrollo en lo vocal- instrumental y en lo dancístico, respectivamente; una selección más rigurosa de los integrantes y, por lo tanto, la realización de arreglos más difíciles y coreografías con un mayor nivel de sofisticación. A esta categoría suelen pertenecer los denominados “ballet folclórico”. Entre ellos en nuestro país el *Ballet Folclórico Nacional de Chile (Bafona)*, el *Ballet Folklórico Antumapu*, el *Ballet Folklórico de la Universidad de Santiago (Bafusach)*, el Taller *Edafo*, etc. Un ejemplo claro de este tipo a nivel de jóvenes y niños son el grupo *Los Chenitas* de San Bernardo, *Los Maipucitos*, *Los Grillitos* de Graneros y *Remolino* de Santiago.
- c) Un grupo que prescinde del baile y se dedica sólo a la ejecución musical (vocal e instrumental). Es lo que suele acontecer con grupos que se dedican, por ejemplo, a la interpretación de música andina y a un tipo particular de música de la zona central. Suelen ejecutar arreglos para una gran

cantidad de voces y muy buenos ejecutantes en variados instrumentos propios de ese tipo de música. Esta clase de agrupaciones es especial para ser implementada en establecimientos exclusivamente de niñas o de varones, ya que, por lo general, están conformados por integrantes de un mismo sexo (porque la práctica de la danza requiere contar con grupos mixtos). Ejemplos profesionales típicos de nuestro país son *Inti-Illimani*, *Illapu*, *Quilapayún*; *Los Huasos Quincheros*, *Los Huasos de Algarrobal*, *Los Lazos*, *Los Cuatro Cuartos*, *Las Cuatro Brujas*. Existe también una línea de grupos mixtos dedicados, de preferencia, a la interpretación de música de la zona central de Chile, donde hay una primera voz solista femenina acompañada por voces masculinas; estos grupos son ya casi inexistentes (v.gr. *Silvia Infantas y Los Cóndores*, *Tierra Linda*, *Los de Ramón*, *Lafquén*) y otros.

- d) Por último, un tipo de grupo dedicado sólo a la danza, que bailan acompañados por grabaciones, del cual en la actualidad no existen muchos representantes conocidos. El hecho de no tener que preocuparse de la interpretación musical les permite lograr altos niveles de desarrollo corporal y coreográfico.

Si bien la unidad propuesta, en términos generales, puede servir para cualquiera de los tipos mencionados, ha sido realizado pensando de preferencia en las categorías *a* y *b* y resulta más adecuado para este tipo de trabajo. De todos modos, se trata de que cada grupo de establecimiento, se constituya conforme a una configuración propia y particular. Ello significa la posibilidad de combinar estilos, de acuerdo a sus posibilidades e intereses.

En lo referente al repertorio a interpretar, es deseable que cada grupo que se constituya interprete música de su zona o lugar de origen. Esto, en primer lugar como una forma de vincular a los estudiantes con su región y su localidad; como una actividad que estimule el desarrollo de la cultura musical local y algunas labores relacionadas.

Es importante también hacer hincapié en la necesidad que los programas que se preparen se estructuren alrededor de un tema que los justifique y les otorgue sentido. Las expresiones musicales tradicionales -y los comportamientos folclóricos, en general- siempre se manifiestan en una circunstancia determinada, tienen una ocasionalidad. No es conveniente, entonces -si queremos entender la música tradicional como un quehacer que tiene un sentido para quienes la practican- presentar públicamente una serie de cantos y danzas solos, desvinculados de un contexto que les otorgue ese sentido.

Por último, es necesario aclarar qué entendemos por “zonas”, desde el punto de vista de las prácticas folclóricas. Si bien es necesario reconocer que puede tratarse de una clasificación algo forzada y poco consistente, se trata de un criterio empleado para agrupar especies y prácticas musicales que tienen orígenes culturales diferentes entre sí, que suelen manifestarse en ocasionalidades distintas y que, además, se suelen producir en territorios diferenciados. De acuerdo con esto, entonces, se habla de *Zona Norte* para referirse a una música con fuerte influencia quechua-aymara, que se practica de preferencia entre las regiones I y III; *Zona Central* para abarcar las manifestaciones producidas entre las regiones IV y VIII, con fuerte influencia española; y *Zona Sur* para abarcar un grupo de cantos y danzas que se practican preferentemente en el Archipiélago de Chiloé, de clara procedencia huilliche-hispana. Suelen sumarse a esta clasificación clásica las categorías *Mapuche* y *Rapa-Nui*, propias de la música étnica y una categoría que podría denominarse *Folclore Urbano*, en que se incluyen las manifestaciones propias de las grandes ciudades, particularmente de la capital del país.

### Aprendizajes esperados

1. Interpretar cantos y danzas tradicionales, empleando las técnicas de interpretación apropiadas al estilo o géneros seleccionados.
2. Montar un programa de cantos y danzas tradicionales de alguna región, lugar o ambiente del país, actual o pretérito, en que se incorporen instrumentos, vestuario y costumbres propias del ámbito elegido, integrando la música y el baile con otras manifestaciones artísticas y/o tecnológicas, cuando sea apropiado.
3. Desarrollar un trabajo sistemático de indagación (bibliográfica, documental y/o de terreno) acerca de aspectos fundamentales de la cultura del ámbito elegido (lenguaje, literatura popular, fiestas, juegos, comidas, etc.).
4. Desarrollar habilidades de diagnóstico y recolección de material musical, en el ámbito del lugar en que se encuentra el establecimiento.
5. Crear y desarrollar un argumento (libreto u obra teatral para ser narrado, cantado o teatralizado) que tome como base algún(os) aspecto(s) cultural(es) propio(s) de la zona en estudio y que sirva de sustento dramático a la muestra de los cantos y danzas seleccionados.
6. Usar y desarrollar la capacidad creativa, organizativa y de autogestión del propio grupo-taller de Formación Diferenciada (estudiantes y docente).
7. Conformar equipos de trabajo entre compañeros, incorporando activamente a padres, apoderados, profesores de otras asignaturas y miembros e instituciones de la comunidad a la realización y/o auspicio del evento.
8. Incentivar una actitud de aprecio y valoración por las prácticas musicales propias de la cultura nacional, actuales y tradicionales.



## A. Área de contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical y dancística folclórica

---

- Planificación del trabajo del año: estudio y elección del tema, del repertorio, del vestuario, diseño escenográfico y presupuesto financiero del proyecto.

### Contenido

- Primera etapa: Planificación del trabajo del año.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

---

Discuten y determinan el tema central del programa a preparar.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Para iniciar esta primera etapa del trabajo se deberá contar con alumnos o alumnas que estén preparados para montar un programa. Por ejemplo, que hayan logrado un manejo aceptable de la guitarra rasgueada en su afinación universal, que estén iniciándose en el conocimiento y práctica de algunos instrumentos complementarios (acordeón, arpa, rabel, guitarrón, percusión u otros), que hayan desarrollado habilidades auditivo-vocales que les permitan cantar versiones a dos voces paralelas y sean capaces (todo el grupo, o bien quienes se especializarán en la parte danzas) de manejar su cuerpo con algún grado de coordinación y expresividad y utilizar el espacio en forma aceptable. De este modo, la etapa en que se encuentran los debe abocar a la búsqueda del soporte argumental que permita dar continuidad al conjunto de cantos y danzas seleccionados y justificar su presencia en el programa. Para ello, el profesor o profesora podrá proponer al alumnado, entre otras, las siguientes posibilidades:

- a) *la selección de una narración de origen tradicional* (una leyenda, un cuento folclórico, un mito, etc.) o su adaptación;
- b) la puesta en escena de *una fiesta u otra circunstancia* propia de la cotidianeidad urbana o campesina (un matrimonio, bautizo, velorio, celebración de un santo, minga, trilla, etc.);

- c) La recreación de *un ambiente* (un mercado de pueblo, la Vega Central, una feria libre, un viaje en tren, etc.) alrededor del cual se puede hilvanar una historia;
- d) alguna *narración* -cuento, obra de teatro u otra- original del grupo o de algún autor consagrado, etc.

Lo importante en la selección, creación o adaptación de una idea es que ésta contenga un nudo dramático que facilite su desarrollo y le otorgue atractivo ante el espectador. Al mismo tiempo, la historia deberá ser una instancia que permita alternar a personajes diferentes que puedan entablar entre sí variados tipos de relaciones.

Una buena estrategia al respecto podrá ser que cada estudiante seleccione (a partir de la lectura, entrevista a personas mayores, de la propia creación) algún material adecuado, lo proponga y lo discuta con el resto del curso. A partir de la puesta en común de las propuestas se podrá seleccionar, adaptar, fundir, recrear o inventar un buen argumento.

A modo de ejemplo proponemos para la discusión el siguiente fragmento tomado del libro *“La cantora popular; fuente de nueva vida”* (Equipo de Pastoral Campesina, Taller de Acción Cultural, 1988), en el que una de las mujeres entrevistadas relata en qué consistía una trilla:

*“La trilla era una fiesta en grande.*

*Yo a todas las trillas iba por igual, siempre y cuando me invitaran.*

*En esas trillas se mataban corderos, ovejas...*

*Era un trabajo duro y una fiesta muy linda. Se juntaban todos los vecinos a ayudar, ya que había que ganar “vuelta de mano”.*

*Los hombres y las yeguas a la era, las señoras a la cocina, las niñas a servir el dulce y la mistela y servir las mesas y la o las cantoras que estaban invitadas con tiempo sólo tenían el trabajo de cantar, muy bien atendidas por lo demás.*

*Era una fiesta donde todos compartíamos, no faltaban las bromas, los chistes. Cuando se cantaba una cueca todos tocaban las manos y avivaban a los que estaban bailando; otro tañaba la guitarra, otro servía el trago.*

*Venía gente de lejos. Venía gente que venían a veranear a los pueblos p’a encontrarse en las trillas. Todos los vecinos, todos los amigos, todos se juntaban en las trillas. Era muy bonito ver cómo los huasos llegaban de a caballo con su vestimenta: la chaqueta corta de huaso, el sombrero alón, la manta de colores, las espuelas.*

*Llegaban trayendo en anca a su señora o las hermanas.*

*A cantar se empezaba más tarde, porque si se empezaba a cantar en la casa, los trilladores se entusiasaban y no iban p’a la era.*

*Entonces por eso se prefería de cantar en la tarde, en la noche ya.*

*Porque es en la última vuelta que hacen las bestias, cuando las cantoras llegan a cantar a la era.*

*P’a las trillas se ponía el chuico arriba de la parva y otras veces era la cantora la que se sentaba ahí.*

*El trigo se va resfalandando y los hombres van protegiendo a la cantora.*

*La parva es una pila donde hay paja y donde están emparvando el trigo en carretas con bueyes.”(p.30)*

El docente podrá provocar el diálogo a partir de algunas preguntas relacionadas, por ejemplo, con:

- i) Análisis de roles: ¿qué acciones o tareas específicas desarrollan en el fragmento los hombres? ¿las mujeres? ¿los jóvenes? Relacionar con el ambiente, la época, la ocasión, etc. ¿Se advierten diferencias con el aquí-ahora de los jóvenes del grupo-taller?
- ii) ¿Qué se entiende por “vuelta de mano”? Mencionar y estudiar otras fiestas en que se dé el mismo fenómeno.
- iii) Reconocer diferentes personajes que participan. Describir o imaginar la forma de vestir de cada uno. Dibujarlas.
- iv) Seleccionar un momento importante en la jornada (pensarlo como si fuera una fotografía). Describirla con la mayor cantidad de detalles posibles. ¿Cómo se la imagina en el escenario? ¿Qué elementos debería llevar la escenografía? Dibujar la escena imaginada.
- v) ¿Qué tipo de música y de bailes podría incluirse? ¿De qué carácter?
- vi) Proponer y conseguir algún otro elemento que pudiera completar lo dicho o sugerido por la narración: fotografías, videos, películas, otro tipo de narraciones (poesía popular, cuentos, artículos de revistas, dibujos de calendarios antiguos, etc.).

## Actividad 2

Realizan sesiones de audición y observación de material de cantos y danzas relacionado con el tema o argumento elegido (grabaciones, videos, presentaciones en vivo, ensayos), registrado o realizado por solistas y/o grupos consagrados a nivel local, regional y nacional.

### INDICACIONES AL DOCENTE

Una vez seleccionado o esbozado el tema que hilvanará el programa este puede ser completado o enriquecido con posterioridad. Varios tipos de materiales pueden resultar útiles para el cumplimiento de este propósito. Por una parte, observación de videos de presentaciones realizadas por intérpretes (solistas o grupos) consagrados en el ámbito local, regional o nacional, audición de grabaciones comerciales (casetes, CD) de los mismos intérpretes y videos con cantos y danzas que algunos investigadores y estudiosos han producido para la difusión con propósitos educativos. Alternativa o complementariamente, también pueden resultar adecuados para el efecto algunos videos realizados para la televisión cuyo contenido suele estar referido a destacar paisajes, costumbres y otros aspectos de la vida de importantes sectores del pueblo chileno, entre los que se pueden encontrar cantos y danzas. En cualquiera de los casos en que se recurra al uso de videos, el docente debería seguir una secuencia de trabajo como la que se propone a continuación:

- a) observación y análisis previo del video por parte del docente, con el propósito de reconocer los aportes específicos que éste podría hacer al trabajo a realizar;
- b) preparación de preguntas (guía de observación) para los alumnos;
- c) observación del video en clases y respuesta individual o grupal de la guía;
- d) puesta en común de las respuestas;
- e) elaboración de ideas-síntesis.

Una interesante forma de agregar elementos al argumento es incorporando otras expresiones folclóricas (p.e. realización de juegos -infantiles y de adultos-, adivinanzas, cuentos), creando historias secundarias paralelas (relación amorosa o de otro tipo entre algunos de los personajes), etc.

### Actividad 3

---

#### Implementan jornadas de recopilación de material en terreno.

##### INDICACIONES AL DOCENTE

La actividad 3 puede ser entendida como alternativa o complementaria de la actividad 2. Dependiendo del lugar en que esté ubicado el colegio y del tipo de programa que vayan a preparar, los jóvenes podrán recurrir al procedimiento que esté más de acuerdo con sus propósitos. Si se opta por la recolección en terreno, esta etapa implicará la búsqueda de canciones y danzas entre los cultores que queden en el lugar o localidades vecinas (especialmente en el caso de establecimientos de ciudades pequeñas y sectores rurales), la visita a ambientes similares al que se ha elegido para la muestra (p.e. visitar la Vega Central, registrar canciones que se cantan o escuchan y tomar nota de expresiones del lenguaje popular propio), la entrevista a intérpretes o grupos de la comunidad, etc. Es importante tener presente que en las grandes ciudades suelen vivir personas de procedencia campesina que mantienen prácticas traídas de sus lugares de origen, entre ellas un repertorio de canciones y formas peculiares de ejecutar la guitarra que pueden ser de gran utilidad para los fines del grupo.

Al mismo tiempo, puede resultar una actividad fundamental para evitar la pérdida de un material que, de otro modo, estaría condenado a la extinción.

Será de mucha importancia la capacitación que el docente realice con sus estudiantes, acerca de cómo realizar el trabajo de recopilación: uso de grabadoras y/o filmadoras, técnicas para transcribir textos y melodías y para registrar las danzas, formas de relacionarse con los cultores, etc. Podría resultar muy útil la conversación con estudiosos e investigadores de la ciudad o el lugar, en particular integrantes de grupos de proyección folclórica que han venido realizando esta actividad por mucho tiempo. El Directorio de la “Cartografía Cultural de Chile”, (Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago) contiene en sus apartados regionales un listado exhaustivo llamado “Agrupaciones de Música Folklórica y de Raíz Folklórica”.

#### Actividad 4

---

**Seleccionan el repertorio de cantos y danzas a incluir en el programa.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Pensando en el atractivo de un programa para quienes lo observan (que generalmente no suelen ser especialistas en música y danzas tradicionales) hay que realizar un “armado” interesante. Entre las precauciones que habría que tomar están, por ejemplo:

- a) hilvanar la muestra alrededor del tema que articula el programa,
- b) incluir danzas visualmente diferentes, de modo que el público pueda diferenciarlas (en cuanto al número de bailarines, uso o no uso de pañuelo, intención, tipo de paso, tipo de desplazamientos, etc.),
- c) incluir números exclusivamente cantados intercalados entre las danzas,
- d) realizar tipos de arreglos diferentes para los cantos (solistas, dúos, grupo, etc.),
- e) incluir instrumentos variados, etc.

Una vez realizada la selección de cantos y danzas a incluir en el programa y paralelo a la preparación de los arreglos y otras actividades propias de la planificación, alumnas y alumnos podrán iniciar el aprendizaje de las melodías y pasos y desplazamientos de las danzas.

#### Actividad 5

---

**Realizan arreglos al repertorio seleccionado.**

#### Actividad 6

---

**Estudian y diseñan el vestuario.**

#### Actividad 7

---

**Estudian y diseñan la escenografía.**

#### Actividad 8

---

**Estudian el financiamiento del proyecto.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Las actividades 5 a la 8 pueden ser llevadas a cabo en forma paralela al montaje mismo de cantos y danzas. Esto significa que el aprendizaje de canciones y bailes seleccionados puede empezar desde este momento. En el caso de las canciones, a una voz al comienzo. La naturaleza de los arreglos dependerá del tipo de grupo que se vaya a formar (ver orientaciones didácticas). Algunas ideas generales acerca de cómo distribuir las voces y cómo seleccionar los instrumentos en forma adecuada -sin que, necesariamente, deba constituirse en una regla- son las siguientes:

**A. Segundas voces:** El canto natural de hombres y mujeres que han cambiado la voz se encuentra a diferencia de una octava. Esto quiere decir que la voz femenina suena naturalmente una octava más alta que la de los hombres. Salvo que se persigan efectos sonoros especiales, el arreglador debe tomar en cuenta esta particularidad y tratar de evitar que esta diferencia natural de registro se acentúe. Ello se logra haciendo que los varones canten las melodías más agudas y las mujeres las más bajas. Llevado esto al canto folclórico en que las segundas voces son conducidas por terceras paralelas (o su inversión en sextas) la mejor forma de realizar la distribución sería:

- a) si la canción se presta naturalmente para construir una segunda voz inferior, la primera voz deben llevarla los varones y la segunda las damas;
- b) si, por el contrario, la segunda paralela suena naturalmente sobre la línea principal (segunda alta), aquélla debe ser confiada a la cuerda masculina mientras la melodía deberá ser cantada por las mujeres.

**B. En relación con la selección de instrumentos acompañantes,** el primer criterio de selección debería ser la zona geográfica en que se haya ubicado el programa. Sin considerar la guitarra que es el instrumento propio de la música tradicional nacional -por lo tanto casi propia de todas las zonas, salvo la mapuche y rapa-nui-, una posibilidad podría ser la siguiente:

- a) Zona norte: charango, mandolina o bandola, bombo, caja, tarcas, quenás, pinquillos, sicus o zampoñas, sonajas.
- b) Zona central: guitarrón, arpa, rabel, charrango, pandereta, cacharaina, tormento, acordeón.
- c) Zona sur (Chiloé): violín, rabel, cacharaina, bombo chilote, acordeón.

En caso de montarse un programa con música de salón (en cualquiera de las zonas), es aceptable emplear piano, mandolina, violín y algún otro instrumento propio de la música de concierto. Otros tipos de programas de corte más específico requerirán de un estudio organológico especial.

Lectura de artículos de revistas y de obras (novelas, ensayos, artículos de costumbres), análisis de videos, observación de fotografías familiares, observación directa, testimonios orales, pueden ser útiles como fuentes para las tareas implícitas en las actividades 6 y 7. En el caso del vestuario, además de su adecuación a la ocasionalidad y su relación con los personajes, debe cumplir ciertos requisitos escénicos: combinaciones adecuadas y creativas de colores, relación con la iluminación del escenario, adaptación al físico del actor.

Respecto de la escenografía se espera que cumpla con los siguientes requisitos: pertinente con el programa, debe permitir un desarrollo expedito de danzas y otros movimientos escénicos.

En cuanto a las posibilidades de financiamiento y/o consecución de elementos y materiales, el trabajo en esta etapa debería circunscribirse a la planificación de algunas acciones específicas como rifas, bingos, fiestas, ventas y, por sobre todo, conseguir auspiciadores con instituciones, personas y establecimientos comerciales de la comunidad.

La realización de estas actividades constituye una excelente oportunidad para requerir la participación de los padres e incorporarlos en forma efectiva como colaboradores con la educación de sus hijos: grupos de madres y estudiantes comprometidos en el diseño y la confección del vestuario, asesoradas por personas con experiencia de la misma comunidad o por docentes de subsectores afines (Educación Tecnológica, Artes Visuales, etc.), trabajando en el mismo colegio. De la misma forma, padres y alumnos participando en la realización de la escenografía. Este tipo de acciones se constituyen en iniciativas extraordinariamente integradoras del trabajo escolar, a través de la participación de docentes, padres y estudiantes en actividades concretas.

## B. Área de contenidos relativos al trabajo de repertorio y montaje de una presentación de canto y baile folclóricos.

- Segunda etapa: Montaje del programa
- Tercera etapa: Producción de la presentación
- Cuarta etapa: Ensayo del programa
- Quinta etapa: Realización de la presentación

### Contenido

- Segunda etapa: Montaje del programa.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

Aprenden cantos y danzas que se han seleccionado para la muestra.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Considerando la importancia del enfoque metodológico que aplique el docente en el trabajo con un conjunto de canto y baile folclóricos, se recomienda consultar al final de este programa el **Anexo 2, Metodología de enseñanza para el canto y la danza folclóricos.**

### Actividad 2

Realizan trabajo de documentación.

### Actividad 3

Preparan el texto de apoyo (libreto, obra teatral).



#### INDICACIONES AL DOCENTE

Se trata de dos actividades estrechamente relacionadas en función de la elaboración de la parte literaria que servirá de argumento y soporte dramático al programa. En primer lugar, una vez clara la idea, será necesario abocarse a la búsqueda de los antecedentes que permitan profundizar en el conocimiento de la ocasionalidad elegida: una fiesta, una ceremonia, un acontecimiento patriótico, etc. Entre las tareas de esta etapa estarán perfilar y dar vida a los personajes y sus roles, los tipos de relaciones que se dan entre ellos, realizar indagaciones históricas, estudiar los ambientes físicos, conocer diferentes posibilidades de vestuarios familiarizarse con algunas formas literarias susceptibles de ser utilizadas (obra teatral, narración, versos -décimas o cuartetos-, libreto). Con posterioridad, proceder a la distribución de roles entre los actores y al aprendizaje del texto. El docente deberá, en este momento, atender a las diferencias individuales, a los intereses y a las particulares capacidades de los integrantes del grupo-taller; también a la emergencia de talentos en el ámbito de lo teatral, literario, en lo relacionado con las artes visuales, etc. En cualquier caso, no debe olvidarse el propósito fundamental de la base literaria: provocar y resaltar la importancia de los cantos y las danzas incluidos. Un buen ejercicio será la observación y comentario de videos y películas y la asistencia a espectáculos. En todos ellos la atención deberá estar, al comienzo, en los desarrollos temáticos y en los recursos empleados para elaborarlos.

#### Contenido

- Tercera etapa: Producción de la presentación.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

---

Diseñan y preparan el vestuario.

### Actividad 2

---

Diseñan y preparan la escenografía.

### Actividad 3

---

Seleccionan locutores y/o actores.

#### Actividad 4

---

**Diseñan y preparan apoyo visual y sonoro.**

#### Actividad 5

---

**Diseñan planos de ubicación y movimientos.**

#### Actividad 6

---

**Consiguen local y apoyo de sonido.**

#### Actividad 7

---

**Buscan auspiciadores.**

#### Actividad 8

---

**Consiguen e instalan los equipos para amplificación del sonido (mesas, micrófonos, parlantes, etc.).**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

La realización de muchas de estas actividades específicas constituye una excelente oportunidad para requerir la participación de los padres e incorporarlos en forma efectiva como colaboradores con la educación de sus hijos: grupos de madres y estudiantes comprometidos en el diseño y la confección del vestuario, asesoradas por personas con experiencia de la misma comunidad o por docentes de subsectores afines (Educación Tecnológica, Artes Visuales, etc.), trabajando en el mismo colegio.

De la misma forma, padres, docentes y alumnos participando en la realización de la escenografía. Este tipo de acciones se constituyen en iniciativas extraordinariamente integradoras del trabajo escolar, a través de la participación de docentes, padres y estudiantes en actividades concretas. En especial, respecto de los padres, estas actividades suelen tener un efecto importante en la motivación y el compromiso de éstos con la educación de sus hijos y el trabajo del establecimiento.

La actividad de diseño y preparación del apoyo visual y sonoro está referida a eventuales diapositivas, videos o películas a exhibir mientras se ejecutan los cantos, las danzas o en tanto se desarrolla la acción dramática y a la elección de alguna música grabada a emplear antes y durante el espectáculo, como “música de fondo”.

Especial mención, por su importancia, merece la actividad referida al diseño de los planos de ubica-

ción y movimientos. A partir de ellos, cada joven sabrá con claridad dónde le corresponde ubicarse y qué movimientos precisos deberá realizar durante el programa. Además de evitar confusiones de último momento, este tipo de trabajo contribuye a dar ritmo y limpieza al programa. Lógicamente, los movimientos diseñados deberán, posteriormente, ser suficientemente ensayados, con el objeto de dar seguridad y naturalidad a los movimientos entre número y número.

La planificación y diseño anteriormente señalados deben tener en cuenta las características del local - espacio escénico elegido. En relación a éste debe procurarse siempre que cuente con una acústica apropiada, buena luz y ventilación. Idealmente, la amplificación artificial de sonido debería usarse lo menos posible.

### Contenido

- Cuarta etapa: Ensayo del programa.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

---

Conocen y practican técnicas de ensayo (partes de un ensayo musical, técnicas de ensayo, roles y funciones en los equipos).

### Actividad 2

---

Ensayan separadamente la parte musical y la danza.

### Actividad 3

---

Realizan ensayos musicales por grupos (solos, dúos, tríos, hombres, mujeres, conjunto).

### Actividad 4

---

Ensayan danzas por partes: parejas, grupo.

**Actividad 5**

---

Realizan ensayos por obra, completos: intérpretes y bailarines, por danza.

**Actividad 6**

---

Realizan ensayos de grupo completo (canto y danza).

**Actividad 7**

---

Realizan ensayos de y con vestuario.

**Actividad 8**

---

Realizan ensayos de y con sonido.

**Actividad 9**

---

Realizan ensayos con libretos y/o actuación.

**Actividad 10**

---

Realizan ensayos generales.

**INDICACIONES AL DOCENTE**

Los ensayos son momentos fundamentales en la vida de un grupo. El desarrollo artístico del elenco y la madurez de los programas a presentar se van logrando en cada uno de estas instancias del trabajo. Por esta razón, un ensayo debe estar muy bien planificado y realizado. Debe contar con personas responsables de sus diferentes partes y con objetivos específicos y claros, susceptibles de ser logrados, que deben irse consiguiendo conforme han sido previstos. Ello recomienda realizar una planificación a priori, confeccionar un cronograma en el que, en lo posible, cada paso a lograr se vaya estableciendo con anticipación, en forma secuenciada, dejando claros la cantidad de tiempo y la fecha en que debe cumplirse cada uno y nominando a los miembros del grupo que tendrán la responsabilidad que cada tarea se cumpla.

De acuerdo con la naturaleza de las tareas a abordar en cada ensayo, éstos pueden incorporar a todo el grupo o a partes de él. Por lo general, el taller completo está trabajando, a veces todos juntos, a veces en pequeños equipos. Cualquiera sea el caso, tratándose que en el ensayo se vaya a cantar, tocar y/o a bailar, es posible y deseable organizarlo en algunos momentos y actividades que proponemos a continuación. El ejemplo es aplicable a conjuntos de canto y danza y adaptables a otro tipo de agrupaciones.

### Esquema de ensayo-tipo, para período de clase de 90 minutos

<b>I. Parte corporal y coreográfica</b>	5 minutos	<b>Trabajo corporal preparatorio.</b> Concentración, relajamiento, preparación del cuerpo y el ánimo para el trabajo; acondicionamiento físico (realización de algunos ejercicios).
	10 minutos	<b>Práctica de pasos.</b> El profesor o profesora, o un alumno, dirigen el trabajo con la guitarra o recurriendo a alguna grabación realizada ad hoc. El grupo desplazándose en círculo, cada integrante reconoce auditivamente los rasgueos que se van escuchando y practica los pasos de danzas correspondientes, respetando el carácter y la expresión corporal de éstas. El bailarín baila solo, "con su sombra". El conductor va señalando los cambios de dirección del círculo y hace las correcciones a los movimientos realizados.
	15 minutos	<b>Práctica de danzas.</b> Dirigidos por el docente o el estudiante a cargo, las parejas (tríos o cuartetos, según corresponda) ensayan alguna danza determinada. El propósito de esta parte es mejorar algún baile que tenga problemas. Cantan los integrantes señalados por quien dirige y en lo posible todo el resto del elenco baila. Es un buen momento para que todos los integrantes practiquen todos los bailes y los puedan cantar. Con ello se evitan las "especializaciones" o identificación de los miembros con algún canto o danza específico, como suele suceder.
	10 minutos.	Revisión de la afinación de los instrumentos.
<b>II. Parte musical</b>	5 minutos	<b>Preparación vocal.</b> Conducidos por el encargado se realizan ejercicios de técnica (respiración, vocalización). El objetivo es preparar la sesión de canto que se inicia a continuación y perfeccionar las capacidades técnico-vocales de los integrantes del grupo.
	10 minutos	<b>Rasgueos.</b> Práctica de la guitarra de acuerdo a las demandas que hace el repertorio en trabajo. Búsqueda de la autenticidad, fiato instrumental; práctica de afinaciones, posturas, punteos. Otras formas de ejecución no rasgueada.
	15 minutos	<b>Práctica de cantos.</b> Como sucedió con anterioridad con la danza, se practican algunos cantos que requieran de ensayo especial, en dúos, tríos, cuartetos, cuerda femenina, masculina y grupo total. Se busca el perfeccionamiento del canto, la solución de algún problema técnico, el fiato grupal y de subgrupos.
<b>III. Programa</b>	20 minutos	<b>Ensayo de algún programa o parte de programa.</b> La parte final de la sesión está destinada al trabajo global. Al ensayo de un programa tal cual ha sido concebido. Ello implica realizarlo respetando el diseño planificado, incluyendo parlamentos, actuaciones, movimientos y accesorios (por lo general, prescindiendo del vestuario, la escenografía y el sonido).

La dinámica propuesta y la distribución de los tiempos deberán variar cuando los ensayos no sean normales porque los objetivos han cambiado. A medida que la fecha de la muestra se vaya acercando y los cantos y danzas considerados vayan siendo dominados, los ensayos van derivando al escenario, recurriendo al apoyo de la escenografía y la iluminación, principalmente. El sonido y el vestuario se incorporan hacia el final del período de preparación.

Con el propósito de facilitar la autoevaluación y promover instancias de análisis del trabajo realizado, es deseable que se lleve un registro (en video y/o en cassette) del avance en el aprendizaje de cantos y danzas.

### Contenido

- Quinta etapa: realización de la presentación.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

**Preparan el local.**

### Actividad 2

**Ensayan en el local.**

### Actividad 3

**Realizan la muestra.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Actividades escolares como las de este módulo son excelentes instancias para la práctica y el desarrollo de valores de responsabilidad y convivencia. Las conductas irresponsables, en un momento en que se está poniendo en juego el trabajo de todo un año y la ilusión y esperanza de todo un grupo, suelen ser muy perjudiciales para una buena convivencia. El docente deberá procurar que haya un respeto a cuestiones como, por ejemplo, la asistencia a ensayos y presentaciones, la puntualidad en las llegadas, el cumplimiento de los roles asignados y/o asumidos por alumnos y alumnas, el trato entre los miembros del grupo. En este tipo de asuntos no hay nadie que tenga privilegios, ni siquiera el docente. Deberá ponerse especial atención al traslado y el armado de toda la utilería involucrada en la realización de una presentación: instrumentos, vestuario, sillas, elementos de la escenografía,

la iluminación y el sonido, etc. Cada alumno y alumna deberá tener responsabilidades específicas y saber cumplirlas. Cada uno sabe lo que lleva y lo que trae. De este modo se logrará una mayor expedición en la puesta en escena de un programa y las cosas no se extraviarán ni se deteriorarán con tanta facilidad. Otra cuestión importante es la posibilidad que este tipo de actividades tiene para los jóvenes en cuanto brinda posibilidades de enseñarles buenos hábitos de comportamiento y de relación con otras personas, buenos modales, uso de un vocabulario adecuado. Deberán tener claro, también, que cuando se sale del colegio se adquiere la responsabilidad de cuidar la imagen pública de éste.

Según sea el número de presentaciones planificadas y mientras éstas se estén realizando, deberán realizarse sesiones de comentario permanentes. De este modo, el grupo se mantendrá vigilante en la detección y corrección de errores, de modo que cada presentación signifique un paso adelante en el logro de los objetivos. El trabajo deberá finalizar con sesiones de evaluación (autoevaluación y coevaluación) formal, en que todos los participantes puedan ejercer el derecho a opinión; tanto docentes y alumnos, como padres y apoderados que colaboraron.

## Sugerencias para la evaluación

A continuación, se detalla un conjunto de criterios adicionales de desempeño técnico-interpretativo en las diferentes actividades de expresión creativa. Estos pueden ser utilizados por el docente como referencia para la evaluación. Necesariamente, deben complementarse con otras categorías contenidas en el **Anexo 1, Evaluación de los aprendizajes y desempeño en un conjunto musical**.

La intención evaluativa de estos listados en que se especifican criterios de desempeño es la de posibilitar clarificaciones a los alumnos y alumnas acerca de aspectos puntuales de fortalezas y debilidades en el desempeño musical. No deben ser empleados como simples listas de cotejo ni tampoco deben constituirse en un fin en sí mismos en la ejercitación musical. Por lo tanto, más que índices de rendimiento final, deben emplearse para corregir y optimizar el proceso mismo de trabajo musical.

### Evaluación de las técnicas de interpretación I:

#### Desempeño como miembro de un conjunto

- A. Cuando la alumna o el alumno ejecuta una parte dentro de un conjunto, debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Interés y motivación por el trabajo en grupo.
  2. Calidad de la contribución individual al conjunto y habilidad para interactuar como parte de un equipo, trabajando cooperativamente, reconociendo y aprovechando la diversidad en la interacción musical con sus pares.
  3. Manejo de los niveles de dinámica en relación a la ejecución de los otros miembros del grupo.
  4. Habilidad de coordinación en los procedimientos de iniciación y conclusión de un fragmento o pieza.

5. Control de fraseo, tempo, agógica, pasos y movimientos coreográficos según los requerimientos de la obra.
  6. Capacidad para discriminar cuándo conducir y cuándo seguir la ejecución de otros.
  7. Observación de las indicaciones de ejecución anotadas o previamente acordadas.
  8. Capacidad de responder a ciertas dificultades de ejecución (por ejemplo, corrección de notas y digitaciones incorrectas, colaboración con otros miembros del grupo que tengan dificultades en la ejecución instrumental, el canto o el movimiento, control atento ante las entradas en falso, etc.).
- B. Cuando la alumna o el alumno asume funciones de dirección en el conjunto -esporádicas o permanentes- debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Capacidad de brindar al conjunto una guía y estímulo apropiado.
  2. Comunicación adecuada al conjunto de las propias intenciones musicales y las sugeridas por la música y/o la danza.
  3. Empleo eficiente del tiempo disponible para los ensayos.
  4. Repetición de pasajes y formulación de sugerencias y correcciones en relación a aspectos tales como: afinación, lectura, coordinación, entradas y cortes, pulsación, rango dinámico, balance, fraseo, precisión de pasos y gestos, y expresión en general.

### Evaluación de las técnicas de interpretación II:

#### Desempeño individual en la ejecución vocal e instrumental

Debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:

- a) **Precisión:** afinación y ritmo correctos.
- b) **Control técnico:** entonación; digitación; control de soplado, pulsado, arco, etc.
- c) **Interpretación:** tempo conveniente, expresión, fraseo, uso de dinámicas y otras indicaciones de ejecución.

Considerando siempre estos tres aspectos, la atención del evaluador puede dirigirse a constatar, según sea el caso:

- **Voz**
  - Control de respiración y apoyo
  - Calidad de la afinación
  - Proyección del sonido
  - Claridad de modulación y articulación
  - Habilidad para comprender y transmitir el sentido del texto
- **Instrumentos de viento**
  - Control de soplado y apoyo
  - Precisión de entonación y calidad de sonido
  - Uso de digitaciones apropiadas
  - Uso de recursos técnicos específicos (por ejemplo, formas de ataque y articulación)



- **Instrumentos de percusión**

- Control de tempo y pulso
- Coordinación de manos, dedos y pies (cuando corresponda)
- Correcta técnica de ataque
- Control tímbrico con diferentes palillos.

- **Instrumentos de cuerda**

- a) *pulsada:*

- Posición y coordinación de manos
  - Uso apropiado de diferentes técnicas de pulsado
  - Control dinámico entre diferentes partes (por ejemplo, destacando una línea melódica contra los acordes acompañantes, etc.)
  - Digitación correcta y uso de posiciones (si corresponde)

- b) *frotada:*

- Control de sonido estable y uso de vibrato (si corresponde)
  - Precisión de entonación y afinación
  - Coordinación de ambas manos
  - Digitación correcta y uso de posiciones (si corresponde)
  - Técnica de arco y elección de estilos apropiados de articulación (legato/staccato)
  - Aplicación de recursos específicos (por ejemplo, golpes de arco)

## Interpretación musical en conjuntos corales

### Orientaciones didácticas

La voz es el instrumento más natural y accesible con que ha contado el ser humano desde sus orígenes. A través de ella ha podido expresar sus estados de ánimo, cantándole al amor, a la naturaleza, a la magia, al misterio, etc.

La idea de “canto colectivo” viene de la antigüedad, cuando se reunían los clanes o las tribus para manifestar sus ideas religiosas o paganas. Con el devenir del tiempo, el canto coral ha ido acentuando paulatinamente su carácter de instrumento social aplicado al servicio de la comunidad.

En el canto coral, esta característica se acentúa por su particular naturaleza. La concurrencia de varias voluntades determinadas hacia un mismo fin y la participación de un número considerable de voces cantando simultáneamente, hace que la proyección social de un coro sea mucho mayor que la del canto individual.

La actividad coral como instrumento educativo contribuye al desarrollo integral de los jóvenes, permitiendo desarrollar la capacidad de trabajo en equipo, además de fomentar la solidaridad, la amistad y el compañerismo, valores que constituyen un aporte invaluable para nuestra sociedad.

Así, la relación grupal, encuadrada por la tarea musical de interpretación de obras corales, hace de esta actividad un quehacer realmente formativo en lo personal y musical.

El canto coral establece una relación directa con la música debido a la inmediatez en la relación sonido-individuo, haciéndola independiente de cualquier artificio instrumental y permitiendo, por tanto, una mayor comprensión global de los elementos que la configuran.

La actividad coral contribuye a desarrollar la participación y cooperación de los jóvenes en el contexto social y cultural, lo cual es un importante aporte para el futuro. La actividad coral constituye puentes entre personas y es, sin duda, una de las expresiones artístico-culturales colectivas más importantes de un pueblo.

### REQUERIMIENTOS PARA EL DOCENTE

El perfil de conocimientos del profesor o profesora de música a cargo de este curso incluye los siguientes aspectos:

1. Dominio de dirección coral.
2. Dominio de lectura musical y armonía funcional.
3. Conocimiento de la fisiología vocal enfocada al canto.
4. Dominio de principios básicos de construcción y forma musical enfocada al canto coral.
5. Conocimiento de Historia de la Música y de las Artes.

**REQUERIMIENTOS DE INFRAESTRUCTURA Y MATERIALES**

Para un trabajo óptimo es necesario requerir de una sala adecuada, alejada de ruidos externos, espacio suficiente para el número de integrantes del coro (es recomendable la existencia de sillas y de tarimas); el ideal es que en la sala no existan cortinas ni alfombras para que no absorban el sonido; la ventilación debe ser adecuada evitando el uso de calefacción o aire acondicionado que entorpecer el buen funcionamiento del aparato vocal.

En cuanto a los materiales, es necesario contar con un instrumento armónico (piano, guitarra, etc.) para apoyar el trabajo coral; tener acceso para fotocopias de las partituras que se piensa montar en el año; una radio y un equipo de video para poder realizar audiciones y analizar videos.

Se recomienda al profesor o profesora distribuir las horas de clases otorgando un adecuado espacio horario, en cada sesión de clases, al tratamiento de los siguientes tópicos

1. Conceptos de lenguaje musical aplicados a la entonación.
2. Canto. Trabajo de repertorio.
3. Dirección
4. Historia

La distribución de las áreas puede variar, pero ojalá durante la sesión se respete el tratamiento de estos tópicos.

La idea es que los estudiantes tengan una clase ágil y trabajen en distintas áreas, pero todas relacionadas, todas enfocadas a un mismo fin. De manera que si en el tópico de Historia de la Música abordan el Renacimiento, en el trabajo coral interpreten un motete y/o un madrigal.

Las actividades relacionadas con los contenidos de historia del canto coral que se proponen a continuación comprenden los tres puntos:

1. Estilo
2. Período
3. Compositor

### Aprendizajes esperados

1. Cantar un repertorio amplio y diverso, que abarque todo tipo de música y de todos los tiempos (canto gregoriano, arreglos de música popular, corales, arreglos de música folklórica, motetes, madrigales, música contemporánea, etc.).
2. Desarrollar ideas musicales adecuadas a las propias intenciones expresivas y a las posibilidades de las técnicas conocidas y de los medios disponibles o seleccionados.
3. Conocer nociones básicas de dirección para que el alumno o alumna las pueda poner en práctica en el manejo de una obra (batuta, estudio de la obra, interpretación, etc.).
4. Manejar (conocer y aplicar) técnicas y principios básicos del canto (fisiología vocal y clasificación de las voces).
5. Discriminación auditiva-analítica entre las expresiones corales “a capella” y “canto acompañado”.
6. Reconocer auditivamente algunas obras corales y sinfónico-corales representativas de cada período de la Historia de la Música.
7. Conocer la forma de trabajo y la producción de diferentes coros locales y nacionales.
8. Realizar ejercicios de vocalizo y de afinación adecuada para la ejecución de la obra seleccionada.
9. Montar una obra: interpretar y dirigir, demostrando habilidad en el conocimiento y manejo de la obra, desarrollando ideas de un trabajo en equipo.
10. Organizar los ensayos para que sean productivos, y calendarizar los ensayos cumpliendo con las metas fijadas por el grupo.
11. Tomar conciencia del trabajo en equipo.
12. Reflexionar y comentar en grupo el trabajo de cada compañero.
13. Investigar aspectos del medio coral local tomando contacto directo con intérpretes y directores.
14. Conocer los aspectos más relevantes del desarrollo del canto coral a través de la Historia de la Música mediante audiciones, videos e interpretaciones de los propios estudiantes.
15. Asistencia, análisis y evaluación de eventos corales (encuentros, conciertos, ensayos, etc.) y expresión de juicios personales.
16. Interpretar las obras trabajadas en el año y mostrar públicamente el trabajo realizado.
17. Difundir el trabajo realizado a través de diversos medios (recitales, fonogramas, videos, radio o TV locales u otros).
18. Cotejar el logro de los resultados musicales y de la aplicación de las técnicas frente a la opinión de sus compañeros, docentes, familiares y músicos del entorno o región.
19. Apreciar y gozar la música, expresándose a través del canto coral.

## A. Area de contenidos introductorios al canto coral.

---

- Investigación sobre la actividad coral en el medio local y asistencia a eventos corales.
- Aproximación a la historia del canto coral.
- Elementos básicos de técnica vocal.
- Elementos básicos de dirección de un conjunto coral.

### Contenido

- Investigación sobre la actividad coral en el medio local y asistencia a eventos corales.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

---

Asisten a un concierto o encuentro coral y en base a un esquema entregado por el profesor o profesora, van tomando nota sobre sus apreciaciones acerca del concierto. En base a los conocimientos entregados, dan su opinión acerca del repertorio, del coro, del director, etc. Después, en un foro, intercambian sus vivencias.

### Actividad 2

---

Asisten a un concierto o encuentro coral y entrevistan a miembros de un coro y al director, con el fin de conocer nuevos enfoques acerca del trabajo coral. En la planificación de su proyecto de trabajo anual con el coro, incorporen tanto las ideas que resultaron de la entrevista como las que se trabajan en clases.

### Actividad 3

---

Investigan sobre el movimiento coral en Chile desde las últimas décadas hasta nuestros días. Realizan un balance acerca del desarrollo que ha tenido en estos años y, en un foro, debaten sobre cómo podría seguir desarrollándose con miras a un futuro próximo.

#### Actividad 4

---

**Hacen un catastro de los conciertos corales realizados en Chile o en la región y analizan el diseño de los programas en cuanto a estilo, época u otro tópico.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Se recomienda al docente llevar a cabo la actividad tres veces al año como mínimo (al comienzo, a mediados y al finalizar el año), para observar como evolucionan los comentarios y las conclusiones de los alumnos. El esquema que se entrega debe ir aumentando en complejidad de acuerdo a los conocimientos que han adquirido los estudiantes.

La finalidad de las actividades 2 y 3 es que el alumno o alumna obtenga una visión general del movimiento coral chileno y que pueda aportar nuevas ideas para seguir mejorando en el desarrollo de éste.

Con la actividad 4 se busca que los estudiantes analicen críticamente los criterios y cuidado con que se diseñan los programas y la relevancia de la información contenida para los lectores-audidores.

#### Contenido

- Aproximación a la historia del canto coral.

## Ejemplos de actividades

#### Actividad 1

---

**Escuchan una obra de un período determinado y hacen un foro en el que comentan sus apreciaciones bajo una pauta entregada por el profesor o profesora.**

#### Actividad 2

---

**Observan una foto o una diapositiva sobre la arquitectura, literatura, pintura y/o escultura de alguna época en particular (barroco, romanticismo, etc.). En grupo discuten los detalles que más les llamaron la atención. Luego, escuchan una pieza musical del mismo período y realizan un foro para discutir acerca de elementos en común y elementos distintivos o propios de cada lenguaje artístico.**

### Actividad 3

---

**Analizan auditivamente obras musicales con diferentes formas (fuga, canon, sonata, etc.) y las comentan en grupos.**

### Actividad 4

---

**Confeccionan un puzzle que incluya al menos tres puntos relevantes para una comprensión histórica del repertorio musical: estilo - período - compositor.**

### Actividad 5

---

**Buscan, seleccionan y muestran en clase al menos tres ejemplos diferentes de música vocal grupal, señalando las semejanzas y diferencias que auditivamente se pueden detectar.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

La pauta a entregar en la actividad 1 debe ser una muy simple en el comienzo, ella puede incluir qué se imaginaron con la obra, qué instrumentos escucharon, etc. Más adelante se podrá agregar de qué tipo de obra o género musical se trata: sinfónica, coral, etc.; qué forma ocupa; a qué período corresponde, etc. El análisis de la audición también tiene que ser muy sencillo. La idea es que el alumno o alumna comprenda cómo se construye una obra.

## Contenido

- Elementos básicos de técnica vocal (fisiología vocal aplicada al canto).

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### **Relajación segmentaria activa de la musculatura cervical y estomatognática (maxilofacial):**

- Inclinan suavemente la cabeza hacia un costado, elevan el mentón y giran la cabeza lentamente hacia el otro lado y hacia abajo. Repiten el movimiento comenzando desde el otro lado.
- Manteniendo la cabeza erguida, la doblan despacio hacia la izquierda, luego hacia el centro, a la derecha y por último vuelven hacia el centro.
- Giran la cabeza (mentón hacia el hombro) a la derecha y con la yema de los dedos presionan los músculos cervicales (esternocleidomastoideo y trapecio).
- Abren y cierran la mandíbula y presionan con la yema de los dedos la articulación temporomandibular (ATM).
- Protrusión y retrusión de los labios (beso-sonrisa).
- Vibración de labios.
- Vibración de lengua (conciencia movimientos linguales).
- Rotación de los hombros hacia delante y hacia atrás.
- Elongación: levantan el brazo derecho y lo estiran lentamente hacia arriba. Flexionan y dejan caer la mano sobre la espalda. Toman el codo derecho con la mano izquierda e intentan empujarlo un poco más hacia abajo. Llevan el brazo izquierdo a la espalda e intentan alcanzar la mano derecha. Estiran durante 20 segundos y luego aflojan. Repiten con el otro brazo.



#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es necesario partir de la siguiente premisa y poder traspasarla a sus alumnos y alumnas: “la correcta respiración es la base de la técnica vocal y ésta solamente se puede lograr a través de una adecuada relajación”.

El objetivo de las actividades de relajación es dar fundamento teórico respecto a la musculatura que participa en la emisión del sonido vocal y la importancia de que ésta se encuentre relajada. Se debe preguntar siempre a los estudiantes si presentan disfunciones cervicales, mandibulares, etc. que le impidan realizar estos ejercicios de relajación.

Los movimientos deben ser suaves y rítmicos, que no excedan 45° en movimientos anteroposteriores ni laterales ni que excedan 60° en los movimientos de rotación.

Usar luz tenue. Se recomienda que los estudiantes vestan buzo para mayor comodidad.

#### Actividad 2

---

##### **Respiración.**

- a) Observan distintos tipos de respiración y discriminan la forma correcta; luego proceden a imitarla para lograr internalizarla a través de movimientos de las costillas (parrilla torácica) en conjunto con el desplazamiento hacia abajo del músculo diafragma.
- b) Sentados, se agachan tocando los talones con las manos, perciben el movimiento que realiza la caja torácica por el movimiento respiratorio.
- c) Acostados, se ponen algún objeto que ejerza peso en la zona de abdominal y perciben cómo éste se eleva en cada inspiración y cómo desciende en cada espiración.
- d) Con las manos en las costillas inferiores, inspiran profundamente, mantienen unos segundos y espiran ejerciendo presión contra ellas hasta que sienta que no le queda residuo alguno de aire.
- e) Trabajan la conciencia respiratoria inflando un globo o una bolsa plástica, para que los alumnos puedan conocer su capacidad respiratoria. Con el fin de desarrollar la conciencia de trabajo que deben realizar para aumentar esta capacidad, deben botar el aire del globo en el mayor tiempo posible. Así se darán cuenta del control que deben lograr en toda la musculatura implicada para la optimización del aire.

### Actividad 3

---

#### Control de soplo.

- a) Respiran profundamente, retienen y espiran fuertemente.  
Respiran segmentadamente en 2 tiempos lentos, retienen y espiran fuertemente.  
Repiten hasta llegar a inspirar segmentadamente en 5 tiempos.
- b) Inspiran profundamente, retienen y espiran en 2 tiempos.  
Inspiran profundamente, retienen y espiran en 3 tiempos. Repiten hasta llegar a espirar en 5 tiempos.
- c) Inspiran segmentadamente en determinados tiempos, retienen algunos segundos y espiran en determinados tiempos.
- d) Inspiran profundamente, retienen y espiran en "stacatto".
- e) Inspiran, retienen y espiran lentamente produciendo una /o/ áfona (sin sonido).  
Repiten con la /a/, /e/, /i/, /u/, se trata que perciban en qué vocal la salida de aire es mayor y cómo pueden controlarla para que ésta sea más duradera.
- f) Realizan lo mismo del punto anterior con la diferencia de que las vocales sean sonoras.
- g) Inspiran, retienen y espiran con una /s/ explosivamente (que cada estudiante mida el tiempo máximo que realiza).
- h) Inspiran profundamente, retienen y espiran con una /s/ pareja y con mínima salida (tomar el tiempo).
- i) Soplan la llama de una vela o de un encendedor tratando de mantenerla pareja, lo más horizontalmente, sin apagarla ni que vibre, dentro del mayor tiempo posible.
- j) Soplar una bombilla dentro de un vaso con algún líquido formando burbujas las cuales deben ser parejas (del mismo tamaño) y deben ser hechas a una velocidad constante dentro del mayor tiempo posible.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Se sugiere trabajar los primeros 8 puntos en posición decúbito-dorsal (acostado) inicialmente, luego sentado, de pie y por último en marcha.

#### Actividad 4

---

##### Emisión/Articulación.

- a) Estimulación del paladar y lengua a través de la emisión de una /rr/ desde el tono más agudo al tono más grave.
- b) Lo mismo del punto anterior pero del tono más grave al más agudo.
- c) Que cada alumno perciba, encuentre e interiorice el punto del trayecto en el cual se sienta más cómodo y emita:
  - Vocales de cerradas a abiertas.
  - Vocales de anteriores a posteriores.
  - Consonante nasal más vocal.
  - Consonante anterior más vocal.
  - Consonante posterior más vocal.
- d) Escuchan analíticamente los tipos de emisión de sus cantantes preferidos y hacen una especie de foro para intercambiar puntos de vista, a través de un diálogo cordial y con fundamento.
- e) Leen en voz alta, hiperarticuladamente (con articulación exagerada) textos de obras con las diferentes fonéticas según los distintos idiomas.
- f) Buscan ejemplos grabados con al menos dos tipos de emisión diferente y, ojalá, contrastante.

##### INDICACIONES AL DOCENTE

**El objetivo es que el alumno o alumna adquiera:**

1. La base teórica “físico-acústica” de la producción del sonido.
2. Base anátomo-funcional de los componentes que participan en la producción del sonido.

**Tener presente que todas las emisiones deben ser naturales y relajadas (sin tensiones en los músculos de la cara) y que la postura corporal sea la adecuada.**

## Actividad 5

### Resonancia/Colocación.

- a) Para que el alumno o alumna conozca su cavidad de resonancia:
- Emitir distintos sonidos o ruidos de la modificación de sus cavidades resonantes a través de los órganos articuladores de la zona maxilo-facial.
  - Inspirar suavemente por la boca, subiendo el velo palatino (como bostezar); mantener esta posición unos segundos y espirar por la nariz.
- b) Para que discrimine distintos timbres a través de la modificación consciente de sus cavidades resonantes y articuladoras:
- Discriminar al producir vocales con diferentes timbres a través de contrastes (brillante/opaco; claro/oscuro; abierto/cerrado, etc.)
  - Repetir lo mismo del punto anterior pero utilizando sílaba con estructura consonante vocal.
- c) Para que pueda buscar el punto óptimo de la frecuencia fundamental o sonido laríngeo y las frecuencias de los resonadores (colocación):
- Experimentar sensaciones vibratorias en la cavidad de resonancia (cavidad nasal, cavidad oral, senos paranasales, etc.) a través de la producción de vocales que se dirijan al punto de colocación encontrado (en la actividad anterior) agregando el factor de percepción auditiva.
  - Desde la vocal más cómoda para el estudiante (personal o por género) derivar la emisión de las otras vocales para que todas estén en el mismo punto de colocación.
  - Realizar lo mismo del punto anterior, pero utilizando la estructura silábica “consonante - vocal” donde se sugiere que se comience por las consonantes nasales /m/ /n/, seguir por las anteriores /t/ /l/ y finalizar por las posteriores /k/ /j/.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El alumno o alumna toma conciencia de:

1. Bases anátomo-funcionales; cavidad de resonancia.
2. Fundamentos físico-acústicos relacionados con la producción de armónicos.
3. Concepto “frecuencia fundamental o sonido laríngeo y frecuencias de los resonadores” (timbre).
4. Características tímbricas.

Se sugiere tener presente que el sonido debe ser dirigido hacia la zona alveolar o anterior del paladar duro (para estimular el reflejo que contrae la mucosa faringo-laríngea aumentando los armónicos) y siempre darle importancia a que el alumno o alumna interiorice y memorice las sensaciones “propiocep-

tivas” personales que experimenten en las cavidades resonanciales explicadas, al momento de la emisión. Para la evaluación de estas actividades, se sugiere centrar la atención en la perseverancia y atención de los alumnos y alumnas durante el desarrollo de las actividades y en la calidad de sus lectura hiperarticulada.

## Actividad 6

### Vocalizo.

- a) Con la letra “RR” el alumno busca estimular el paladar.
- b) Luego, con la letra “M” entonan el inicio de una escala mayor y otra menor en forma ascendente y descendente (pueden partir hasta la tercera, después a la cuarta, y por último a la quinta, etc.).
- c) También pueden trabajar con las letras “NG” teniendo la boca bien abierta.
- d) Los alumnos repiten el ejercicio de la “M”, pero ahora con “IA”.
- e) Luego entonan arpeggios (pueden ir cambiando de vocales).

### INDICACIONES AL DOCENTE

Siempre es recomendable iniciar el vocalizo con una serie de ejercicios para la relajación y para la correcta respiración. Luego de esto, es necesario partir por buscar el punto de resonancia de cada alumno o alumna. Se puede trabajar teniendo en cuenta dos tipos de vocalizos:

1. Vocalizaciones lentas, cuyo objetivo es trabajar la cuidadosa impostación de los sonidos uno por uno.
2. Vocalizaciones para desarrollar la agilidad.

Una vez que el estudiante ha buscado su punto de resonancia, pasa a trabajar con vocales. El docente debe fijarse en que las vocales estén en el mismo punto en que colocaron la “M” o la “NG”, que no se caigan, que no sea un sonido sin apoyo y flojo.

El alumno o alumna tiene que estar siempre muy relajado, no debe haber ningún tipo de tensión en ninguna parte del cuerpo. El ideal de sonido siempre es aquel que resulta ser más natural.

Debe ponerse énfasis en eso, ya que suele pasarse por alto. Una vez que los estudiantes ya han experimentado en sentir la resonancia de la “M” o la “NG”, pueden pasar a las vocales, manteniendo siempre la liviandad y naturalidad del sonido.

Deben comprender el significado de apoyo: “es la combinación del voluntario desplazamiento del diafragma hacia arriba, al comenzar la emisión, con la voluntaria dirección de la columna de aire hacia el paladar blando, óseo y hacia las cavidades buco y rino-faríngeas”.

## Contenido

- Elementos básicos de dirección de un conjunto coral.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### Posición del director.

- Se ponen de pie y buscan una posición cómoda: pies apenas separados, brazos colgando a lo largo del cuerpo, cabeza normalmente erguida. No deben perder nunca la sensación del fuerte contacto con el piso.
- Con ojos cerrados, respiran profundamente imaginándose cómo la sangre circula por el cuerpo (desde la punta de los pies hasta la cabeza).
- Aflojan todos los músculos de su cuerpo: frente, mejillas, mandíbula, músculos del cuello, etc. Deben dirigir su pensamiento a cada uno de estos puntos de su cuerpo de manera intencionada y atenta.
- Piensan intensamente en la articulación de los hombros y levantan sus brazos hacia afuera, lateralmente y en forma lenta, manteniendo flojos codos, muñecas y manos, hasta que las manos queden colgando a nivel del hombro. Lo dejan caer de golpe, como un peso muerto. Repiten por 3 veces. Levantan ahora sus brazos desde la articulación de los hombros hacia delante y siempre con antebrazos y manos flojos. Dejan caer. Repiten por 3 veces.
- Se concentran en la articulación de los codos. Los brazos quedan colgando naturalmente a los costados de su cuerpo. Doblan los codos hasta que formen un ángulo recto con los brazos. Las manos deben estar colgando. Dejan caer los brazos de golpe. Repiten 3 veces.
- Se paran separando normalmente los pies. Tronco erguido. Brazos levantados hacia delante (que se imaginen el coro al frente de cada uno), no demasiado separados, con las manos al mismo nivel de los hombros. Palmas de la mano hacia abajo. Con el antebrazo forman una sola línea desde el codo hasta la punta de los dedos. Dedos extendidos. Pulgar normalmente separado (esta posición será la que el alumno debe adoptar al enfrentarse al grupo coro, y le denominaremos la "postura del director").

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Los estudiantes deben tener en cuenta que para poder empezar a usar nuestro cuerpo para dirigir es necesario llevar a cabo 3 puntos:

1. Concentración
2. Relajación
3. Dominio muscular

El profesor o la profesora debe fijarse de que el alumno o alumna mantenga siempre una buena postura, que no abran exageradamente las piernas, que no estén agachados y, por sobre todo, que no estén tensos. Recordar que cualquier tensión no es conveniente para una adecuada gestualidad y la actividad de dirección en continua tensión muscular puede llegar a producir tendinitis. Fijarse también en que el estudiante siempre deje su cara despejada, que no se la cubra con las manos y los brazos, ya que esto le traería problemas de visualización del coro.

#### Actividad 2

---

##### **Movimiento de brazos-aprestos.**

- Dibujan un círculo imaginario con ambos brazos en sentido opuesto.
- Dibujan una línea imaginaria en forma vertical como si estuvieran pintando una muralla al ritmo de una respiración relajada: suben inspirando y bajan espirando. Primero lo hacen con una sola mano, después con la otra y para finalizar, con las dos, pero en contratiempo (una sube mientras la otra baja).
- Dibujan un ocho (8) horizontal en el aire con la mano derecha a un determinado tempo, y con la izquierda dibujan otro ocho (también horizontal), pero al doble de lento. Luego se trocan las manos.
- Estando en la postura del director los alumnos o alumnas se imaginan una línea horizontal delante de ellos a la altura del ombligo. Elevan las manos verticalmente hacia arriba con un pequeño impulso hasta que caen al mismo punto en que partieron.
- Hacen rebotar la mano constantemente en un mismo punto como si fueran a tomar algo muy caliente. El movimiento tiene que ser con un leve movimiento de muñeca.
- Hacen rebotar la mano al ritmo de la respiración: inspiran - levantan; espiran - bajan.
- Los estudiantes pasan al frente del grupo de a uno y realizan el movimiento de "golpe al aire" y "ataque".

## INDICACIONES AL DOCENTE

Verificar que el alumno o alumna realice todos sus movimientos lo más natural y fluido posible; que el movimiento de brazos sea a un ritmo constante; que sus movimientos estén totalmente dominados. Este es un trabajo que puede tomar algún tiempo con algunos estudiantes, por lo que se recomienda que se trabaje clase a clase para que obtengan la fluidez necesaria para poder dirigir.

La idea es que dominen en forma independiente el movimiento de ambos brazos.

## Actividad 3

**Movimiento de brazos-ataque.**

- Se establece previamente la unidad métrica a seguir.
- El alumno o alumna anticipa un valor con el golpe al aire, es decir, si la unidad métrica es una negra, el golpe indica una negra; si la unidad métrica es una blanca, el golpe indicará una blanca, etc.
- Se forman en grupos y cada uno da un pulso distinto para que sus compañeros encuentren una marcación de pulso apropiada.
- Los alumnos y alumnas buscan ejemplos musicales (registros fonográficos y partituras) con ataque tético; analizan las partituras y, por último, realizan el ataque junto a la grabación.
- El alumno o alumna analiza partituras que comiencen con ataque tético. Luego escuchan la obra y por último realizan el ataque junto a la grabación (puede ser una obra coral, sinfónica, para banda o mixta).
- Un alumno o alumna se ubica frente a sus compañeros y les indica entradas en diferentes velocidades. El curso debe atacar un sonido "ad libitum" cuando el director lo indique.

## INDICACIONES AL DOCENTE

Fijarse en que el movimiento del alumno o alumna sea lo más claro, natural y transparente posible. Recordar que mientras menos gestos grandes, -y por ende, más ahorro de energía- más fáciles de entender serán para los miembros del conjunto los gestos del director. Hacer mucho énfasis en este aspecto. Se debe recordar que siempre el alumno o alumna tiene que estar relajado. Además, debe comprender dos gestos muy sencillos, pero a la vez fundamentales para la dirección: *golpe al aire* (movimiento que precede al ataque) y *ataque* propiamente tal.

El docente debe hacer entender a los estudiantes la importancia de estos movimientos, ya que son la base de la dirección. Hay que dejar en claro la finalidad del golpe al aire, el que nos indica:

1. La unidad métrica o parte de ella que precede el comienzo.
2. El tempo, la intensidad y el carácter del comienzo de una obra.
3. La respiración.



Otro punto a mostrar al alumno o alumna es que existen dos tipos de ataques:

1. Ataque tético (el comienzo de la obra coincide con el acento métrico).
2. Ataque anacrúsico (el comienzo se produce sobre una o más notas que preceden al acento métrico).

### **Ataque tético**

Es un ataque totalmente decidido y afirmativo, que se logra a través de una completa descarga de energía acumulada en el golpe de aire y condicionada al carácter del comienzo de la obra.

### **Ataque anacrúsico**

El problema a resolver aquí es que el acento métrico no coincide con el ataque de inicio, ya que éste no se encuentra en el tiempo fuerte. Por consiguiente, consideraremos tres clases de anacrusas:

1. *Anacrusas que abarcan una unidad métrica.* En estos casos el alumno debe marcar al aire un valor equivalente al valor con el que se va a atacar; eso es: si en un compás de 4/4 tiene un ataque sobre el 4° tiempo, debe marcar el 3°; si tiene un ataque sobre el 3°, debe marcar el 2°, etc.
2. *Anacrusas que abarcan más de la unidad métrica y parte de la unidad métrica.* Estos son los ataques más difíciles y que requieren mucha precisión y claridad por parte del alumno. Si el tempo es rápido, debe anticipar una unidad métrica a la que debe completar para el ataque, esto es: si la entrada comienza con un alzar de corchea en el tiempo 4°, tiene que marcar el 3° y 4° tiempo (este último sería el golpe al aire). Si el tempo es lento, debe marcar el alzar y el ataque en forma subdividida. Esto es: si la obra empieza con un alzar de corchea, marca 3 “y” 4 “ataque”/1.

En general, todo lo que implica poca sonoridad exige gestos pequeños y al contrario, a una gran sonoridad corresponde una mayor amplitud de gestos. Pero debe recordarse siempre que el gesto es la exteriorización de un proceso interno en el que se ha logrado la solución (mental y corporal) de los problemas musicales; por lo tanto el gesto es un medio y nos es un fin en sí mismo. El alumno debe ser claro, sobrio y expresivo.

#### Actividad 4

---

##### Movimiento de brazos-corte.

- Cantan un acorde a tres voces. En 4/4, cantan el acorde abarcando un compás, luego hacen un compás de silencio; vuelven a cantar y luego a hacer silencio.
- Cantan una pequeña frase musical con semifrases (por ejemplo, la voz soprano de un coral de J.S. Bach). Dirigen el ejercicio indicando los cortes breves para las respiraciones y el corte final.
- Cantan una melodía entre dos grupos alternando las frases. El director debe dar las entradas y los cortes a cada grupo cuando corresponda.

##### INDICACIONES AL DOCENTE

El corte exige siempre un gesto muy preciso, ya que indica la repentina ausencia de sonido de todo el coro o de una parte de éste. Su precisión es tanto o a veces más importante que la de un ataque, ya que una nota no cortada a tiempo puede originar varios problemas. Para ello, es muy recomendable que se anticipe con la mirada la proximidad de un corte importante.

Los alumnos y alumnas deben tener en cuenta que existen varios tipos de corte. Los más frecuentes son:

1. Corte final (el que, en el caso de la música vocal o coral puede ser sobre vocales o sobre consonantes).
2. Corte general en el transcurso de la obra. (Seguido de un silencio sólo para respirar).
3. Corte parcial en el transcurso de la obra.

#### Actividad 5

---

##### Movimiento de brazos-Gestos fundamentales de marcación de compás.

- Trabajar “en espejo” (un alumno o alumna frente a otro/a) el movimiento de la mano: compás de 4/4, 3/4, 6/8, etc.).
- Ven un video y estudian la técnica de organización y dirección que ocupan los integrantes de un grupo musical con director, la disposición de los cantantes e instrumentistas (en caso de ser una obra acompañada por instrumentos, ya sea un grupo de cámara, una orquesta, un grupo, etc.) y los gestos del director.
- Observan y registran un ensayo o concierto y elaboran un informe descriptivo y crítico sobre el trabajo del director, incorporando entrevistas, filmaciones, etc.

##### INDICACIONES AL DOCENTE

Lo ideal es que se filme a los alumnos y alumnas a medida que salgan a dirigir al grupo o curso, para que de esta manera se puedan ver ellos mismos y se realicen una autocrítica. Los compañeros también deben participar en la crítica de lo observado.

## B. Area de contenidos relativos a la interpretación de repertorio coral.

- Interpretación de un repertorio que abarque diferentes estilos.
- Dirección de una obra coral.
- Ensayo de un programa de presentación final del trabajo.
- Evaluación de la presentación coral final.

### Contenido

- Interpretación de un repertorio que abarque diferentes estilos.

### Actividades

**Interpretan obras corales de diferentes estilos y autores.**

#### INDICACIÓN AL DOCENTE

La elección del repertorio es, tal vez, uno de los factores más importantes para que se desarrolle con éxito el curso. Tiene que ser un repertorio que entusiasme al estudiante, que lo haga trabajar, investigar y participar. Para ello se recomienda que se estudie un repertorio muy amplio (no en cantidad, si no en diversidad) que mezcle obras doctas, populares, latinoamericanas, chilenas, etc. Ojalá que los estudiantes tengan la oportunidad de interpretar arreglos de obras que a ellos les llame la atención.

Es recomendable que hagan cánones. Estos pueden ser melódicos, rítmicos o un estilo “rap”.

En esta actividad, el director debe ensayar las sucesivas entradas y salidas de las voces. También puede practicar juegos dinámicos, con cambios dinámicos graduales y abruptos (“subito”).

## Contenido

- Dirección de una obra coral.

## Actividad

### Estudio de la obra.

- El alumno o alumna estudia la obra a nivel “macro”, viendo como está dividida, si tiene alguna forma en especial, si tiene repeticiones, etc.
- Estudia el carácter de la obra, el tempo. Investiga el texto (si está en otro idioma) y establece relaciones para otorgar sentido musical a las palabras.
- Luego lleva el estudio a la parte “micro” (estudio de las voces, dinámica, agógica, escala, etc.). Lee o solfea al menos dos voces (soprano-alto; tenor-bajo); trata de imaginarse las dos voces al mismo tiempo.
- Una vez aprendidas las voces, puede pasar al estudio de la dinámica y la agógica.
- Una vez aprendida la obra, puede empezar a pensar que tipo de vocalizo le quedaría bien al coro para abarcar la obra que le corresponde.
- Luego pasa al estudio de los gestos. El alumno o alumna debe llevar a cabo un estudio muy serio y personal acerca de cómo quiere que el coro cante, y en base a eso, ver que tipo de movimientos va a efectuar delante del coro cuando tenga que dirigirlo.

### INDICACIONES AL DOCENTE

La experiencia que el docente tenga dirigiendo coros va a ser muy útil a la hora de guiar al alumno o alumna cuando le toque montar una obra. Debe guiarlos en el manejo de una partitura. Para ello debe verificar que lleve a cabo el estudio sistemático que se mostró anteriormente o uno que el docente estime conveniente. Lo importante es que el estudiante tenga claro cómo estudiar una obra por partes, ya que si no lo hace así, se enfrentaría a una situación muy angustiante, y no sabría por dónde partir. Es recomendable que el estudio personal de gestos se realice frente a un espejo. El docente debe poner mucho énfasis en esto, ya que es la única manera de que el alumno o alumna se dé cuenta si son claros y útiles sus movimientos. También se debe recordar que mientras menos energía se gaste en movimientos, más energía se destinará a la disposición y concentración de los estudiantes.

## Contenido

- Ensayo de un programa de presentación final del trabajo.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

---

El alumno desarrolla un programa de ensayos con la obra que va a presentar al final del trabajo. Lo discuten en grupo y lo llevan a cabo.

### Actividad 2

---

A medida que van pasando uno por uno para montar sus obras, se realiza un foro para conversar acerca de lo que hizo el compañero que pasó adelante. El curso formula críticas fundamentadas acerca de la dirección realizada por sus compañeros, para optimizar el desempeño de cada estudiante. Se formulan críticas para que luego, el mismo curso, vea qué se puede hacer para que su compañero pueda mejorar.

### Actividad 3

---

Ven un video o asisten a un ensayo y estudian las técnicas que desarrollan los conjuntos observados para desarrollar un programa final de un trabajo. Lo comentan en grupos y definen qué aspectos pueden extraer de ahí y llevarlos a la práctica con sus propias obras.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El docente debe guiar a los alumnos y alumnas a buscar técnicas para preparar un programa de presentación final que contenga ideas muy claras para que se entienda con facilidad. Hacer interactuar al grupo con el alumno que se para adelante a dirigir.

#### Contenido

- Evaluación de la presentación coral final.

## Ejemplos de actividades

#### Actividad

- Se filma a los estudiantes en la presentación final.
- Los alumnos y alumnas observan el video y realizan una autoevaluación y evalúan a sus compañeros respecto a la presentación final.
- Comentan el porqué de su evaluación, qué criterios se aplicaron para llegar a evaluar.
- Evalúan el trabajo del año, hacen un recorrido de la propia experiencia para ver si lograron cumplir con las expectativas que se habían puesto al iniciar el año.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Guiar la sesión de evaluación y autoevaluación de los estudiantes, pero dejando que ellos exterioricen sus ideas; fijarse en qué elementos estudiados a lo largo del año emplean para poder argumentar sus críticas e ideas.

## Sugerencias para la evaluación

A continuación, se detalla un conjunto de criterios adicionales de desempeño técnico-interpretativo en las diferentes actividades de expresión creativa. Estos pueden ser utilizados por el docente como referencia para la evaluación. Necesariamente, deben complementarse con otras categorías contenidas en el **Anexo 1, Evaluación de los aprendizajes y desempeño en un conjunto musical**.

La intención evaluativa de estos listados en que se especifican criterios de desempeño es la de posibilitar clarificaciones a los estudiantes acerca de aspectos puntuales de fortalezas y debilidades en el desempeño musical. No deben ser empleados como simples listas de cotejo ni tampoco deben constituirse en un fin en sí mismos en la ejercitación musical. Por lo tanto, más que índices de rendimiento final, deben emplearse para corregir y optimizar el proceso mismo de trabajo musical.

### Evaluación de las técnicas de interpretación I:

#### Desempeño como miembro de un conjunto

- A. Cuando la alumna o el alumno ejecuta una parte dentro de un conjunto, debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Interés y motivación por el trabajo en grupo.
  2. Calidad de la contribución individual al conjunto y habilidad para interactuar como parte de un equipo, trabajando cooperativamente, reconociendo y aprovechando la diversidad en la interacción musical con sus pares.
  3. Manejo de los niveles de dinámica en relación a la ejecución de los otros miembros del grupo.
  4. Habilidad de coordinación en los procedimientos de iniciación y conclusión de un fragmento o pieza.
  5. Control de fraseo, tempo y agógica según los requerimientos de la obra.
  6. Capacidad para discriminar cuándo conducir y cuándo seguir la ejecución de otros.
  7. Observación de las indicaciones de ejecución anotadas y del director.
  8. Capacidad de responder a ciertas dificultades de ejecución (por ejemplo, corrección de notas y afinación, colaboración con otros miembros del grupo que tengan dificultades en la ejecución, control atento ante las entradas en falso, etc.).
- B. Cuando la alumna o el alumno asume funciones de dirección en el conjunto -esporádicas o permanentes- debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Capacidad de brindar al conjunto una guía y estímulo apropiado.
  2. Comunicación adecuada al conjunto de las propias intenciones musicales y las sugeridas por la música.
  3. Empleo eficiente del tiempo disponible para los ensayos.
  4. Capacidad de detectar y señalar con precisión los errores melódicos, rítmicos u otros.
  5. Repetición de pasajes y formulación de sugerencias y correcciones en relación a aspectos tales como: afinación, lectura, coordinación, entradas y cortes, pulsación, rango dinámico, balance, fraseo y expresión en general.

## Evaluación de las técnicas de interpretación II:

### Desempeño individual en la ejecución vocal e instrumental

Debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:

- a) **Precisión:** afinación y ritmo correctos.
- b) **Control técnico:** entonación, emisión, articulación, respiración.
- c) **Interpretación:** tempo conveniente, expresión, fraseo, uso de dinámicas y otras indicaciones de ejecución.

Considerando siempre estos tres aspectos, la atención del evaluador puede dirigirse a constatar:

- Control de respiración y apoyo
- Calidad de la afinación
- Proyección del sonido
- Claridad de modulación y articulación
- Habilidad para comprender y transmitir el sentido del texto.





## Interpretación musical en conjuntos instrumentales de formato variable

### Orientaciones didácticas

#### **A) ACERCA DE LAS APTITUDES, CAPACIDADES Y CONOCIMIENTOS PREVIOS**

El desarrollo de este tipo de conjuntos se facilita cuando en el trabajo de Artes Musicales en la Formación General con los Primeros y Segundos Medios del establecimiento se ha podido contar con instrumentos, tales como: flautas, guitarras, teclados, percusiones varias (batería), cotidiáfonos, etc.; y, en consecuencia, en Tercero y Cuarto Año Medio se puede continuar desarrollando este trabajo.

Cabe recordar que en el módulo de Interpretación Musical en la Formación Diferenciada estamos hablando del trabajo normal y colectivo dentro de un grupo curso, el cual es concebido como una pequeña orquesta.

Existe la posibilidad de que el docente haya construido instrumentos convencionales o cotidiáfonos a propósito del Contenido Mínimo Obligatorio “Principios de construcción y nociones de lutería aplicada a la fabricación de objetos sonoros simples o reparación de instrumentos”, correspondiente a Primer Año Medio, y se encuentre desarrollando la técnica de interpretación de dichos instrumentos (por ejemplo, zamponas, quenas, palos de agua, etc.).

También es posible que en el mismo año se haya abordado el Contenido Mínimo Obligatorio “Práctica musical. Interpretación instrumental y vocal de un variado repertorio en cuanto a procedencia, tradición y estilo, aprovechando los medios que el entorno socio-cultural y los estudiantes aporten”, y ya se cuente con un stock de instrumentos que pueden emplearse en las actividades de conjunto.

También es deseable que los alumnos y alumnas hayan avanzado en la adquisición de habilidades de lectura de la notación musical (si han desarrollado la lectura rítmica de preferencia, esto hace posible la formación y desarrollo de “batucadas” u otros conjuntos compuestos principalmente por percusiones).

Las unidades de Segundo Año Medio que favorecen y preparan el trabajo en Tercero o Cuarto Año Medio Diferenciado son la segunda: “Los instrumentos en las tradiciones musicales de Chile y América Latina”, y la tercera: “La canción: su evolución y presencia en las diferentes culturas, repertorios y estilos musicales”.

Considerando que se cuenta con tres horas semanales durante todo el año lectivo, es factible que el profesor o profesora parta de un nivel de manejo instrumental muy básico o elemental, dando así posibilidades de aprendizaje de un instrumento musical a los alumnos y alumnas que estén comprometidos con alcanzar un nivel de dominio que puede mostrarles una perspectiva profesional futura.

**B) ETAPAS PREVIAS AL TRABAJO**

Antes de comenzar el trabajo en uno o más grupos instrumentales, vocales o mixtos, es recomendable atender a los siguientes aspectos:

- Hacer un catastro de los recursos instrumentales con que se cuenta.
- Organizar estos recursos del mejor modo para poder asumir el estudio de un repertorio.
- Seleccionar mancomunadamente (tal vez a partir de una actividad de “lluvia de ideas”), el repertorio que interesa desarrollar.
- Secuenciar el estudio de este repertorio desde lo más simple a lo más complejo.
- Elaborar un cronograma con las sucesivas metas que se propongan los propios estudiantes guiados por la profesora o profesor (Listado del repertorio con las fechas en que deberá ser montado).
- Diseñar las adaptaciones que el repertorio seleccionado requiera para hacer posible su interpretación por los instrumentos con que se cuenta.

**C) TIPOS DE CONJUNTOS**

Existe una gran diversidad de conjuntos que pueden surgir en un Tercer o Cuarto Año Diferenciado, desde un dúo o trío hasta una agrupación de 20 ó 30 estudiantes.

Del mismo modo la variedad y tipo de instrumentos potencialmente utilizables es enorme. Es muy probable que surjan agrupaciones mixtas, en las que coexistan instrumentos folklóricos, populares y de concierto.

En todo caso, además de los cotidiáfonos, los instrumentos que resultan más económicos son algunos instrumentos vernaculares o folclóricos, las flautas dulces soprano y contralto, los metalófonos soprano, las guitarras y los instrumentos de percusión.

### **Aprendizajes esperados**

Los alumnos y alumnas serán capaces de:

1. Lograr un óptimo desempeño instrumental en lo referente a la afinación y justeza rítmica conjunta en la ejecución del repertorio.
2. Desarrollar al máximo posible su capacidad técnica en la interpretación de un instrumento.
3. Desarrollar una lectura musical funcional, acorde con las exigencias del repertorio y de su instrumento.
4. Comprender y asumir lo que significa un trabajo “concertado” dentro de un conjunto musical.
5. Desarrollar habilidades de reflexión ante la audición de obras musicales, con el objeto de permitir el análisis crítico de las mismas.
6. Valorar el trabajo en equipo y la distribución orgánica de funciones, la cooperación en pro de un resultado de alta calidad musical, la solidaridad y el compañerismo.
7. Desarrollar la sensibilidad ante el trabajo colectivo y atender a las indicaciones de un director.
8. Experimentar el rol de director del conjunto con el fin de crecer en su capacidad musical y técnica, y en su autoafirmación personal.

## A. Contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical.

- Exploración y manejo elemental del instrumento elegido.
- Exploración timbrística y nociones básicas de orquestación.
- Distinción de recursos formales a través de la práctica instrumental grupal.

### Contenido

- Exploración y manejo elemental del instrumento elegido.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### Exploran materiales sonoros.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Se sugiere que estas actividades contemplen el descubrimiento y construcción de “cotidiónfonos” y objetos sonoros, seleccionados del entorno inmediato (colegio, barrio, comuna, domicilio, etc.).

Es recomendable que los alumnos y alumnas desarrollen una exploración lo más amplia posible de estos elementos y recursos, integrando en su investigación tanto actividades de reconocimiento auditivo, como de ejecución y producción de secuencias sonoras, intentando en todo momento hacer conscientes las posibilidades tímbricas y de ejecución del nuevo y original resonador.

También debe haber un mayor compromiso afectivo con el resonador, puesto que es fruto de la inventiva personal. El dominio técnico también debe ser original y supondrá un constante y riguroso trabajo.

Cabe también un caso intermedio en que los alumnos o alumnas elaboren artesanalmente una reproducción de algún instrumento tradicional.

Se sugiere la siguiente estrategia de trabajo en general:

- Exploración y descubrimiento de materiales sonoros.
- Descarte y selección de los materiales a usar.
- Distribución de roles en la ejecución.
- Organización y fijación de un “objeto sonoro” (realización musical) definitivo.
- Evaluación del proceso y del resultado (producto).

## Actividad 2

---

**Realizan un exhaustivo trabajo exploratorio del instrumento (ámbito, recursos timbrísticos, características físicas de operación), con el fin de que cada alumno y alumna adquiera una cercanía física y emocional con su instrumento.**

### INDICACIONES AL DOCENTE

El aprendizaje inicial de un determinado instrumento puede beneficiarse con la aplicación de una metodología basada en la exploración libre por parte del alumno o alumna, en la transmisión oral de conocimientos técnicos y el modelaje de su ejecución por parte del docente, y en la percepción global e inmediata de las posibilidades y limitaciones de cada medio o material sonoro. Esto favorece el desarrollo de la espontaneidad y soltura como una actitud básica en alumnos y alumnas, lo que constituye una preparación para las posteriores actividades de ejecución.

En esta etapa hay un cotidiano ir y venir entre percepción y producción sonora. Se requiere de las memorias auditiva y motriz, que además preparan para que el alumno o alumna se aproxime después al registro notacional (cuando sea pertinente al tipo de repertorio ejecutado), distinguiendo los diferentes elementos que las constituyen.

## Actividad 3

---

**Realizan una sesión de improvisación melódica y/o rítmica con los instrumentos, desarrollando el trabajo de la siguiente manera:**

- a) El profesor entrega frases rítmicas escritas y los alumnos improvisan con dos o más notas, respetando el ritmo escrito.
- b) Todos tocan una frase melódica y/o rítmica a modo de “estribillo” y, alternadamente, cada uno improvisa una frase de igual duración y que tenga alguna conexión con el “estribillo” (variación o contraste).
- c) Cada estudiante improvisa sucesivamente una frase musical con compás, duración y escala predefinidos, pensando en hacer una larga melodía o una frase rítmica entre todos.
- d) Improvisan una frase melódica o rítmica a duo, como respuesta a una pregunta hecha por el o la profesora, u otro estudiante del curso.

#### Actividad 4

---

Realizan una sesión de ejecución de *ostinato*, siguiendo la siguiente secuencia:

- a) Inventa, en un determinado compás, varios *ostinati* rítmicos de igual o distinta duración.
- b) Reparten los *ostinati* de modo que se formen grupos con un mínimo de dos y un máximo de 5 alumnos.
- c) Ejecutan los *ostinati* combinándolos de acuerdo a las indicaciones de un director, quien decidirá el orden de entrada y salida de cada grupo.
- d) Los instrumentos melódicos realizan el *ostinato* con nota pedal o un intervalo melódico, dando predominio al efecto rítmico del conjunto.

#### Contenido

- Exploración timbrística y nociones básicas de orquestación.

## Ejemplos de actividades

#### Actividad 1

---

Los alumnos y alumnas se reúnen en conjuntos instrumentales de formato libre, con instrumentos de diferente clasificación (aerófonos, cordófonos, membranófonos y otros). Eligen un tema de canción popular o un fragmento musical breve conocido por ellos y experimentan diferentes combinaciones timbrísticas sobre la frase seleccionada. Luego de esta exploración timbrística y textural, seleccionan aquellas combinaciones instrumentales que les parezcan más interesantes para el fragmento o tema trabajado, las ordenan buscando lograr una secuencia orgánica y expresiva. Las ensayan, dando origen a una obra en la que el centro del trabajo está basado en las combinaciones del lenguaje instrumental, es decir, priorizando las posibilidades expresivas de los instrumentos utilizados.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es necesario que la organización de los grupos contenga una cantidad de músicos y de instrumentos distintos, que ofrezca una variada cantidad de posibilidades de timbre y textura, lo cual permite que los alumnos y alumnas tengan la posibilidad de elegir. Es importante que se asuma el desafío de

trabajar conceptos que tengan que ver más con el ámbito de la instrumentación u orquestación, al servicio de una idea musical. Esto posibilitará el conocer las posibilidades expresivas de los instrumentos y cómo estas características particulares interactúan en distintas combinaciones instrumentales. Un buen ejemplo de este propósito se encuentra en “Bolero” de Maurice Ravel, obra que puede ser usada como ejemplo de audición.

La afinación y justeza rítmica son aspectos muy importantes en la “mezcla” timbrística, ya que es posible fundir dos o más timbres y generar uno nuevo. La articulación también es un tema importante, sobre todo si hay instrumentos de distinta familia.

## Actividad 2

**Agrupar los instrumentos de acuerdo a sus afinidades tímbricas y de interpretación y ejecutan música con las diversas agrupaciones, de modo que los alumnos adquieran el sentido de grupo instrumental (grupo completo, subgrupos por familia de instrumentos, divisiones por tesitura, etc.).**

### INDICACIONES AL DOCENTE

Este trabajo corresponde técnicamente al de “orquestación”, pero es deseable que el juego inicial sea de libre elección y apareamiento de instrumentos, afrontando la ejecución e interpretación sin formas apriorísticas o tradicionales lo que permitirá ejercitar el pensamiento divergente y la percepción de posibilidades tímbricas.

En cuanto a la formación de una “cuerda” (grupo de instrumentos iguales o afines), es necesario considerar el caso especial de los teclados electrónicos que imitan sonidos de instrumentos tradicionales.

Este tipo de teclados puede cumplir dos roles fundamentales:

- a) ser utilizado como instrumento armónico, en cuyo caso desempeñará el rol de piano, órgano, clavecín, celesta, etc.
- b) ser utilizado como instrumento melódico con una registración determinada (clarinete, trompeta, oboe, flauta travesa, etc.).

Es importante tomar esto en cuenta cuando llega el momento de agrupar a los instrumentos por afinidad sonora o en cuanto al rol que desempeñan en un repertorio determinado.



### Actividad 3

---

**Superponen, secuencian e intervienen diferentes melodías o diversas tímbricas, con el fin de ir poniendo en evidencia diversas formas de ejecución o agrupación y organización coherente del espacio sonoro.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El registro ocasional fonográfico o en video de las actividades de práctica instrumental permite una audición crítica de las realizaciones y a su vez una forma de memoria y soporte del desarrollo comparativo de un proceso de trabajo.

### Actividad 4

---

**Utilizan diversas combinaciones tímbricas para experimentar variaciones dinámicas, ya sea por la cantidad de instrumentos o por las cualidades de intensidad sonora de los instrumentos empleados (intensidades fuertes: trompeta, batería, guitarra eléctrica, etc.; intensidades suaves: guitarras acústicas, zampoñas, flautas, etc.).**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El profesor o profesora debe reflexionar con los alumnos acerca de cómo en el trabajo musical es imposible abordar un elemento de la música o cualidad del sonido en forma aislada. Inevitablemente, se deberá atender a otros aspectos, aparentemente alejados pero significativos en el resultado sonoro completo.

## Contenido

- Distinción de recursos formales a través de la práctica instrumental grupal.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

Interpretan ejemplos de diversas formas musicales, con distintos procedimientos de organización formal de las intervenciones instrumentales: directo, en que la pieza se ejecuta completamente por un solista o grupo; responsorial, en que la propuesta de un solista es imitada por un grupo; y concertante o antifonal, en la cual se produce un diálogo entre dos grupos instrumentales.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es altamente recomendable que estas interpretaciones se acompañen del uso de medios de graficación inventados por los propios estudiantes. Descubrir y crear un sistema de notación permite adentrarse en la gráfica y el color, lo que puede combinarse con los métodos tradicionales de notación. En todo caso, las nociones y principios de escritura descubiertos o aprendidos deben integrarse a la experiencia musical colectiva.

### Actividad 2

Ejecutan con instrumentos musicales fragmentos polifónicos simples: bordones, acompañamientos a la tercera o a la sexta, contracantos, imitaciones, puntuaciones cadenciales u otras.

### Actividad 3

---

**Trabajan simultáneamente reconocimiento auditivo y ejecución instrumental en la secuencia siguiente:**

- organización coherente del espacio sonoro: agrupamientos y texturas;
- plan dinámico en crescendo y decrescendo;
- forma binaria, ABA y rondó;
- tema y variaciones.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El registro ocasional -fonográfico o en video- de las actividades de práctica instrumental permite una audición crítica de las realizaciones y constituye una forma de memoria y soporte para la difusión de las creaciones.

### Actividad 4

---

**Memorizan y reproducen colectivamente células, motivos, frases, períodos, etc., distinguidos en la audición de extractos de músicas relevantes de orígenes estéticos diversos. En cada representación sintética de las músicas escuchadas, contemplan aspectos tales como: título de la obra, nombre del compositor (o consignación de su autoría anónima), contexto socio-histórico, geográfico y artístico, elementos del lenguaje musical predominantes en cada obra, etc.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Las audiciones seleccionadas por el profesor o los estudiantes deben permitir que éstos se apropien de los elementos musicales y estilos de ejecución característicos de cada obra.

La consideración amplia de estilos, repertorios y orígenes musicales se concreta en el trabajo de audición y análisis de:

TIPO DE CREACIÓN MUSICAL	Aspectos que pueden ser trabajados en la audición comprensiva
<b>Obras de escritura horizontal</b>	Se trabaja el descubrimiento progresivo de la complementariedad de las líneas melódicas y/o rítmicas, y los diversos procedimientos de imitación canon, estilo fugado, etc.
<b>Obras para orquesta</b>	Conduce al alumno a trabajar sobre una organización polifónica, la complementariedad de los registros instrumentales, la dimensión dinámica en la elección de los timbres, y a poner en evidencia los diferentes planos sonoros y funciones musicales.
<b>Obra concertantes</b>	Pueden ser abordadas bajo el principio del <i>Concerto grosso</i> , asignando las partes de solistas a algunos estudiantes (voces o instrumentos) y el <i>tutti</i> al resto de la clase.
<b>Piezas para pequeña formación de jazz</b>	Permiten vivenciar el rol estructurante de un tema melódico atendiendo a sus vínculos con una trama armónica y rítmica (división ternaria o binaria de la pulsación, amplitud del compás y del tema). Esta práctica puede vincularse con una iniciación a la improvisación.
<b>Obras contemporáneas pertenecientes a la tendencia de la "nueva música" académica (o de concierto)</b>	Se puede aplicar un tratamiento de sonido investigando críticamente efectos sonoros originales, agregados por los estudiantes a los componentes discriminados en la obra: con la flauta dulce, percusiones corporales, sintetizadores, voz, guitarra, objetos sonoros diversos.
<b>"Canciones" o "Lieder"</b>	Puede llevar al alumno o alumna a investigar las relaciones entre música y texto. Luego del análisis de un texto, el curso puede elaborar un acompañamiento sonoro con diversos medios, antes de escuchar la realización del compositor.
<b>Obra de música rock</b>	Permiten apreciar el uso de formas originales y audaces para trabajar con los elementos de la música y procedimientos organizativos del discurso musical similares -en muchas ocasiones- en complejidad con obras del repertorio de concierto o académico; también permite reconocer el empleo de recursos tecnológicos con propósitos estéticos determinados, y de textos relacionados con la contingencia y la crítica social; conocer ejemplos de uso poético del lenguaje propio de la cultura juvenil. También permite reconocer funciones armónicas con facilidad.
<b>Canciones de raíz folclórica</b>	Permiten reconocer la simpleza y equilibrio de algunas formas musicales, relacionadas a un texto poético o a una determinada especie danzable; el uso del texto en relación con el hábitat, el paisaje, las costumbres locales y la problemática vital de los individuos de los diferentes países; las posibilidades técnicas y diferentes combinaciones de los instrumentos tradicionales.
<b>Audición "en vivo" en recitales y muestras de música popular y otros tipos de música</b>	Permite integrar en la observación el uso de elementos espaciales y las diferentes formas de respuesta o reacción social y cultural frente a la música. También permite la iniciación a la crítica musical fundamentada.
<b>Obras musicales cuya procedencia sea de difícil identificación inmediata</b>	Permiten reconocer y relacionar características sonoras, tímbricas y formales con tipos de músicas más familiares para los alumnos y alumnas; identificar los aspectos diferenciadores; selección de criterios apropiados para caracterizar o describir sus formas de ejecución.

## B. Area de contenidos relativos al trabajo de repertorio y montaje de una presentación musical.

- Elección del repertorio para el trabajo de conjunto.
- Ensayos de estudio e interpretación de obras para un programa de presentación final del trabajo.
- Presentaciones periódicas de las obras trabajadas.

### Contenido

- Elección del repertorio para el trabajo de conjunto.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

Realizan una “lluvia de ideas” con el objeto de que todos los alumnos y alumnas participen acordando en grupo el repertorio de obras que más les gustaría interpretar colectiva e instrumentalmente.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad exige tal vez más de una sesión de clases, puesto que la meta es consensuar los intereses y afectos que cada integrante del curso tiene. Hay que hacerles reflexionar acerca de los instrumentos con que se cuenta, los diversos estilos o géneros en que pueden clasificarse las obras, la cantidad de voces y la instrumentación que habría que trabajar, el tiempo de que se dispone, los requerimientos de su puesta en escena, etc.

En todo caso, es bueno pre-seleccionar varias obras o “temas” con el objeto de que el docente señale a los estudiantes las que proporcionan mejores posibilidades de adaptación, explicando esto a los alumnos y alumnas. En esta etapa también puede ocurrir que algunos alumnos o alumnas lleguen con una idea “en bruto”. Por ejemplo, una canción acompañada con guitarra, un trozo instrumental en teclado, etc., para luego ser elaborado.

## Actividad 2

---

Se dividen en grupos de trabajo y planifican la ejecución de una obra musical. Conversan, deliberan, escuchan ejemplos, etc. y toman decisiones grupales acerca de qué se realizará (una composición, un cover, etc.), qué estilo musical se trabajará, qué medios se utilizarán y qué formato instrumental es el adecuado. Organizan sus ensayos definiendo tareas para cada uno de ellos y los plazos para cada etapa del montaje: exploran ideas musicales, seleccionan, anotan, ensayan la correcta ejecución de los distintos elementos musicales que las constituyen, reformulan sus planteamientos originales, se involucran en aspectos de interpretación o de expresión y preparan una versión de la obra.

### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad comprende la conclusión de un proceso en el cual los alumnos y alumnas se han enfrentado a diversas instancias interpretativas y creativas que los han hecho experimentar y reflexionar acerca de las posibilidades expresivas de instrumentos y formatos instrumentales diversos.

A partir de estas experiencias de conjunto y práctica instrumental, se podrán tomar decisiones fundamentadas acerca de los medios instrumentales y expresivos que son los más adecuados para desarrollar sus ideas creativas y compositivas.

Debe incentivarse la reflexión acerca de la tolerancia al cambio o la vuelta atrás en un proceso artístico. Asimismo, la posibilidad de concebir y aceptar más de una versión para el mismo tema o pieza musical.

## Contenido

- Ensayos de estudio e interpretación de obras para un programa de presentación final del trabajo.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

El curso se divide en cuatro grupos de trabajo. Cada uno de estos grupos escoge un formato instrumental determinado: instrumentos cotidiófonos, electrónicos, clásicos o folclóricos. Eligen una obra de repertorio popular, folclórico o de concierto que se adecue al formato instrumental seleccionado. Preparan, ensayan y comparten los trabajos, comparándolos desde la perspectiva de los instrumentos involucrados y sus posibilidades y lenguajes específicos.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad se centra en poder descubrir, mediante la experiencia personal y grupal, los aciertos y dificultades que surgen al elegir formato instrumental y repertorio, atendiendo a las posibilidades técnicas y expresivas que se dan en uno y otro. Este proceso de descubrimiento podría derivar en el hecho de que ciertos tipos o estilos de música se expresan mejor a través de ciertos instrumentos.

Esta reflexión ayudaría a los alumnos y alumnas a, en el futuro, tomar decisiones acerca de formatos instrumentales más adecuados para distintos tipos de interpretaciones.

### Actividad 2

Inician el estudio de las obras elegidas de acuerdo a un plan de trabajo calendarizado y definido con anterioridad.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Las obras elegidas deben ser parceladas para su estudio de modo que, por ejemplo, si se trata de una canción, se estudie primero la estrofa, y posteriormente se inicie el estudio del estribillo. También es aconsejable aislar los pasajes difíciles con el fin de dedicarles un especial esfuerzo y atención.

Es conveniente la designación de monitores o ayudantes que asuman la dirección de los diversos grupos o líneas instrumentales aplicando una gestualidad de dirección apropiada (ver sugerencias para la dirección de coros y bandas). En todo caso es bueno asignar la responsabilidad de los ensa-

yos a estos monitores, entre los cuales el profesor o profesora puede elegir al que organizará los ensayos generales.

A medida que transcurren las actividades de ensayo, se debe hacer evaluaciones individuales (lectura de cada línea instrumental), grupales (leen la línea los integrantes de una “cuerda”) y colectivas (se arma la obra con todo el curso).

### Actividad 3

---

**Organizan ensayos individuales, grupales y colectivos, estableciendo un cronograma de trabajo con cada obra.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es recomendable contar con más de un espacio físico donde poder realizar los ensayos. Además de la sala de clases o sala de música, es bueno conseguir otro espacio paralelo con el fin de poder dividir el estudio de las diversas líneas instrumentales (patio, gimnasio, auditorium, etc.). Todo comienza con el estudio personal de cada línea en casa, para llegar a la clase con la parte individual aprendida.

Esto hará posible la lectura grupal por “cuerdas”.

### Actividad 4

---

**Trabajan sistemáticamente una interpretación expresiva de cada obra, focalizándose en la coordinación grupal de la afinación, justeza rítmica, dinámica, agógica y tímbrica.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Durante el proceso de estudio individual y grupal (cuerda), es preciso atender a todos los aspectos señalados anteriormente y no esperar los ensayos generales para hacerlo, porque sería tarde para corregir lo que se ha estudiado mal. Otros aspectos tales como atender a la forma, la textura y la armonía son propios de los ensayos con el grupo completo, puesto que son aspectos que deben ser conocidos por todos los estudiantes del curso para lograr un adecuado nivel de ejecución y tomar acuerdos respecto a cómo serán considerados estos elementos del lenguaje musical en la interpretación de cada obra.



## Contenido

- Presentaciones periódicas de las obras trabajadas.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

**Presentan periódicamente las obras estudiadas ante el profesor o profesora y otros compañeros.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es de suma importancia organizar al grupo en el espacio, es decir, distribuir las diferentes cuerdas (agrupaciones de instrumentos afines) en el escenario.

Es deseable poder realizar al menos un par de ensayos generales en el escenario destinado para tal efecto.

Es conveniente tener presente como referencia de distribución espacial de un conjunto la distribución de una orquesta sinfónica en el escenario y de igual modo tener presente las condiciones acústicas del recinto y de volumen de cada uno de los instrumentos.

También hay que atender al apoyo logístico de una presentación (mesas para los metalófonos y teclados, atriles, cables de extensión, transformadores, enchufes múltiples, etc.). También es deseable contar con una adecuada aislación, iluminación y ventilación.

### Actividad 2

**Análisis crítico y reflexivo de la presentación con el objeto de mejorar una segunda versión.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Es de suma importancia realizar con los alumnos y alumnas un análisis crítico del proceso que desarrollaron, y de la presentación misma, intentando relacionar ambos aspectos. Así podrán visualizar la decisiva interrelación que existe entre un adecuado proceso y el éxito de la presentación final. Las diferencias que existan entre lo proyectado y lo realizado deberán ser cuidadosamente analizadas y reflexionadas con el fin de crecer en la comprensión de las bondades de un proyecto bien diseñado, lo ventajoso de un trabajo riguroso y la satisfacción de haber realizado una excelente presentación.

### Actividad 3

---

**Graban el trabajo realizado para dejar un registro de los resultados y avances en el proceso, y para facilitar la crítica evaluativa.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad puede enfatizar sólo la grabación del audio, con el fin de corregir afinación, articulaciones, dinámica y agógica, afiatamiento, niveles de volumen de los instrumentos, etc.; pero también se puede grabar un video, lo que además permite corregir y desarrollar el desempeño escénico de los alumnos y alumnas.

### Actividad 4

---

**Organizan un recital, con el cual el curso podrá culminar su proyecto.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Concebir la participación del curso en la organización de un recital significa contar con un libretista, un animador o relator, solistas, dúos, grupos instrumentales y vocales y cuerpo de baile. Si el curso es pequeño, se puede invitar a participar a otros alumnos, profesores y técnicos (escenografía, iluminación, tramoya, etc.).

## Sugerencias para la evaluación

A continuación, se detalla un conjunto de criterios adicionales de desempeño técnico-interpretativo en las diferentes actividades de expresión creativa. Estos pueden ser utilizados por el docente como referencia para la evaluación. Necesariamente, deben complementarse con otras categorías contenidas en el **Anexo 1, Evaluación de los aprendizajes y desempeño en un conjunto musical**.

La intención evaluativa de estos listados en que se especifican criterios de desempeño es la de posibilitar clarificaciones a los alumnos y alumnas acerca de aspectos puntuales de fortalezas y debilidades en el desempeño musical. No deben ser empleados como simples listas de cotejo ni tampoco deben constituirse en un fin en sí mismos en la ejercitación musical. Por lo tanto, más que índices de rendimiento final, deben emplearse para corregir y optimizar el proceso mismo de trabajo musical.

### Evaluación de las técnicas de interpretación I:

#### Desempeño como miembro de un conjunto

- A. Cuando la alumna o el alumno ejecuta una parte dentro de un conjunto, debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Interés y motivación por el trabajo en grupo.
  2. Calidad de la contribución individual al conjunto y habilidad para interactuar como parte de un equipo, trabajando cooperativamente, reconociendo y aprovechando la diversidad en la interacción musical con sus pares.
  3. Manejo de los niveles de dinámica en relación a la ejecución de los otros miembros del grupo.
  4. Habilidad de coordinación en los procedimientos de iniciación y conclusión de un fragmento o pieza.
  5. Control de fraseo, tempo y agógica según los requerimientos de la obra.
  6. Capacidad para discriminar cuándo conducir y cuándo seguir la ejecución de otros.
  7. Observación de las indicaciones de ejecución anotadas y del director.
  8. Capacidad de responder a ciertas dificultades de ejecución (por ejemplo, corrección de notas y digitaciones incorrectas, colaboración con otros miembros del grupo que tengan dificultades en la ejecución, control atento ante las entradas en falso, etc.).
- B. Cuando la alumna o el alumno asume funciones de dirección en el conjunto -esporádicas o permanentes- debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Capacidad de brindar al conjunto una guía y estímulo apropiado.
  2. Comunicación adecuada al conjunto de las propias intenciones musicales y las sugeridas por la música.
  3. Empleo eficiente del tiempo disponible para los ensayos.
  4. Repetición de pasajes y formulación de sugerencias y correcciones en relación a aspectos tales como: afinación, lectura, coordinación, entradas y cortes, pulsación, rango dinámico, balance, fraseo y expresión en general.

## Evaluación de las técnicas de interpretación II:

### Desempeño individual en la ejecución vocal e instrumental

Debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:

- a) **Precisión:** afinación y ritmo correctos.
- b) **Control técnico:** entonación, digitación, control de soplado, pulsado, arco, pedal, etc.
- c) **Interpretación:** tempo conveniente, expresión, fraseo, uso de dinámicas y otras indicaciones de ejecución.

Considerando siempre estos tres aspectos, la atención del evaluador puede dirigirse a constatar, según sea el caso:

- **Voz**
  - Control de respiración y apoyo
  - Calidad de la afinación
  - Proyección del sonido
  - Claridad de modulación y articulación
  - Habilidad para comprender y transmitir el sentido del texto.
- **Instrumentos de viento**
  - Control de soplado y apoyo
  - Precisión de entonación y calidad de sonido
  - Uso de digitaciones apropiadas
  - Uso de recursos técnicos específicos (por ejemplo, formas de ataque y articulación, válvulas y técnicas de deslizamiento, *glissando*, *frulatto*, etc.)
- **Instrumentos de percusión**
  - a) *De altura determinada:*
    - Correcta técnica y control de pulso
    - Claridad de ataque
    - Control de redoble, acentos, etc.
    - Expresión (por ejemplo, manejo de agógica, dinámica, etc.).
  - b) *De altura indeterminada:*
    - Control de tempo y pulso
    - Coordinación de manos, dedos y pies (cuando corresponda)
    - Correcta técnica de ataque
    - Control tímbrico con diferentes palillos (baquetas)
    - Uso de pedal (cuando corresponda)
    - Control de técnicas específicas (por ejemplo, redoble, *tremolo*, etc.)

- **Instrumentos de cuerda**

- a) *pulsada:*

- Posición y coordinación de manos
    - Uso apropiado de diferentes técnicas de pulsado
    - Control dinámico entre diferentes partes (por ejemplo, destacando una línea melódica contra los acordes acompañantes, etc.)
    - Digitación correcta y uso de posiciones (si corresponde)
    - Para guitarras eléctricas y acústicas amplificadas: uso de volumen y controles; recursos y efectos.
    - Precisión de afinación y entonación

- b) *frotada:*

- Control de sonido estable y uso de vibrato (si corresponde)
    - Precisión de entonación y afinación
    - Coordinación de ambas manos
    - Digitación correcta y uso de posiciones (si corresponde)
    - Técnica de arco y elección de estilos apropiados de articulación (legato / staccato)
    - Aplicación de recursos específicos (por ejemplo, *pizzicato*, *tremolo*, golpes de arco, etc.)

- **Teclados**

- Coordinación de manos (y pies, si corresponde)
  - Uso correcto y preciso de digitaciones
  - Correcta técnica de pedal (piano), de “pedal-board” y “swell-box” (órganos)
  - Control dinámico de diferentes partes (por ejemplo, destacando un sonido contra el acorde acompañante)
  - Calidad y variaciones en la presión de los dedos en el ataque (*touché*)
  - Elección de registraciones y combinaciones instrumentales (órganos)
  - Uso y control de técnicas específicas (por ejemplo, legato, staccato, cruzamiento de manos, etc.)

En el caso de órganos electrónicos y sintetizadores, se agrega:

- Uso de una variedad de sonidos y colores tonales
  - Uso apropiado de efectos especiales (por ejemplo, portamento, vibrato, etc.)
  - Control de algunos recursos de acompañamiento (por ejemplo, patrones armónicos y/o rítmicos estándar, bases, etc.)

## Interpretación musical en bandas

### Orientaciones didácticas

El trabajo de interpretación musical en una banda constituida dentro de un establecimiento educacional contempla contenidos distribuidos en dos áreas:

- A. *Área de contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical*, que refiere a la etapa en que cada estudiante elige un instrumento determinado y su confirmación, apoyada y evaluada por el docente a cargo. Secuencialmente se integra a los estudiantes, de manera permanente a las clases de contenido teórico-práctico que abarca la totalidad del programa. Los alumnos y alumnas deberán integrar un conjunto musical desarrollando los contenidos pertinentes.
  
- B. *Área de contenidos relativos al trabajo de repertorio y montaje de una presentación musical*, que corresponde a la instancia en que el curso se encuentra en el proceso de trabajo dentro de un conjunto instrumental.

Al comenzar el trabajo del año, se sugiere al docente distinguir entre alumnos con y sin experiencia en la práctica instrumental, con el propósito de orientar sus procesos adecuadamente (esto es, indicarles las actividades que deberá cumplir para el nivel de aprendizaje que poseen).

El cuadro sinóptico muestra la trayectoria para alumnos y alumnas con experiencia y sin experiencia. Para el caso de aquellos con experiencia, el docente -una vez evaluado el proceso de reconocimiento y elección del instrumento- dirigirá actividades que se relacionan con procesos más avanzados, por ejemplo clases e integración a la práctica de conjunto, evitando que estos alumnos y alumnas pasen por el proceso de “Apresto y confirmación del alumno-intérprete”.

### Aprendizajes esperados

Los alumnos y alumnas serán capaces de:

1. Desarrollar al máximo posible su capacidad técnica en la interpretación de un instrumento.
2. Desarrollar una lectura musical funcional, acorde con las exigencias del repertorio y de su instrumento.
3. Comprender y asumir lo que significa un trabajo “concertado” dentro de un conjunto musical.
4. Desarrollar habilidades de reflexión ante la audición de obras musicales, con el objeto de permitir el análisis crítico de las mismas.
5. Valorar el trabajo en equipo y la distribución orgánica de funciones, la cooperación en pro de un resultado de alta calidad musical, la solidaridad y el compañerismo.
6. Desarrollar la sensibilidad ante el trabajo colectivo y atender a las indicaciones de un director.
7. Experimentar el rol de director del conjunto con el fin de crecer en su capacidad musical y técnica, y en su autoafirmación personal.

## A. Contenidos técnicos y conceptuales de apresto a la ejecución musical.

- Reconocimiento y selección del instrumento: estudiantes con y sin experiencia.
- Apresto y confirmación del alumno-intérprete.
- Clases musicales teóricas y prácticas.
- Trabajo en repertorio de apresto para conjunto y solista.

### Contenido

- Reconocimiento y selección del instrumento: estudiantes con y sin experiencia.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### Demostración de sonidos, técnicas de posición y de ejecución.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El objetivo central de esta actividad es reconocer y seleccionar instrumentos de acuerdo a intereses y aptitudes de los alumnos y alumnas.

Al iniciar esta actividad, el docente se sitúa frente a los estudiantes para identificar y demostrar cada instrumento que se utilizará en el módulo. Luego presenta el instrumento describiendo sus características y sus posibilidades de ejecución para los diferentes estilos de música (clásica, popular internacional, folclor, jazz, etc.).

Se sugiere para esta etapa utilizar materiales de audio y video.

Mientras ocurre la revisión de materiales audiovisuales, el docente complementa su exposición con:

- a) Intercambios de opiniones, preguntas y respuestas aclaratorias con los alumnos y alumnas, propiciando un debate a través de preguntas tales como: ¿Es difícil interpretarlo? ¿Se necesita mucho aire? ¿Cuánto tiempo se debe practicar? ¿Se puede estudiar más de un instrumento? ¿Se debe tener muy buen oído para la música? ¿Puedo tocar música moderna con este instrumento? (en el caso de un instrumento percutido). ¿El estudio permite mejorar el ritmo para una buena coordinación?

En esta situación, los alumnos y alumnas pueden compartir sus intereses respecto del instrumento que más les atrae.



- b) Breve exposición oral del docente (para la motivación de los estudiantes) acerca de la trayectoria histórica, cultural y social del instrumento.

Materiales sugeridos para la audición de apoyo a la exposición oral:

Grabaciones de Videos / CD / Cassette / Grabaciones de canales de T.V / Red Internet, de conjuntos e intérpretes tales como:

Canadian Brass (Quinteto de Bronces)

Winston Marsallis (Trompeta)

Louis Armstrong (Trompeta)

Kenny G (Saxo)

Banda de J.P Souza

Los Andes Big Band

## Actividad 2

### Diagnóstico de coherencia entre el instrumento y el alumno.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Una vez que los estudiantes hayan tomado contacto con los instrumentos disponibles antes de iniciar el diagnóstico de coherencia, explicar a los estudiantes que los instrumentos para ser interpretados correctamente, además de una especial dedicación, requieren técnicas específicas, y biotipo de estructura física.

En esta actividad corresponde evaluar las condiciones que el alumno o alumna presenta para determinado instrumento. El docente se ubica frente al curso e inicia explicaciones y demostraciones de los instrumentos que tiene el establecimiento para realizar el módulo de interpretación musical, de tal modo que los estudiantes puedan observar con ventaja desde sus asientos las instrucciones entregadas.

Opción para el ejemplo: Trombón

Los alumnos y alumnas que presenten interés en este instrumento pueden realizar junto al docente cada indicación que se les vaya entregando. El profesor o profesora deberá evaluar: postura, manipulación del instrumento y condiciones físicas para su ejecución.

En esta actividad se sugiere al docente observar especialmente a aquellos alumnos y alumnas que tienen condiciones físicas zurdas; exponer que al principio, el aprendizaje es más lento para ellos que para los alumnos diestros (los instrumentos musicales han sido diseñados para músicos que operan con la mano derecha); sin embargo es posible que la práctica le permita una superación rápida y hasta aprendizajes sobresalientes del instrumento elegido.

## Sugerencias para la evaluación diagnóstica

El trabajo de evaluación para todo instrumento de boquilla tendrá la misma técnica de inicio:

- a) Solicitar a los alumnos y alumnas que junten los labios y emitan aire de forma uniforme y constante, hasta lograr que los labios vibren provocando sonido con el paso del aire.
- b) Luego pedirles que tomen las boquillas, con la mano izquierda para el caso de los diestros y con la derecha para el caso de los alumnos zurdos, para no provocar malas posiciones debido a la presión inadecuada de la boquilla sobre los labios. (La boquilla debe posarse sobre los labios sin presión exagerada).
- c) El trabajo consiste en soplar dentro de la boquilla, con los labios juntos hasta conseguir sonidos con vibración (zumbido).
- d) Este primer proceso no debe durar más de 5 minutos. Como primera vez se aconseja realizarlo con los estudiantes sentados debido a que la exigencia de respiración se ubica en un nivel no habitual, provocando en algunos principiantes posibles mareos.
- e) El docente debe solicitar poner la boquilla en el trombón y ubicándose frente a los estudiantes les pide que imiten la postura y manipulación del instrumento.
- f) El docente debe asistir este proceso en forma individual, corrigiendo posturas, posiciones, embocadura. Puede evaluar si el alumno o alumna presenta alguna dificultad en las indicaciones (ejemplo: el trombón necesita tener suficiente tamaño y elongación del brazo derecho para desplazar la vara hacia sus 7 posiciones).
- g) Como indicación final de esta actividad pedir a los estudiantes emitir su primer sonido en el instrumento con la primera posición de la vara. (Sib)

Esta actividad es similar para todos los instrumentos de una banda instrumental.

Terminada la evaluación, el docente debe indicar a los alumnos y alumnas los instrumentos que sugiere para el trabajo de cada uno de ellos en este programa.

## Contenido

- Apresto y confirmación del alumno-intérprete.

## Ejemplo de actividad

**Intervención exploratoria, directa y permanente con el instrumento. Una vez seleccionado el instrumento y concluida su evaluación, los alumnos y alumnas inician el proceso de familiarización con éste, emiten sonido, miden sus posibilidades creativas, con demostraciones a sus compañeros.**

### INDICACIONES AL DOCENTE

El centro de esta actividad es reconfirmar la elección del instrumento, a través de la familiarización obtenida de la práctica permanente.

El docente debe hacer una charla explicativa y motivación para generar vínculos de pertenencia con el instrumento.

- a. Este proceso no debe extenderse por más de 15 minutos, señalándole que no se trata de originar momentos de indisciplina, sino por el contrario, entregar confianza en el aprendizaje. Mientras suceda el primer proceso, es conveniente que el profesor o profesora haga intervenciones motivadoras a los alumnos.
- b. Si existe la posibilidad que los estudiantes se lleven los instrumentos a su domicilio (al menos una vez por semana) el docente debe solicitar su cuidado tanto en la vía pública como en el hogar; esto no extraviarlo o exponerlo a robos, entregar un trato óptimo en su mantención. (Los instrumentos se deben guardar limpios luego de su estudio, es recomendable manejar un paño de limpieza en sus estuches y otros accesorios de limpieza y mantención indicados para ellos.

### Nota: accesorios de mantención

- Aceites lubricantes para émbolos
- Grasas específicas para desplazamientos de bombas y varas
- Cepillos para limpieza de bombas y tubos
- Paños de limpieza

## Contenido

- Clases musicales teóricas y prácticas.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

**Solfeo rítmico y melódico básico, con disposición de los estudiantes por familias de instrumentos.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El centro de esta actividad es entregar a los alumnos y alumnas conocimientos teóricos y prácticos de la interpretación de un instrumento musical. La intervención del docente debe ser en cada una de las filas.

Al iniciar esta actividad disponer la sala de clases con sillas formadas en semicírculo (si el número de estudiantes es alto y la sala no tiene suficiente tamaño para esa disposición, disponer dos filas en semicírculo). Los alumnos y alumnas deben quedar ubicados sin dificultad para manipular sus instrumentos, y con expedita visibilidad para seguir las instrucciones del profesor; también entre las filas debe existir suficiente espacio para el desplazamiento del docente hacia cada alumno que necesite corregir y reforzar en su aprendizaje.

#### CLASES POR IMITACIÓN

El docente debe disponer de partituras básicas para iniciar los primeros sonidos y ritmos en los instrumentos y distribuirlas en los respectivos atriles de acuerdo a cada instrumento.

- En el caso de iniciar los solfeos rítmicos, el profesor debe iniciar la lectura rítmica con palmadas y cantando en voz alta (diciendo “na-na...”; “ta-ta...”) la duración completa de cada nota (se aconseja comenzar con tres figuras: redonda, blanca y negra) y contando en voz alta su duración. Luego, realizar el mismo ejercicio con el instrumento, utilizando todos la misma nota musical; también puede realizar el ejercicio por familia de instrumentos, es decir, sólo las trompetas, sólo los saxos etc., para concluir el ejercicio en conjunto. Este ejercicio rítmico puede ser repetido incrementando cada vez la muestra de una nueva figura rítmica (corcheas, saltillo, galopas, cuartinas, etc.).
- En el caso de solfeos melódicos, el profesor o profesora debe contar con ejercicios básicos al inicio de no más de tres notas: ejemplo DO-RE-MI; iniciar el solfeo para que los alumnos repitan imitando y practicando la lectura musical dispuesta en sus atriles. También en esta actividad el docente puede solicitar realizar el ejercicio de solfeo por grupos o individualmente si es

pertinente (siempre reforzando con motivación a los estudiantes más tímidos). Este ejercicio melódico puede ser repetido incrementando cada vez una o dos notas (alturas) nuevas, y combinando las distintas figuras aprendidas en solfeos rítmicos.

## Actividad 2

**Clases prácticas de instrumentos (colectivas), con superposición de sonidos en una base de CD.**

### INDICACIONES AL DOCENTE

Este trabajo permite al docente entregar clases con mayor motivación para los alumnos y alumnas, y reforzadas con una base orquestada (melódica, armónica y rítmica) para que se sientan parte de un todo armónico.

El docente debe contar para esta actividad con el Manual del Profesor del programa “SoundStart for Band” que está elaborado con progresiones secuenciales en los ejercicios de estudio de menor a mayor dificultad y que contiene: Partitura general para director (fullscore), particellas para instrumentos y CD.

### **MODO DE TRABAJO CON EL MANUAL DEL PROFESOR:**

El docente debe repartir las partituras correspondientes a cada instrumento; también, disponer de un equipo de sonido con reproductor de CD y da una breve explicación a los estudiantes acerca de la metodología de este programa.

a) El profesor o profesora en el inicio de esta actividad puede utilizar la técnica de imitación pertinente y que consiste en que el docente ejecuta un ejercicio básico y los alumnos reproducen ese ejercicio siempre con la orientación, motivación, refuerzo y corrección del profesor. Es importante que el docente propicie el momento en que el alumno se torne consciente de lo que está interpretando en lo teórico musical. Para ello, se sugiere que inmediatamente después de terminar la imitación, se enseñe visualmente el ejercicio sobre la partitura.

Es importante al iniciar el programa de lectura musical, que el docente explique a los alumnos y alumnas del módulo que la música que escuchan tiene una relación directa con la composición de la partitura. La carencia de lectura musical o el aprendizaje por oído de un instrumento tiende a ir en desmedro de futuros progresos en el aprendizaje de la música, en la práctica de conjunto instrumental, y a un entendimiento tardío del lenguaje de la música escrita.

b) La aplicación del programa con CD debe tratarse de la siguiente forma: el ejercicio aplicado en el primer proceso por imitación y práctica de lectura musical se desarrollará posteriormente apoyado en la base instrumental de que dispone el programa en CD. Se sugiere al docente que explique a los estudiantes la ventaja que tiene tocar esos sonidos tan simples acompañado por una Banda Profesional.

- c) El docente debe señalar las partituras a estudiar y reproducir la pista del CD correspondiente al ejercicio. Para ello los alumnos y alumnas deberán estar muy atentos a las indicaciones del profesor quien irá contando los compases de introducción a la pieza musical y señalará la entrada de los alumnos. Se sugiere repetir este ejercicio (no pasar a otro nivel del programa si no tiene el primero correctamente entendido y ejecutado) complementando su desarrollo con la permanente orientación e indicación del docente.

La bibliografía de apoyo a esta actividad es:

Manual del Profesor APRO

14014-104 Ave.

Edmonton, Alberta

Canadá T5N 0W6

(Disponible en Biblioteca CORFOBAE)

Se sugiere también que el docente complemente esta actividad con la formación de monitores entre los alumnos más avanzados como ayudantes del proceso de aprendizaje colectivo.

Para ello debe realizar una selección entre alumnos y alumnas que presentan mayor desarrollo en el aprendizaje del instrumento. Una vez realizado el proceso de selección iniciar la preparación de actividades de monitoría: indicando al alumno monitor que enseñe los dominios técnicos que ha logrado a sus pares (con apoyo y supervisado por el profesor o profesora).

### Contenido

- Trabajo en repertorio de apresto para conjunto y solista.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

**Audición de repertorio y nociones básica de apreciación musical.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Para esta actividad se necesita equipo de audio con reproductor de CD.

Al iniciar esta actividad explicar al grupo que las piezas musicales que escuchará serán parte del repertorio de la práctica de conjunto instrumental. Esta actividad debe realizarse en silencio para la apreciación de la obra. Una vez concluida la audición, es conveniente que el profesor o profesora propicie intervenciones, debate, opiniones y preguntas de los alumnos sobre el repertorio. El docente puede volver a escuchar alguna de las piezas para ir señalando y destacando los motivos, los

solos, las intervenciones de los distintos instrumentos, los recursos de expresión dinámica: *forte (f)*, *mezzoforte (mf)*, *mezzopiano (mp)*, *piano (p)* y los recursos de expresión agógica: *tempo*, indicaciones de carácter (*largo*, *allegro*, etc.), *rubato* y otros.

Es importante procurar que el alumno o alumna grabe las piezas musicales para su audición y estudio individual.

## Actividad 2

### Estudio individual y colectivo.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Entregar las partituras correspondientes a cada alumno para su estudio; es recomendable sugerir el estudio como tarea obligatoria y compromiso al módulo que está integrando. El docente debe explicarles que para hacer que un conjunto instrumental suene bien es indispensable el trabajo de todos en equipo, *“si un instrumento suena mal o está perdido dentro de la pieza musical deteriora el equilibrio armónico y por lo tanto suena mal, concluyendo en la desmotivación de los integrantes del grupo.”*

## Actividad 3

### Lectura e interpretación de partituras. Imitación de repertorios contenidos en material de audio. Muestra didáctica de interpretación del docente.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

- a) El docente inicia su trabajo práctico con respecto a la lectura de partituras y su interpretación, basando la clase en la actividad de audición atenta y consciente de repertorio; como por ejemplo, enfocando la atención de los alumnos y alumnas en los recursos de dinámica, de justeza rítmica, de afinación y agógicos.
- b) El docente debe realizar muestras didácticas para su imitación, utilizando el instrumento de su dominio. En la interpretación de los compases elegidos para estudiar, debe complementar todos los contenidos ya evaluados: técnicas de emisión de sonido, postura corporal, posición de instrumento, manipulación del instrumento, expresión, interpretación, etc.
- c) Los estudiantes tocan los compases elegidos de la pieza musical, concentrados en cada indicación que el profesor haya señalado. Una vez lograda la ejecución de los compases en estudio, se sigue adelante con la lectura e interpretación de la pieza.

Se sugiere al docente una permanente motivación en este proceso, y una orientación sistemática hacia las técnicas de aprendizaje y el estudio permanente y disciplinado.

## B. Area de contenidos relativos al trabajo de repertorio y montaje de una presentación musical.

- Técnicas de ensayo.
- Conocimiento de repertorio para bandas instrumentales y sus niveles.
- Técnicas de dirección.

### Contenido

- Técnicas de ensayo.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### Formación de equipos (organización de la banda por secciones o "filas").

#### INDICACIONES AL DOCENTE

El foco de esta actividad está en la formalización de esquemas de estudio y organización que permitan avances significativos en el desarrollo práctico de un conjunto instrumental.

Intervención del docente, con un contenido significativo, que permita la formación de un conjunto cuyas interrelaciones están orientadas al bien común.

- Al iniciar esta actividad del primer contenido introductorio del área B, el conjunto instrumental debe estar plenamente constituido. En conformidad con lo anterior, en esta actividad el docente debe elegir de sus estudiantes monitores los jefes de fila del conjunto.
- Explicar las razones y funciones de un jefe de fila (podrá informar que todo conjunto instrumental, sea éste profesional o aficionado, posee estas funciones con el propósito de agilizar el proceso enseñanza-aprendizaje).
- En forma práctica los ensayos se dividen por filas, (se sugiere buscar espacios y condiciones para esta actividad, la idea es que cada fila pueda estudiar sus partituras sin contraponerse al estudio de otra familia de instrumentos). Los monitores pueden ocuparse del estudio de su fila. El docente se desplaza por cada grupo orientando el estudio y las técnicas de ejecución.
- Una vez terminado el proceso de ensayos por filas, el docente reúne al conjunto para interpretar la partitura en estudio, hasta el número de compases que todos hayan estudiado. En esta etapa el docente (director) dirige el ensayo con las respectivas aplicaciones de orientación hacia las ade-



cuadas técnicas de ejecución e interpretación de la pieza musical. Es recomendable que el docente (director) solicite al conjunto avanzar en la lectura de la pieza musical (en el caso que no se haya concluido el estudio de toda la obra) para práctica de lectura musical colectiva.

Se sugiere la motivación permanente del docente hacia todos los integrantes del conjunto instrumental, como trabajo de equipo.

## Actividad 2

### Ensayos estructurados.

#### INDICACIONES AL DOCENTE

- Disposición del espacio y ambiente para el ensayo, entrega oportuna de materiales.
  - Intervención armónica del docente al entregar los contenidos.
  - Atención a las diferencias individuales.
  - Sugerencia de retroalimentación.
- a) La planificación del ensayo debe ser atendida con anterioridad a su hora de realización, esto es: horario de ensayo (inicio y término), repertorio a ensayar, disposiciones de los espacios, organización de la sala de ensayo (sillas, atriles).
  - b) Se sugiere al docente que dentro de las estructuras de ensayo es importante el ambiente grato y armónico para generar un adecuado clima emocional y de trabajo grupal. Por lo tanto es recomendable mantener un ensayo disciplinado basado en la motivación, solidaridad, trabajo en equipo y buen trato interno.
  - c) El docente debe mantener una permanente observación hacia su curso, y hacia las situaciones individuales que puedan ocasionarse en un conjunto instrumental. Es importante distinguir en temas de conflictos (si se presentaran), las causas originales que lo están provocando, identificando los valores positivos y negativos que se encuentran en los grupos de trabajo. Esto contribuye a obtener un buen desempeño del conjunto y óptimas condiciones de trabajo.
  - d) En las sugerencias de retroalimentación, es importante que el docente (director) revise y vuelva a planificar con respecto a los focos en conflicto: revisar la función y desempeño de un monitor; repertorio elegido; horarios de ensayo etc.

## Contenido

- Conocimiento de repertorio para bandas instrumentales y sus niveles.

## Ejemplos de actividades

### Actividad 1

#### **Audición de repertorio. Asistencia a conciertos en vivo.**

##### INDICACIONES AL DOCENTE

El centro de esta actividad es conocer distintos repertorios, que permitan al alumno y alumna acceder al contenido de Dirección de Bandas Instrumentales.

- El docente puede sugerir la asistencia de los estudiantes a conciertos de bandas instrumentales, orquestas, etc. Para ello se sugiere preparar una pauta de observación: repertorio, dirección, interpretación, información entregada en el programa, etc.
- El docente puede entregar una breve explicación del programa, destacando el repertorio que se ha escuchado a través de un análisis simple. Se sugiere propiciar un espacio de opiniones y debate abierto sobre el concierto: por ejemplo, cómo percibieron los recursos de expresión dinámica, afinación, acentuación rítmica, instrumentación, apreciación del director, interpretación de las obras ofrecidas etc. De esa manera los alumnos iniciarán con mayor rapidez el proceso de tornarse conscientes acerca de integrar y dar forma a su conjunto instrumental.

### Actividad 2

#### **Selección de repertorio.**

##### INDICACIONES AL DOCENTE

- Esta actividad está dirigida hacia el aprendizaje de habilidades relacionadas con la producción de un concierto, en la que el profesor debe indicar a los alumnos que preparen un programa para un determinado concierto (ficticio). Ellos deben diseñar un díptico (programa) en que además de esquematizar la información tales como: nombre del concierto, temporada, coordenadas, fecha de realización, elijan repertorio con nombres de las obras y sus compositores, patrocinios, auspicios, etc. También es recomendable pedir a los alumnos y alumnas que complementen la entrega del trabajo con programas reales (pudiendo ser programas de conciertos a los cuales ellos hayan asistido).

- b) Analizar los trabajos en clase. Luego de la recepción y revisión de los programas por el docente, se sugiere entregarlos intercambiados entre los alumnos y alumnas con el objeto que cada uno exponga (lea) el programa de otro alumno considerando la claridad y facilidad para entenderlo, y la correcta información de su contenido.

### Actividad 3

#### Análisis de recursos de expresión dinámica y agógica.

##### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad está dirigida exclusivamente al trabajo de expresiones musicales:

- a) El docente, apoyado por materiales de audio y audio visual, debe trabajar la apreciación de recursos expresivos de la música. Este análisis permitirá que los estudiantes, luego de escuchar atentamente la obra musical (recomendable que sean piezas musicales que se han planificado como repertorio del conjunto instrumental), puedan distinguir dinámicas tales como *forte*, *fortissimo*, *mezzoforte*, *piano* etc., y formas de fraseo, *rubato*, ejecución *a tempo*, etc.
- b) Trabajo práctico de recursos de expresión dinámica y agógica. Esta actividad se debe realizar en los ensayos programados; es recomendable que el docente planifique los ensayos y sus contenidos, e informe a los alumnos y alumnas. Ello permitirá preparación y disposición del conjunto instrumental hacia las exigencias del ensayo y una concentración clara y directa hacia los objetivos que se quieren lograr. Por ejemplo, el docente dirá: (o, más recomendable, entregar información escrita) *“Próximo ensayo: trabajo de expresión dinámica y agógica, estudien...”*
- c) Al inicio del siguiente ensayo, el docente (director), debe recordar que éste estará enfocado al estudio de expresión musical; se recomienda tocar una vez la pieza musical, luego iniciar por filas las indicaciones escritas en la partitura. En este proceso todos los estudiantes deben estar concentrados en las indicaciones aun cuando no pertenezcan el grupo involucrado en estudio (el profesor debe reforzar las ideas de *“trabajo en equipo”* y *“las indicaciones son para todos”*).
- d) Una vez finalizado el proceso en estudio, el docente puede concluir el ensayo ejecutando en conjunto la pieza con la integración de todas las indicaciones en estudio (expresión dinámica y agógica).

Las actividades de ensayo deben siempre culminar con refuerzos motivadores de los progresos del conjunto instrumental.

#### Actividad 4

---

##### **Copia de partituras.**

###### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad consiste en entregar a los alumnos y alumnas partituras originales y pedir que ellos realicen una copia manual (manuscrita) de la misma. En esta actividad irán comprendiendo la composición de la partitura de un instrumento específico dentro de la estructura de la obra. Se sugiere que cada estudiante realice el primer trabajo sobre la partitura que ejecuta en el conjunto instrumental; luego, el docente puede solicitar la copia de partituras de otros instrumentos, con el objeto de ir ampliando la comprensión a través del conocimiento del alumno o alumna de las intervenciones de toda las voces integrantes de una obra musical. La actividad de copia manuscrita refuerza la memoria y favorece una posterior escucha analítica de los estudiantes durante los ensayos de las obras.

Observaciones sugeridas que deberá considerar cuando copia:

- a. Nombre de la obra, compositor, partícula.
- b. Tonalidad.
- c. Cifras indicadoras de compás.
- d. Estructura de la obra: motivos que se repiten, progresiones (recurso que va incrementando un motivo a través de una cantidad de compases), espacio visual de la escritura, etc.
- e. Indicaciones y recursos de expresión escritos en la partitura.

#### Contenido

Técnicas de dirección.

## Ejemplos de actividades

#### Actividad 1

---

##### **Practican la dirección de piezas simples.**

###### INDICACIONES AL DOCENTE

El foco de esta actividad está en adquirir contenidos y técnicas relevantes y suficientes que permitan al alumno y alumna dirigir un repertorio del conjunto al que pertenece.

## Actividad 2

---

**Eligen un repertorio a dirigir.**

### INDICACIONES AL DOCENTE

En esta etapa los estudiantes deberán estar en condiciones de elegir la pieza musical que le interese trabajar en dirección. Para ello el docente los debe orientar de acuerdo a las potencialidades que por observación directa ha obtenido a través del desarrollo del módulo. Se recomienda que en el primer proceso de este contenido, los estudiantes dirijan piezas de compases regulares (sin cambio de cifra indicadora de compás), evitando frustraciones y desmotivación.

## Actividad 3

---

**Preparación individual y colectiva, con música grabada (observada frente a un espejo y dirigida por el docente).**

### INDICACIONES AL DOCENTE

- a) Para esta actividad es necesario contar con un espejo de pie (grande con visualización de todo el cuerpo). El docente debe disponer al estudiante para la demostración de la actividad frente al espejo, los otros deben encontrarse en una posición ventajosa para observar la actividad sin dificultad.
- b) El docente debe reproducir una pieza musical en el equipo de sonido e iniciar la técnica de dirección con los movimientos de brazos pertinentes. En este proceso debe quedar claramente establecido cada movimiento para las distintas cifras de compás (para complementar estas indicaciones, se sugiere ver las indicaciones para el trabajo de dirección en los contenidos de práctica coral).
- c) El docente indica actividad de estudio fuera de las horas del módulo (casa).

## Actividad 4

---

**Preparación colectiva de dirección con elementos de audio y metrónomo.**

### INDICACIONES AL DOCENTE

El docente debe disponer la clase en semicírculo (los estudiantes de pie); y el docente frente al grupo, cuidando que todos los alumnos y alumnas tengan visibilidad directa de sus indicaciones. Con apoyo de equipo de sonido escuchan la pieza musical y todos colectivamente realizan movimientos y gestos de dirección imitando al docente. Esta actividad necesita gran concentración, silencio y disciplina, y permite apreciaciones profundas de la música y expresiones espontáneas de dirección.

### Actividad 5

---

**Práctica de gestos de dirección de inicio y finalización de una pieza musical, considerando compases anacrúsicos.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Explicar a los alumnos lo importante de dar una correcta y clara indicación de entrada a los músicos. Por ejemplo, todos deben entender cuántos pulsos marca antes del inicio. Para finalizar, también deberá existir un entendimiento colectivo de las indicaciones del director para dar término a una obra musical (el sonido debe finalizar al corte de término indicado por el director).

También, en esta misma actividad, el docente puede trabajar sin música, sólo con un metrónomo, eligiendo pulsos determinados y los estudiantes deben practicar movimientos técnicos de brazos en los tiempos y pulsos indicados.

### Actividad 6

---

**Preparación de una pieza musical y dirección de conjunto en actividad pública.**

#### INDICACIONES AL DOCENTE

Esta actividad trabajada dentro del módulo y aplicando todas las técnicas aprendidas en clases, será evaluada por el docente. Se sugiere una pauta de evaluación que mida comprensión y asimilación de los contenidos entregados. Ejemplo: técnicas de movimientos de brazos, recursos de expresión, concentración, indicaciones de entradas y finales.

Los trabajos más destacados pueden presentarse a la comunidad escolar y/o constituir parte del repertorio a ser presentado al final del trabajo del año.

## Sugerencias para la evaluación

A continuación, se detalla un conjunto de criterios adicionales de desempeño técnico-interpretativo en las diferentes actividades de expresión creativa. Estos pueden ser utilizados por el docente como referencia para la evaluación. Necesariamente, deben complementarse con otras categorías contenidas en el **Anexo 1. Evaluación de los aprendizajes y desempeño en un conjunto musical.**

La intención evaluativa de estos listados en que se especifican criterios de desempeño es la de posibilitar clarificaciones a los estudiantes acerca de aspectos puntuales de fortalezas y debilidades en el desempeño musical. No deben ser empleados como simples listas de cotejo ni tampoco deben constituirse en un fin en sí mismos en la ejercitación musical. Por lo tanto, más que índices de rendimiento final, deben emplearse para corregir y optimizar el proceso mismo de trabajo musical.

### Evaluación de las técnicas de interpretación I:

#### Desempeño como miembro de un conjunto

- A. Cuando la alumna o el alumno ejecuta una parte dentro de un conjunto, debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Interés y motivación por el trabajo en grupo.
  2. Calidad de la contribución individual al conjunto y habilidad para interactuar como parte de un equipo, trabajando cooperativamente, reconociendo y aprovechando la diversidad en la interacción musical con sus pares.
  3. Manejo de los niveles de dinámica en relación a la ejecución de los otros miembros del grupo.
  4. Habilidad de coordinación en los procedimientos de iniciación y conclusión de un fragmento o pieza.
  5. Control de fraseo, tempo y agógica según los requerimientos de la obra.
  6. Capacidad para discriminar cuándo conducir y cuándo seguir la ejecución de otros.
  7. Observación de las indicaciones de ejecución anotadas y del director.
  8. Capacidad de responder a ciertas dificultades de ejecución (por ejemplo, corrección de notas y digitaciones incorrectas, colaboración con otros miembros del grupo que tengan dificultades en la ejecución, control atento ante las entradas en falso, etc.).
- B. Cuando la alumna o el alumno asume funciones de dirección en el conjunto -esporádicas o permanentes- debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:
1. Capacidad de brindar al conjunto una guía y estímulo apropiado.
  2. Comunicación adecuada al conjunto de las propias intenciones musicales y las sugeridas por la música.
  3. Empleo eficiente del tiempo disponible para los ensayos.
  4. Repetición de pasajes y formulación de sugerencias y correcciones en relación a aspectos tales como: afinación, lectura, coordinación, entradas y cortes, pulsación, rango dinámico, balance, fraseo y expresión en general.

### Evaluación de las técnicas de interpretación II:

#### Desempeño individual en la ejecución vocal e instrumental

Debe tenerse en cuenta los siguientes aspectos:

- a) **Precisión:** afinación y ritmo correctos.
- b) **Control técnico:** entonación, digitación, control de soplado, etc.
- c) **Interpretación:** tempo conveniente, expresión, fraseo, uso de dinámicas y otras indicaciones de ejecución.

Considerando siempre estos tres aspectos, la atención del evaluador puede dirigirse a constatar, según sea el caso:

- **Instrumentos de viento**

- Control de soplado y apoyo
- Precisión de entonación y calidad de sonido
- Uso de digitaciones apropiadas
- Uso de recursos técnicos específicos (por ejemplo, formas de ataque y articulación, válvulas y técnicas de deslizamiento, *glissando*, *frulatto*, etc.)

- **Instrumentos de percusión**

- a) De altura determinada:*

- Correcta técnica y control de pulso
- Claridad de ataque
- Control de redoble, acentos, etc.
- Expresión (por ejemplo, manejo de agógica, dinámica, etc.)

- b) De altura indeterminada:*

- Control de tempo y pulso
- Coordinación de manos, dedos y pies (cuando corresponda)
- Correcta técnica de ataque
- Control tímbrico con diferentes palillos (baquetas)
- Uso de pedal (cuando corresponda)
- Control de técnicas específicas (por ejemplo, redoble, *tremolo*, etc.)

- **Teclados**

- Coordinación de manos (y pies, si corresponde)
- Uso correcto y preciso de digitaciones
- Correcta técnica de pedal (piano), de “pedal-board” y “swell-box” (órganos)
- Control dinámico de diferentes partes (por ejemplo, destacando un sonido contra el acorde acompañante)
- Calidad y variaciones en la presión de los dedos en el ataque (*touché*)
- Elección de registraciones y combinaciones instrumentales (órganos)
- Uso y control de técnicas específicas (por ejemplo, *legato*, *staccato*, cruzamiento de manos, etc.)

En el caso de órganos electrónicos y sintetizadores, se agrega:

- Uso de una variedad de sonidos y colores tonales
- Uso apropiado de efectos especiales (por ejemplo, portamento, vibrato, etc.)
- Control de algunos recursos de acompañamiento (por ejemplo, patrones armónicos y/o rítmicos estándar, bases, etc.)



## Anexo 1: Evaluación de los aprendizajes y desempeño en un conjunto musical

La evaluación de los aprendizajes relacionados a los contenidos y actividades precedentes debe centrarse en el proceso de cada estudiante, en relación al desarrollo de sus propias capacidades. Al tener claro qué se va a desarrollar y por qué razón, se contribuye a que el estudiante adquiera autonomía en forma progresiva.

Considerando la importancia de incentivar que los jóvenes den curso a su expresión personal y no a regirse por criterios de belleza externos o prefijados por el docente, la evaluación debe estar centrada en los procesos que alumnos y alumnas llevan a cabo, sin privilegiar ni supeditar éstos a alguna meta que los desvirtúe.

Las vivencias artísticas de cada joven se ubican en áreas profundas y son únicas, por lo tanto, la evaluación debe indicar claramente que las reflexiones personales son importantes y que estarán protegidas en el trabajo del grupo, respetando la diversidad e intimidad de cada persona. Igualmente, en la medida que lo permita la organización del grupo musical, debe atenderse las individualidades en el trabajo artístico, lo que implica tener en consideración los diversos estilos de trabajo, e incluso de percepción.

Las actividades de evaluación también deben contribuir a la formación del sentido autocrítico de los jóvenes. Al término de cada clase, se sugiere realizar un análisis y/o reflexión, favoreciendo con ello la continua retroalimentación y autorregulación de los aprendizajes. Importa tomar en cuenta la opinión de los alumnos y alumnas con relación al avance del proceso y los resultados obtenidos.

Se sugiere al docente que el proyecto desarrollado durante el año sea evaluado en cada etapa de su desarrollo, en concordancia con los objetivos y metas fijadas con los propios estudiantes.

Las actividades colectivas hacen que el foco de atención se centre en la evaluación de los resultados obtenidos por el grupo; así, el incremento de la propia competencia adquiere, además, significado como contribución a los logros comunes.

Se recomienda orientar la atención de los alumnos y alumnas hacia:

- el proceso de solución de problemas técnicos, interpretativos y organizativos, pero también hacia la calidad del resultado;
- la búsqueda y comprobación de posibles medios de superar las dificultades;
- el proceso seguido y el valor del incremento de la competencia instrumental lograda;
- las causas internas, modificables y controlables, y otras externas, muchas veces no controlables que intervienen en los resultados.

También se recomienda organizar las evaluaciones de manera que los estudiantes no se centren en compararse unos con otros, sino en buscar y compartir información que les sirva para nuevos aprendizajes y les facilite el desarrollo de la capacidad de auto regulación de la propia conducta.

En el desarrollo del trabajo con grupos instrumentales, es bueno considerar la participación del alumno o alumna como crítico de sus propias acciones (autoevaluación) y la opinión que tienen sus compañeros acerca de su trabajo (coevaluación). Como se trata de estudiantes de Tercero o Cuarto

Año Medio, es dable esperar una mayor capacidad para asumir la responsabilidad de evaluarse a sí mismo y a sus compañeros. No obstante, es bueno que el docente decida, en conjunto con sus alumnos y alumnas, las ponderaciones que cada calificación tendrá en relación al resultado final.

En estos procesos que son eminentemente prácticos y observables, es bueno que la evaluación aparezca en su triple dimensión:

- a) diagnóstica al inicio del proceso, para detectar capacidades físicas, aptitudes perceptivas y destrezas motoras;
- b) formativa, durante el proceso y en forma reiterada para lograr reunir el máximo de información acerca de cada uno de los estudiantes; y
- c) sumativa, al término del proceso para poder evidenciar el logro de los aprendizajes esperados.

Entre los procedimientos de evaluación, se recomienda de preferencia los de observación, por sobre los de prueba e informe, ya que se trata de trabajos prácticos. Entre los procedimientos de observación, las listas de cotejo se adaptan mejor para ser aplicadas durante el proceso, dejando las escalas de apreciación para evaluar el producto (en las presentaciones), por poseer estas últimas mayor capacidad de discriminación.

Se sugiere aplicar la observación con indicadores, listas de cotejo y escalas de apreciación, entre otros instrumentos. La evaluación continua enriquecerá el proceso de aprendizaje.

Es importante que se entregue un informe de evaluación final detallado y por escrito a cada alumno y alumna.

A continuación, se ofrecen cuadros con criterios e indicadores que pueden ser tomados en cuenta en el proceso evaluador. Esta sugerencia no tiene pretensiones de exhaustividad. En todo caso, estas listas de criterios evidencian la ya conocida dificultad de la evaluación de los procesos de aprendizaje artístico y requieren de una cuidadosa ponderación de cada docente, de acuerdo a su realidad y al tipo de trabajo que esté evaluando.

Ambito de trabajo musical	Foco de la evaluación
EXPRESION CREATIVA	El desarrollo del trabajo musical de cada estudiante y de ellos en forma grupal, a partir de la observación de los resultados finales, pero también de los ensayos de ejecución musical, el manejo de los recursos expresivos e instrumentos.
Criterios	Indicadores
<i>a) Destreza</i>	<p>El alumno o alumna controla las técnicas y principios básicos del arte musical. En esta dimensión pueden considerarse los siguientes aspectos:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Demuestra control técnico y sentido de conjunto en la ejecución con otros o en el ensayo y dirección de un grupo musical.</li> <li>2. Demuestra interés, perseverancia y aplicación en el trabajo de conjunto y en el refinamiento de las técnicas de expresión.</li> <li>3. Sensibiliza su cuerpo, disponiéndose al autoconocimiento, la expresión y comunicación creativa.</li> <li>4. Internaliza una postura sana para su actividad de ejecución instrumental.</li> <li>5. Adecua su actitud personal-corporal ante cambios temporales, espaciales y energéticos.</li> <li>6. Reproduce por imitación sonora y kinética la forma, cualidad e intención del sonido y movimiento de otros al ejecutar música.</li> <li>7. Transfiere al sonido producido y a su movimiento corporal de ejecución ritmo, melodía, fraseo y las diversas cualidades y elementos del lenguaje de la música.</li> <li>8. Integra los sonidos producidos al movimiento corporal durante la ejecución musical.</li> <li>9. Desarrolla sus capacidades de coordinación corporal, auditiva y cinética al servicio de una ejecución musical expresiva y a la vez controlada.</li> <li>10. Es capaz de realizar un trabajo en forma independiente, buscando la autorregulación de sus esfuerzos y el uso del tiempo en función de los objetivos propuestos.</li> </ol>
<i>b) Investigación</i>	<p>El alumno o alumna explora sistemáticamente los medios de expresión musical y sus condicionantes históricos y culturales:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Descubre las posibilidades expresivas de su capacidad instrumental (técnica y conceptual) al realizar una ejecución musical.</li> <li>2. Manifiesta a través del gesto y del sonido sus ideas, sensaciones, sentimientos, emociones y fantasías.</li> <li>3. Se atreve a explorar múltiples posibilidades de la expresión instrumental, desapegándose de lo habitual, con espontaneidad e imaginación.</li> <li>4. Establece comunicación gestual y auditiva con sus pares en el grupo.</li> <li>5. Emplea periodos de tiempo apropiados para realizar observaciones reiteradas, o exploraciones sistemáticas en relación a su trabajo.</li> <li>6. Investiga los medios y problemas musicales en profundidad, volviendo a un problema o tema desde perspectivas diferentes.</li> <li>7. Es capaz de seleccionar y emplear criterios para ejercer la autocrítica durante su trabajo.</li> <li>8. Aporta reflexiones, críticas y autocríticas, en forma contextualizada.</li> <li>9. Se motiva e interesa por buscar y compartir, sistemáticamente, información acerca de la práctica musical en una agrupación estable.</li> <li>10. Trabaja en forma independiente regulando adecuadamente sus esfuerzos y tiempo para tareas de investigación, visitas a diversos ámbitos en que se desarrollan interpretaciones musicales en conjuntos.</li> <li>11. Se integra a grupos de trabajo cooperativo de investigación y ensayos, en horario complementario.</li> </ol>
<i>c) Invención</i>	<p>El alumno o alumna:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Resuelve problemas de interpretación en forma creativa. Experimenta y se arriesga con los medios sonoros.</li> <li>2. Crea y desarrolla ideas musicales mediante la improvisación y la ejecución de obras.</li> </ol>

<i>d) Expresión</i>	<p>El alumno o alumna:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Expresa una intención, sentimiento o idea, en su trabajo de ejecución musical. Integra en su conducta expresiva los componentes anteriores (destreza técnica, investigación de recursos musicales e inventiva musical).</li><li>2. Se muestra abierto y activo en la elaboración y definición de la propuesta creativa grupal.</li><li>3. Transforma creativamente su relación con el sonido, espacio, los objetos y sus pares, a través de la interpretación musical.</li><li>4. Puede incorporar recursos expresivos de otras disciplinas artísticas cuando es pertinente.</li><li>5. Realiza aportes concretos que resuelven aspectos de la propuesta artística común.</li><li>6. Persevera en la incorporación de sus propuestas o ideas en el trabajo interpretativo del grupo.</li><li>7. Cuida los detalles de presentación de sus trabajos.</li></ol>
---------------------	---

Ambito de trabajo musical	Foco de la evaluación
REFLEXIÓN <i>Pensar acerca de la música y su ámbito.</i>	La capacidad de reflexión del alumno o alumna en el ámbito musical debe inferirse a partir de los comentarios que realiza en clase en relación a su trabajo y el de otros, las sugerencias que hace cuando trabaja en equipo, los aspectos que destaca cuando hace música solo o con otros, y los juicios o comentarios respecto a las obras escuchadas y ejecutadas por el grupo.
Criterios	Indicadores
<i>a) Habilidad y disposición para evaluar el propio trabajo</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El alumno o alumna puede mantener una conversación “técnica” acerca de su propio trabajo, articulando y defendiendo sus puntos positivos y negativos.</li> <li>2. Muestra disposición para valorar la propia experiencia en el conjunto.</li> <li>3. Identifica aportes concretos que brinda la práctica en un conjunto musical al desarrollo integral de las personas.</li> </ol>
<i>b) Habilidad y disposición para ejercer el papel de crítico</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Expresa y justifica puntos de vista mediante juicios críticos acerca de música, empleando un vocabulario musical.</li> <li>2. Reconoce inclinaciones hacia categorías estéticas, géneros musicales, estilos y tendencias, aplicándolas en los trabajos interpretativos en la clase.</li> <li>3. Muestra habilidad para observar y distinguir aspectos técnicos esenciales, en las ejecuciones del grupo y en obras ejecutadas por profesionales.</li> <li>4. Expresa sus preferencias ante determinadas formas de interpretación musical en conjuntos similares a aquel en que participa.</li> </ol>
<i>c) Habilidad y disposición para utilizar las críticas y sugerencias</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es capaz de considerar los comentarios críticos acerca de su propio trabajo, y sabe incorporar las sugerencias de manera adecuada para mejorar su desempeño.</li> <li>2. Expresa verbalmente con claridad sus pensamientos en torno a la interpretación musical, en el trabajo de ejecución desarrollado en el taller o grupo.</li> <li>3. Elabora, en forma oral y escrita, ideas y definiciones relativas a la ejecución musical.</li> </ol>
<i>d) Capacidad de analizar críticamente la música en relación a su contexto</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identifica y compara características distintivas de músicas de una amplia variedad de estilos y tradiciones, relacionándolas al contexto en que se originaron o desarrollaron.</li> <li>2. Reconoce y valora las diferentes manifestaciones de la interpretación musical en su entorno.</li> </ol>
<i>e) Capacidad de comunicar verbalmente aspectos de su trabajo musical</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Comunica sus ideas en función de los propósitos del proyecto, dentro y fuera del grupo o curso.</li> <li>2. Comunica activamente en su medio (escuela, familia, barrio) las motivaciones, experiencias y necesidades de este proyecto.</li> <li>3. Transmite sus reflexiones personales en torno a la evolución del proceso vivido.</li> <li>4. Evalúa crítica y autocríticamente el cumplimiento de los objetivos del proyecto en distintos periodos (logros expresivos, desempeño de roles, plazos, otros).</li> <li>5. Valora y disfruta mostrando y compartiendo su trabajo con la comunidad local o cercana al establecimiento.</li> </ol>

Ambito de trabajo musical	Foco de la evaluación
<p>PERCEPCIÓN (audición musical). <i>Percibir características y componentes de la creación musical.</i></p>	<p>La capacidad de los estudiantes para efectuar discriminaciones dentro de las obras y formas musicales. Estas competencias son centrales en el desarrollo de una forma de pensamiento musical. El foco de la evaluación debe ubicarse en la capacidad de distinción, comparación y clasificación de los elementos de la música.</p> <p>Las habilidades de los alumnos y alumnas en estas dimensiones deben ser demostradas siempre sobre la base de música en vivo, de sus propias ejecuciones o ejemplos musicales grabados (los que, eventualmente, pueden ser extractos). La evidencia para evaluar la capacidad perceptiva de un estudiante proviene de los comentarios que hace al criticar "técnicamente" su propio trabajo y el de otros, como también de las observaciones de las características sonoras de su entorno y de las obras musicales escuchadas.</p> <p>Cuando sea posible, tales comentarios deben formularse empleando un vocabulario musical.</p>
Criterios	Indicadores
<p><i>a) Capacidad para realizar discriminaciones finas en obras musicales</i></p>	<p>El alumno o alumna:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es capaz de discriminar obras representativas de una diversidad de repertorios, culturas y períodos históricos.</li> <li>2. Discrimina procedimientos de composición y ejecución.</li> </ol>
<p><i>b) Conciencia de los aspectos sensoriales de la experiencia sonora</i></p>	<p>El alumno o alumna muestra sensibilidad hacia las características físicas del entorno sonoro y hacia los elementos de la música (altura, ritmo, dinámica, textura, timbre, forma, etc.).</p>
<p><i>c) Conciencia de las características y cualidades físicas de los materiales</i></p>	<p>El alumno o alumna es sensible a las propiedades de los materiales con los que trabaja a medida que desarrolla una versión interpretativa (por ejemplo, timbre de los instrument empleados, "textura sonora" resultante, colores tonales, rango dinámico posible, etc.).</p>

Ambito de trabajo musical	Foco de la evaluación
<p>FORMA DE ENFOCAR EL TRABAJO. <i>Cooperar creativamente y desarrollar capacidad de iniciativa al hacer música.</i></p>	<p>El comportamiento de los alumnos y las alumnas mientras desarrollan su trabajo; su estilo y procedimientos para resolver problemas, y sus interacciones con los compañeros.</p>
Criterios	Indicadores
<p><i>a) Motivación</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El alumno o alumna se aplica en lo que hace y demuestra auténtico interés por desarrollar una actividad musical. Cumple los plazos y cuida los detalles en la presentación final de su trabajo musical.</li> <li>2. Se manifiesta disponible para colaborar en el proyecto colectivo</li> </ol>
<p><i>b) Habilidad para trabajar de forma independiente</i></p>	<p>El alumno o alumna sabe trabajar de forma independiente cuando es necesario, autorregulando su esfuerzo en función de los objetivos y el tiempo disponible.</p>
<p><i>c) Habilidad para trabajar de forma cooperativa</i></p>	<p>El alumno o alumna:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sabe trabajar de forma cooperativa cuando es necesario, aportando y acogiendo sugerencias dentro de un grupo de trabajo; reconoce sus límites y las capacidades de sus pares.</li> <li>2. Identifica sus habilidades y preferencias para la definición de roles en la producción del proyecto grupal.</li> <li>3. Solidariza con sus compañeros ante diversas dificultades, aportando activa y creativamente formas de superarlas.</li> </ol>
<p><i>d) Capacidad de valoración de los otros en la interacción musical</i></p>	<p>El alumno o alumna reconoce y admira los mejores logros de sus compañeros; no copia y se relaciona positivamente con los otros al hacer música.</p>
<p><i>e) Habilidad para reutilizar cursos culturales e información relevante</i></p>	<p>El estudiante sabe a dónde acudir en busca de ayuda: grabaciones, partituras, instrumentos, libros, conciertos y recitales, otros músicos, etc.</p>

Ambito de trabajo musical	Foco de la evaluación
PROYECTOS MUSICALES	La evaluación de los proyectos incluye variadas dimensiones, las que pueden considerarse en forma independiente, para luego establecer la combinación más adecuada a cada situación.
Criterios	Indicadores
<i>a) Perfil individual del estudiante.</i>	La atención de quien evalúa se focaliza en lo que el proyecto revela acerca del propio estudiante: las inclinaciones, potenciales concretos y limitaciones en su ejecución. En este perfil puede incluirse la disposición del alumno o alumna hacia el trabajo (perseverancia, espíritu investigativo, flexibilidad), como también su estilo predominante de enfrentamiento de los problemas (analítico, improvisador, individualista, cooperativo, etc.) y su tendencia a iniciar o a completar un trabajo que otros han iniciado. En este punto, el docente debe procurar no favorecer un estilo o tendencia de trabajo por sobre otra.
<i>b) Dominio de hechos, recursos, habilidades y conceptos</i>	La atención se dirige a apreciar la capacidad del alumno o alumna en el manejo de conocimiento objetivo, dominio de conceptos y habilidades aplicadas en el desarrollo del proyecto (por ejemplo, empleo del vocabulario técnico-musical enseñado, capacidad de trabajo individual y cooperativo, incorporación y manejo de los contenidos trabajados en las unidades del programa anual, etc.). Otros aspectos que pueden ser considerados son hasta qué punto el proyecto implica la cooperación entre los estudiantes, el docente u otros expertos, y también el uso acertado de otros tipos de recursos aparte de los musicales, como recursos plásticos, teatrales, coreográficos, informáticos, bibliotecas, etc.
<i>c) Calidad del trabajo</i>	Entre los aspectos de calidad que puede examinarse están la innovación e imaginación, el empleo del sentido estético durante el proceso de búsqueda y selección de soluciones, el dominio técnico de los recursos empleados (instrumentos, texturas sonoras, estructuras rítmicas, etc.), y el registro de los pasos o camino seguido (método de trabajo).
<i>d) Comunicación</i>	En el caso de la música, muchas veces la comunicación de un proyecto puede ser bastante abierta: una presentación musical, una improvisación grupal, la audición de una grabación. En todo caso, es importante que los resultados del proyecto sean comunicados a cierta comunidad (compañeros, profesores, apoderados, familias, etc.).
<i>e) Reflexión</i>	Esta dimensión de la evaluación puede enriquecerse con la participación de los alumnos y alumnas en conjunto, considerando cómo se relaciona el proyecto con trabajos anteriores. Reflexionar acerca de la relación del proyecto con objetivos de largo plazo, hacer conscientes características del propio estilo de trabajo, valorar los progresos, buscar maneras de corregir el curso del trabajo. Debe tenerse presente que un aspecto fundamental en el crecimiento intelectual es la capacidad de volver hacia atrás en el trabajo que se está realizando. La evaluación conjunta puede considerar una instancia formal de autoevaluación.

La consideración de las dimensiones reseñadas y otras posibles debe concebirse como una ayuda para la revisión que el profesor o profesora y los estudiantes pueden hacer en conjunto, considerando las cualidades distintivas del proyecto y su evolución en el tiempo.



**Nota:** Las ideas y sugerencias contenidos en este anexo han sido elaboradas considerando principalmente las siguientes fuentes:

- CNDP : **Enseignements Artistiques. Arts plastiques - Éducation musicales. Programmes et Accompagnement.** Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l' Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, Paris, 1998.
- Gardner, Howard : **Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica.** Paidós, Argentina, 1995.
- Jopia, Bernardo : **La Reforma Curricular y la Evaluación de los Aprendizajes.** Publicación interna, Departamento de Educación, Universidad de la Serena, Chile, 1998.
- Mills, Janet : **La música en la Enseñanza Básica.** Editorial Andrés Bello, Chile.1997.
- Ministerio de Educación de Chile : **Programas de estudio de Artes Musicales y Artes Visuales de Enseñanza Básica y Media.** Chile, 1998-2001.
- SEG : **1999 GSSE Syllabuses, Vol. 3, Music.** Guildford Surrey GU2 5XJ, SEG Stag Hill House, 1997.
- Sepúlveda, Ana Teresa : **La Evaluación que Educa. Trailunhué. Revista del Departamento de Música.** Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile, 1996.



## Anexo 2: Metodología de enseñanza para el canto y la danza folclóricos

El trabajo en conjuntos que cultiven cantos, instrumentos y danzas tradicionales requiere que quien enseña debe manejar dos tipos de metodologías: una de índole general -aplicable a la enseñanza de cualquier especie y de cualquier comportamiento folklórico- y otras de corte específico, según se trate de abordar la enseñanza de un canto, de un instrumento o de una danza.

### 1. Enfoques metodológicos generales

**1.1.** Enseñar cantos, instrumentos y danzas, evitando tratarlos como hechos o cosas, significa mirarlos siempre en su relación con el elemento humano al que se vinculan como producto cultural, actuando de acuerdo a comportamientos comunitarios. Es decir, es situarlos en la ocasionalidad en que se dan. Abundando, significa ubicarlos siempre dentro de un contexto socio-antropológico, físico e histórico determinado<sup>1</sup>.

**1.2.** La metodología, en particular la utilizada en la escuela, debe abandonar actitudes que incitan a la pasividad del alumno y favorecer el contacto directo, experiencial, con la especie en estudio.

**1.3.** Los recursos utilizados deben tender a la integración, a proponer síntesis y a establecer relaciones entre todo lo que se enseña. A modo de ejemplo, proponemos:

**1.3.1.** Completar (enriquecer) la visión del maestro con la de los actores comunitarios. Si es posible, con los cultores populares, porque son ellos quienes cotidianamente participan de este tipo de comportamientos. Sus aportes podrían hacer más significativo el aprendizaje de alumnos y alumnas, sirviendo como modelos, entregando sus experiencias o enseñando directamente lo que saben.

**1.3.2.** Aprovechar el concurso del mayor número de asignaturas, sean ellas artísticas o no artísticas. En el caso que nos preocupa, este espíritu integrador debería llevar al docente a buscar la comparación y la complementación con otro tipo de hechos y comportamientos observados en el mismo lugar; por ejemplo la alfarería, la carpintería, la fabricación de instrumentos, la cestería, el lenguaje popular, etc.

**1.3.3.** Entrar en contacto con las especies en estudio a partir de su triple dimensión -canto, danza y poesía- en forma integrada. Esto recomienda el tratamiento de una sola obra por vez, iniciando el aprendizaje de otras sólo cuando la anterior haya sido abordada en forma integral.

<sup>1</sup> Ello implica incitar al estudiante a una permanente reflexión acerca de como contextos diferentes van generando expresiones con características también diferentes, e ir tomando conciencia de ello a través de permanentes comparaciones.

**1.4.** La música y la danza folclóricas, en tanto hechos comunitarios y en cuanto manifestaciones artísticas, constituyen instancias de fusión, de integración, entre lo colectivo -lo común, lo compartido, lo tradicional- y la expresión personal. Un método de enseñanza adecuado, en consecuencia, debería considerar ambos aspectos: por una parte, preocuparse que el aprendiz incorpore los elementos tradicionales y, por otra, que tenga la posibilidad de encontrar el “modo personal”, aquello que le dé su sello individual en la expresión. Si bien es cierto que esta flexibilidad pareciera darse en mayor medida en el campo de las danzas, el profesor o profesora deberá procurar que ella se haga presente también en el canto y en la ejecución instrumental.

## 2. Metodologías específicas involucradas en la enseñanza del repertorio tradicional

**2.1.** La enseñanza de la cueca como fenómeno vocal supone el manejo de los recursos metodológicos propios del trabajo con cualquier canto. Ellos incluyen la realización de actividades-tipo que recomiendan al profesor o profesora mantener una actitud de permanente atención para evitar el error melódico, la desafinación y los errores rítmicos. El aprendizaje por frases, “armando” progresivamente estructuras mayores parece ser el método más recomendable.

**2.2.** En cuanto a la enseñanza instrumental, naturalmente el método dependerá del instrumento que se enseñe. No obstante es posible hacer una puntualización al respecto:

**2.2.1.** En el caso de la ejecución de la guitarra, instrumento obligado de casi toda la música nacional, interpretar una canción o un canto de danza es algo más que realizar correctamente un rasgueo; es ejecutar el instrumento con «capacidad de convocatoria», es decir, con la virtud de provocar irrefrenables deseos de bailar. Con la cualidad de «obligar» al potencial bailarín a meter la mano al bolsillo, sacar el pañuelo y buscar con la mirada en la cercanía a la posible pareja. Y aunque eso es muy difícil de enseñar, existe consenso respecto a que no se logra ni tocando más rápido, ni con mayor volumen. Ni tampoco cantando en forma gritada.

**2.2.2.** Cuando se trata de aprender un nuevo rasgueo (siempre que el alumno o alumna haya desarrollado suficientes destrezas en la ejecución de la mano derecha) es recomendable recurrir a apoyos como la escritura y percusión previa del ritmo de éste, la observación de un diagrama con los movimientos de la mano y, especialmente, el uso de palabras de apoyo. Este último recurso tiene la virtud de permitir (cuando la palabra es bien elegida) que el alumno o alumna se haga una imagen mental del ritmo del rasgueo, en especial de su acentuación. Esto ayuda, además, a un mejor manejo de las funciones armónicas.

**2.3.** La enseñanza de las danzas plantea algunas interrogantes que vale la pena hacerse:

a) *¿existe algún tipo de secuencia preestablecida que sea la más adecuada en cuanto a facilitar un mejor y más rápido aprendizaje?*

La experiencia de enseñanza y la consulta a maestros de reconocida experiencia aconsejan que, si bien cada danza es un pequeño mundo individual, es posible encontrar formas de enseñanza que

sean comunes a muchas de ellas. Es decir, podría proponerse, en términos generales, una secuencia de pasos o etapas en el proceso que significa aprender un baile. Esta secuencia sería:

A. Observar, varias veces, la danza completa (en vivo o en video) orientando la mirada de alumnos y alumnas hacia:

- a. Expresión corporal de los bailarines
- b. Forma de comunicarse de la pareja o grupo de bailarines entre sí
- c. Características generales de los desplazamientos
- d. Pasos
- e. Uso de los accesorios (pañuelo, vestuario, algún otro elemento)
- f. Relación entre los elementos coreográficos mencionados y la música.

B. Actividades de aprendizaje propiamente tal:

- a. Pasos: separados, combinados o secuenciados (cambio de paso) sin y con acompañamiento rítmico
- b. Caminar el “dibujo de piso” (desplazamientos)
- c. Coordinar pasos con desplazamientos
- d. Trabajar la expresión corporal y las características estilísticas propias de la especie o la zona de procedencia
- e. Manejar adecuadamente los accesorios. Detenidos, realizando los pasos, realizando pasos y desplazamientos.

C. Interpretar la danza completa

Es preciso tener en cuenta que en algún momento del proceso será necesario incluir, además, actividades relacionadas con el conocimiento del contexto de la danza: antecedentes histórico-geográficos y ocasionalidad. El momento preciso de esa inclusión dependerá de factores variados, generalmente vinculados con el tipo de estudiantes, la experiencia del docente o las circunstancias particulares en que se esté llevando a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje.

b) *¿Cuánto de libertad y cuánto de sujeción a reglas debe darse al alumno durante el aprendizaje?*

Hay que decir que la danza es un arte y que como manifestación artística, entonces, tiene una forma que debe ser respetada para que sea reconocida como esa danza y no como otra. Bajo esta perspectiva, cualquier baile tradicional representa un conjunto de reglas que hay que seguir. Sin embargo, en tanto forma artística, una danza también constituye un espacio de libertad, una posibilidad de recreación permanente. Y en el respeto a esta libertad estaría el gran desafío que se plantea a quien la enseña: ser capaz de enseñar una danza reconocible como tal, en este marco de libertad que debe ser asumido y aprovechado por los bailarines. Si bien es cierto que la libertad en el principiante constituye un riesgo, es lo único que, a la postre, permitirá al intérprete dar el sello personal a lo que hace y ejercer su derecho a la creatividad y a la expresividad propias de la práctica artística. Y esa libertad hay que irla construyendo de a poco. Con mucha paciencia.

c) *¿Debe el maestro actuar como modelo? De ser así, ¿a partir de qué momento?*

La tendencia a imitar de la persona que está aprendiendo, particularmente si es muy joven, hace aconsejable que el maestro o la maestra no ejemplifique bailando, ni que esté permanentemente mostrando

su forma propia de bailar frente a sus alumnos. Y que cuando tenga que hacerlo, lo haga en un estilo lo más impersonal posible. Desde luego que, una vez que el alumno o alumna haya avanzado en el aprendizaje y una vez que haya descubierto su modo individual de expresión, nada impide al docente mostrarse ante él. Se podría decir, incluso, que atendiendo a las características asociativas que tiene el aprendizaje, el ejemplo, en un estadio avanzado del trabajo, termina siendo positivo.

### Algunas danzas y formas cantadas por zonas

#### Danzas:

ZONA NORTE	ZONA CENTRAL		ZONA SUR
Cacharpalla Cachimbo Cueca Huachitorito Huayno (trote) Marcha Paloma Pasacalle Patiné Rueda Salto	Aguilucho Aire Balambito Cañaverl Cardita Correteado Cuando Cueca Chapecao Chincol Gato Golpeadita Jota Jote Lanchas Mazurca	Mazamorra Pa de patiné Pajarillo Pavo Pequén (apequená) Perseguidor Polca Pollito (pío, pío, pa) Porteña Repicado Sajuriana (sajuria, secudiana, sejudiana) Sombbrero Vals	Cañaverl Cielito Correteado Costillar Chapecao Chocolate Escoba Fandango Lorito Nave (busca tu vida) Patiné Pavo Periconá Ranchera Resfalosa Seguidilla (seguidilla, segrilla, sirilla,) Serrucho Sajuriana huilliche Trastrasera Vals Zamba Zamba-resfalosa

#### Formas cantadas:

ZONA NORTE	ZONA CENTRAL		ZONA SUR
Canción Coplas Pasacalle Tonada	Canción Tonada (esquinazo, romance, villancico)	Habanera Versos (a lo divino y a lo humano)	Canción Alabanza Canción Malaheña Pasacalle Romance Tonada

## Anexo 3: Bibliografía y fonografía de apoyo al trabajo de conjunto

### I. Conjuntos de canto y baile folclóricos

- Advis, Luis/González, Juan Pablo: **Clásicos de la Música Popular Chilena**. Volumen I y II. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1998.
- Agosin, Marjorie e Dölz B., Inés: **Violeta Parra: Santa de pura greda**. Santiago, Planeta, 1988.
- Alcalde, Alfonso: **Comidas y Bebidas de Chile**. Santiago, Editorial Quimantú (Colección Nosotros los Chilenos, N° 23). Octubre de 1972.
- Aldunate del Solar, Carlos: **Cultura Mapuche**. Ministerio de Educación/Departamento de Extensión Cultural, 1986.
- Alegría, Fernando: *Violeta Parra*. en **Creadores en el Mundo Hispánico**. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1990.
- Asociación de Educación Musical de Chile: **Nochebuena**. Villancicos de Navidad, chilenos, americanos y universales. Santiago, Asociación de Educación Musical.
- Asociación de Guías y Scouts de Chile: **Cantos para todos**. Santiago, 1979.
- Barraza, Fernando: **La Nueva Canción Chilena**. Santiago, Editorial Quimantú (Colección Nosotros los Chilenos, N° 24). Octubre de 1972.
- Barros, Raquel y Dannemann, Manuel: **El Romancero Chileno**. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1970.
- Barros Raquel y Dannemann, Manuel: *Introducción al Estudio de la Tonada*. En **Revista Musical Chilena** N° 89. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1964.
- Cáceres Valencia, Jorge: **La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena (1933-1953)**. La Florida, Chile, edición particular, 1998.
- Campbell, Ramón: **La cultura de la Isla de Pascua, Mito y realidad**. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1987.
- Campbell, Ramón: **La Herencia Musical de Rapa-Nui**. *Etnomusicología de la Isla de Pascua*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1971.
- Cardemil, Alberto: **El huaso chileno**. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1999.
- Contreras Vaccaro, Roberto: **Presencia funcional de la Adivinanza en la Provincia de Concepción-Chile**. Concepción, Editora Aníbal Pinto, 1998.
- Danneman, Manuel: **Artesanía Chilena**. Santiago, Editorial Gabriela Mistral (Colección Nosotros los Chilenos), 1975.
- Danneman, Manuel: *La disciplina del folklore en Chile*. Separata de **Archivos del Folklore Chileno**, Fascículo N°10. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, 1976.

- Dannemann, Manuel: **Enciclopedia del Folclore Chileno**. Santiago, Editorial Universitaria, 1998.
- Dannemann, Manuel: **Tipos Humanos en la Poesía Folclórica Chilena**. Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- Dinamarca, Hernán: *Entrevista a Marfot Loyola en Bolero de Almas*. **Conversaciones de fin de siglo con viejos-sabios**. Santiago, LOM Ediciones, 1996.
- Dözl B., Inés y Agosin, Marjorie: **Violeta Parra o la Expresión Inefable**. Santiago, Planeta, 1992.
- González, Juan Pablo: *Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*. En **Revista Musical Chilena**, N° 165, pp. 59-84. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1986.
- Gundermann K., Hans y González C., Héctor: **Cultura Aymará**. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1989.
- Haberveck Erwin: **Relatos Orales de Chiloé**. Santiago, Editorial Andrés Bello/Universidad Austral de Chile, 1989.
- Henríquez Rojas, Patricia: **¿Por qué bailando? Estudio de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile**. Santiago, Printex, 1996.
- Jara Joan: **Víctor, un canto inconcluso**. Santiago, Fundación Víctor Jara, 1988.
- Jara, Víctor: **Obra Musical Completa**. Santiago, Fundación Víctor Jara, 1997
- Jordá, Miguel (estudio y selección): **Versos a lo Divino y a lo Humano**. Santiago, Ediciones Mundo, s/f.
- Lago, Tomás: **El huaso**. Santiago, Editorial Sudamericana, 1999.
- Lavín, Carlos: *El rabel y los instrumentos chilenos*. En **Revista Musical Chilena**, N° 48. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, enero de 1955. Pp. 15-28.
- León Echaiz, René: **Diversiones y juegos típicos chilenos**. Santiago, Editorial Gabriela Mistral (Colección Nosotros los Chilenos), 1974.
- León, Marco Antonio: **La Cultura de la Muerte en Chiloé**. Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1999.
- Manns, Patricio: **Violeta Parra, la guitarra indócil**. Santiago, Ediciones Lar, 1987.
- Mercado, Claudio, et al.: **Carnaval en Aiquina**. Santiago, Chimuchina Records/LOM Ediciones, 1996.
- Oviedo, Carmen: **Mentira todo lo Cierto. Tras la huella de Violeta Parra**. Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
- Parra, Isabel: **El Libro Mayor de Violeta Parra**. Madrid, Ediciones Michay, 1995.
- Parra, Roberto: **Poesía Popular, Cuecas Choras y La Negra Ester**. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Parra, Violeta: **Cantos Folkloricos Chilenos**. Santiago, Editorial Nascimento,
- Parra, Violeta: **Décimas. Autobiografía en Verso**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Parra, Violeta: **Violeta del Pueblo**. Prólogo, selección y notas de Javier Martínez Reverté. Madrid, Visor, 1983.
- Parra, Violeta: **Virtud de los Elementos**. Antología. Santiago, Fundación Violeta Parra, 1993.
- Picón-Salas, Mariano y Feliú Cruz, Guillermo: **Imágenes de Chile**. Vida y costumbres chilenas en los siglos XVIII y XIX a través de testimonios contemporáneos. Santiago, Editorial Nascimento, 1938. (Hay edición actual).



- Plath, Oreste: **Aproximación histórica-folclórica de los juegos en Chile**. Santiago, Editorial Nascimento, 1986.
- Plath, Oreste: **Folclor Chileno**. Santiago, Editorial Grijalbo, 1994.
- Plath, Oreste: **Folclore lingüístico chileno**. Santiago, Editorial Nascimento, 1981.
- Plath, Oreste: **Geografía del mito y la leyenda chilenos**. Santiago, Editorial Nascimento, 1983.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N°15, **Estética y Folklore**. Santiago, 1983.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 16, **Estética y Folklore II**. Santiago, 1983.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 17, **Estética y Mito**. Santiago, 1984.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 18, **Estética y Folklore**. Santiago, 1985.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 20, **Estética y Folklore III**. Santiago, 1987.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 22, **Estética y Folklore IV**. Santiago, 1989.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 27, **Estética e Identidad Cultural**. Santiago, 1994.
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía: **Aisthesis**, Revista del Departamento de Estética. N° 33. Santiago, 2000.
- Quintana Mansilla, Bernardo: **Chiloé Mitológico**. Valdivia (Chile), Marisa Cúneo Ediciones, 1995.
- Sáez, Fernando: **La Vida Intranquila. Violeta Parra, biografía esencial**. Santiago, Editorial Sudamericana, 1999.
- Soublette, Gastón: *Formas musicales básicas del folklore chileno*. En **Revista Musical Chilena** N° 79. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1962.
- Subercaseaux, Bernardo, Stambuck, Patricia y Londoño, Jaime: **Violeta Parra, Gracias a la Vida. Testimonios**. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976.
- Taller de Acción Cultural: **La cantora popular, fuente de nueva vida**. Santiago, 1988.
- Taller de Cultura Tradicional para la Docencia/Ministerio de Educación: **Apuntes**. Volumen I, Santiago, Primavera de 1993.
- Taller de Cultura Tradicional para la Docencia/Ministerio de Educación: **Apuntes**. Volumen II, Santiago, Otoño de 1997.
- Tangol, Nicasio: **Chiloé, Archipiélago Mágico**. Santiago, Editorial Quimantú, 1972. Colección Nosotros los Chilenos, N° 9 y 10.
- Tangol, Nicasio: **Diccionario Etimológico Chilote**. Santiago, Editorial Nascimento, 1976.
- Textos con literatura popular chilena y latinoamericana: adivinanzas, refranes, dichos, coplas, etc.
- Trapero, Maximiano: **Romancero General de Chiloé**. Madrid, Iberoamericana, 1998.
- Universidad de Chile, Facultad de Artes. **Revista Musical Chilena** N°183. (Número dedicado a Margot Loyola, Premio Nacional de Arte en Música 1994). Santiago, Año XLIX, enero-junio de 1995.
- Urbina, Arturo: **Adivina, pequeño cantor**. Adivinanzas tradicionales chilenas musicalizadas

- para iniciar el trabajo coral en la escuela. Santiago, Ediciones Pajarito Verde, 1998.
- Urbina, Arturo: **Danzas Tradicionales Chilenas para grupos instrumentales escolares.** Santiago, Ediciones Pajarito Verde, 1997.
  - Uribe Echevarría, Juan: **Canto a lo Divino y a lo Humano en Aculeo.** Santiago, Editorial Universitaria, 1962.
  - Uribe Echevarría, Juan: **La Tirana de Tarapacá.** Valparaiso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, s/f.
  - Uribe Echevarría, Juan: **Tipos y Cuadros de Costumbres en la Poesía Popular del Siglo XIX.** Santiago, Pineda Libros, 1974.
  - Valencia Ch., Américo: **El Siku Altiplánico.** La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1989.
  - Van Kessel, Juan: **El Desierto canta a María. Bailes chinos de los santuarios Marianos del Norte Grande.** Tomos 1 y 2. Santiago, Ediciones Mundo, s/f.
  - Varios Autores: **Estética de la Proyección del Folklore.** Colección Aisthesis N°13. Santiago, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994.
  - Villalobos, Sergio: **Imagen de Chile histórico.** El Album de Gay. Santiago, Editorial Universitaria, 1973.

## II. Conjuntos corales

- Gallo, J.A; Graetzer, G; Nardi, H y Russo, A; **El Director de Coro,** Ricordi Americana, Buenos Aires, 1979.
- Guy Cornut; **La Voz,** Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- López Temperan, W; **Las Técnicas Vocales,** Montevideo, 1970.
- Mc Callion, M; **El Libro de la Voz,** Urano, Barcelona, 1998.
- Segre y Naidich; **Principios de Foniatría,** Panamericana, Buenos Aires, 1997.
- Seidner, W y wendler, J; **La Voz del Cantante,** Henschel, Berlín, 1982.
- Tulón Arfelis, C; **La Voz,** Paidotribo, Barcelona, 2000.
- Alarcón, V; **Composiciones Corales Chilenas,** División de Cultura del Ministerio de Educación y S.C.D, Santiago, 1999.
- Claro, S; **Antología de la Música Colonial en América del Sur,** Universidad de Chile, Santiago, 1974.
- Federación de Coros de Chile; **Antología Coral Chilena,** Tiempo Nuevo, Santiago, 1996.
- Pino, A; **Chile a varias Voces,** Instituto de Servicio Educativo Chile, Santiago, 1987.
- Rutter, J; **European Sacred Music,** Oxford Choral Classics, Inglaterra, 1996.

### III. Conjuntos instrumentales de formato variable

- Gainza y Graetzer, *Canten señores cantores I y II*. Ricordi, Buenos Aires, 1963.
- Graetzer, Guillermo. *Música de la España del Siglo de Oro: para 2, 3 y 4 instrumentos melódicos*. Barry Ediciones. Buenos Aires, 1975.
- Graetzer, Guillermo. *Danzas Indo Americanas para Flautas Dulces, Guitarra, Cello, Percusión y otros instrumentos*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1970.
- Graetzer, Guillermo. *Danzas Indígenas Antiguas de Sud y Centroamérica para Flautas Dulces, Guitarra, Cello, Percusión y otros instrumentos*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1970.
- Orff, Carl. *Método Orff-Schulwerk*. Edición 3567. Editorial B. Schott's Söhne Mainz. London.
- Orff, Carl *Rota* para coro e instrumentos. B.Schott's Söhne Mainz. Schott Co. Ltd. London
- Patiño Andrade de López, Graciela. *La Orquesta Escolar. Partituras para Flautas, Teclados, Guitarras y Percusión. Cuadernos 1 y 2*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1975.
- Perera, Homero. *Tres Tangos y Una Milonga*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1980.
- Samela, *Música folclórica Latinoamericana para 1 y 2 flautas con acompañamiento de guitarra y bajo*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 1980.
- Urbina, Arturo *Danzas tradicionales Chilenas para conjuntos escolares*. Santiago, Ediciones Pajarito Verde. 1997.
- *Varios autores: Grao Música*. Editorial Grao de Serveis Pedagògics. Barcelona, 1998.
- Videla, Mario (editor). *Serie Didáctica de Música Antigua. Danzas del Renacimiento I*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1981.