

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: **TALLER DIDÁCTICO PARA EL ENSAMBLE DE DOS BANDAS DE ROCK EN SUBA**. Presentado por el estudiante:

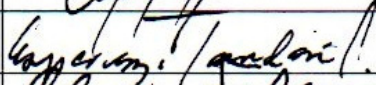
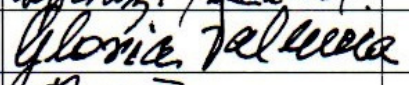
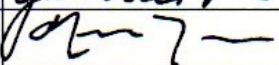
DAVID ARSENIO ORJUELA MURILLO

C.C. 80.200.288 de Bogotá.

Código 2008175031

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- 1.- Se retomaron conceptos centrales de la pedagogía musical y del constructivismo que fueron exitosamente llevados a la práctica.
- 2.- Retoma el género del Rock como un espacio de formación musical.
- 3.- El ensayo y el manejo de los equipos de amplificación se convierten en un espacio central de la formación musical de las bandas implicadas en la investigación.
- 4.- Un concepto central desarrollado es la escucha activa.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Andrés Leiva Cabrales		4.6
Jurado 2 -lector	Esperanza Londoño La Rotta		4.8
Jurado 3 -asesor	Gloria Valencia Mendoza		4.8
Jurado 4 - asesor	Néstor Rojas Melo		4.6

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 4.7

DISTINCIONES:

En Bogotá, a los 10 días del mes de Diciembre de 2013.

**TALLER DIDÁCTICO PARA EL ENSAMBLE
DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA**

DAVID ARSENIO ORJUELA MURILLO

Cód: 2008175031

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C

2013

**TALLER DIDÁCTICO PARA EL ENSAMBLE
DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA**

DAVID ARSENIO ORJUELA MURILLO
Cód: 2008175031

**Trabajo presentado como requisito
para optar al título de Licenciado en Música**

GLORIA VALENCIA MENDOZA
Asesor Metodológico
NÉSTOR ROJAS MELO
Asesor Específico

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música
Bogotá D.C
2013

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Formación de Profesores	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación:		

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Taller didáctico para el ensamble de dos bandas de rock de suba
Autor(es)	David Arsenio Orjuela Murillo
Director	Gloria Valencia Mendoza (Asesor metodológico), Néstor Rojas Melo (Asesor específico)
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013. N° de páginas: 124
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Arte. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Ensamble, Bandas de rock, Colombia, Ecualización, Micrófonos, Amplificación, Amplificador, Pedagogía musical, Constructivismo, Aprendizaje Autónomo, Aprendizaje Colaborativo, Edgar Willems, Grupos musicales, Canción, Ensayo, Sala de ensayo, escucha activa, Pupilas lejanas, Maldito Duende, Compás irregular, Guitarra eléctrica Acordes de forma arpegiada, Arpegios, Entonación, segundas voces, slide.

2. Descripción
<i>Trabajo presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Música. Taller para la identificación e implementación de elementos didácticos para el ensamble de dos bandas de rock de Suba, basado en la aplicación práctica de conceptos del aprendizaje significativo, Edgar Willems y el aprendizaje autónomo para el montaje y ensamble de dos canciones de rock en español. Se divide en cuatro capítulos, donde el primero aborda los referentes teóricos y conceptuales utilizados en el trabajo; El segundo realiza un breve análisis del funcionamiento de los equipos de amplificación y ecualización; el tercero realiza un análisis contextual del impacto del rock en Colombia y su aplicación en el aprendizaje musical; el cuarto describe la aplicación del taller en dos bandas de rock de la localidad de Suba.</i>

3. Fuentes
- Crispín, María Luisa. <i>Aprendizaje autónomo</i>. México DF: Universidad Iberoamericana, 2011. - Carmona, J. <i>Instalaciones singulares en viviendas y edificios</i>. McGraw Hill, 2007. - Elko, Gary. «Historia de los micrófonos de consumo masivo.» <i>Acoustics Today</i>, 2010: 63-75.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Ministerio de Educación	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación:		

- Gibson, David. *The Art of Mixing*. Vallejo, CA: Mix Books, 1997.
- Gutiérrez, Emanuel. *Guía de Sonido Básico Para Cantantes*. Puerto Rico: Ricky's Audio Corporation, 2009.
- «La historia del rock en Colombia.» *rockcolombiano.webs.com*. 2013. <http://rockcolombiano.webs.com/> (último acceso: 15 de Agosto de 2013).
- Lizárraga Cuevas, Pedro. *El Aprendizaje de la música*. Xalapa, Mexico, 2010.
- Mazarío Triana, Israel. *El constructivismo: Paradigma de la escuela contemporánea*. Matanzas, Cuba, 2003.
- Museo Nacional de Colombia. *Nación Rock*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006.
- Payer, Mariangeles. *Teoría del constructivismo social de Lev Vygotsky en comparación con la teoría Jean Piaget*. 2005.
- LaRue, Jean. *Análisis del estilo musical*. Norton & Company Inc., 1989.

4. Contenidos

Este trabajo de investigación se divide en cuatro capítulos así:

El primer capítulo expone los referentes teóricos y conceptuales en los que se basa la propuesta investigativa; referentes como el constructivismo, los aprendizajes significativo y autónomo, y la propuesta metodológica de Edgar Willems. El segundo capítulo muestra de manera breve el funcionamiento de los equipos de amplificación y ecualización, los cuales hacen parte fundamental del tratamiento a nivel tímbrico y sonoro de las bandas de rock, que son elementales para el funcionamiento de las mismas. El tercer capítulo pretende exponer el impacto del rock en Colombia, en Suba y la importancia del mismo en la enseñanza de la música desde la tablatura, la cual se mira como un nuevo código de interpretación musical que acerca a los músicos involucrados al estudio formal de la misma. El cuarto capítulo muestra el resultado de la implementación conceptual y práctica en las bandas de rock involucradas en el presente trabajo de investigación, a nivel de ensamble y los beneficios para con el mismo.

5. Metodología

El autor realizó el taller aplicando los referentes conceptuales de la propuesta de enseñanza musical de Edgar Willems basados en la audición, la tímbrica y la canción, además de fundamentar su propuesta con bandas de rock desde el constructivismo social y el aprendizaje autónomo.

También realiza un trabajo investigativo de los equipos de amplificación y ecualización, para luego exponerlo a los integrantes de las bandas, quienes aplicaron los conceptos anteriormente descritos en los ensayos durante la ejecución del taller. Además el autor propuso cinco ejercicios básicos musicales, que ayudaron a mejorar la ejecución de técnicas y conceptos específicos dentro de las canciones que se trabajaron durante los montajes. Los ejercicios fueron: 1. Ejercicio para la interiorización del compás irregular, 2. Ejercicio para la realización de acordes de forma arpegiada en la guitarra eléctrica, 3. Ejercicio para la entonación de una segunda voz como línea melódica alternativa, 4. Ejercicio para la ejecución de la técnica de slide en la guitarra eléctrica, 5. Ejercicio para la entonación de una segunda voz como acompañamiento armónico de la línea melódica principal. Lo anterior se aplicó utilizando la sala de ensayo la cual se enfatiza como un lugar de aprendizaje directo de conceptos y ejercicios musicales.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Revolución de la enseñanza	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación:		

6. Conclusiones
La realización del taller didáctico para el ensamble de dos bandas de rock de Suba, genera cambios en la visión del acto de ensayar, pues transforma el enfoque de “ir a ensamblar una canción” en “los aspectos que aprendo de este”; reduciendo así, los tiempos en los que se corrigen falencias y dan como resultado un trabajo de mayor calidad, relacionado con el nivel de sus ejecutantes. Con la realización del taller, se le dio un nuevo significado al ensayo, pues éste ya no solo es el lugar donde se ejecuta la música, sino que también es donde se experimenta y se crea; o sea que se debe ver como un espacio de formación. En éste se ligan aspectos musicales, perceptivos y de ejecución, instrumental, aportando a un trabajo artístico más integral. La implementación del taller le ha enseñado a los músicos involucrados a comprender que además de las habilidades musicales de cada cual, tocar en una banda es una labor colectiva y como tal se desarrolla de la misma manera, generando la conciencia del reconocimiento del otro, sus habilidades y la forma en que la interacción deja como resultado la construcción en conjunto de una idea. Con el presente trabajo de investigación, se evidenció que el desarrollo de herramientas didácticas para la comprensión tanto de aspectos musicales como funcionales en una banda de rock, posibilita una aprehensión más eficaz de dichos aspectos y su efectivo desarrollo en la práctica. Estas herramientas didácticas ayudaron a comprender elementos puntuales en cada músico involucrado como por ejemplo la conciencia de las notas de las escalas de cada canción, su sonoridad y la forma en que se desenvuelve cada melodía, sus intervalos y la incidencia de la armonía en la misma, la forma en que se entrelaza el ritmo con la armonía para generar un patrón poco convencional con acentuaciones en lugares no habituales y así poder determinar con exactitud el momento en donde entra la melodía, los múltiples planos sonoros y los diferentes patrones rítmicos que hay en el ritmo de reggae. También los integrantes pudieron dar cuenta de la importancia que tiene resaltar la melodía, y la forma en que por medio de los matices y las dinámicas se logra dicho resalte, de tal manera que el presente trabajo de investigación generó en las bandas la conciencia de las posibilidades sonoras y tímbricas instrumentales, para el desarrollo de efectos musicales como lo son las dinámicas o las agógicas, los cuales aportan a nivel musical una experiencia sonora mucho más elaborada. El trabajo de ensamble de la canción por partes, le brindó a las bandas involucradas la posibilidad de comprender el rol de cada integrante en momentos específicos de ésta, y propició una mejora sustancial en la percepción del trabajo en conjunto, visto de una manera más general, o sea, que el músico además de preocuparse por su interpretación, también estaba pendiente del otro, pudiendo ser consciente de su aporte a la masa sonora y como ésta se entrelaza con el trabajo que él está realizando en el momento. Además, los músicos involucrados generaron un nivel de participación activa proponiendo, tomando decisiones desde lo esquemático para la mejora en la ejecución de la y realizando acuerdos entre ellos mismos acerca de la forma de ejecución de algún instrumento o la forma de realizar los puentes que unen las partes de la canción. La experimentación sonora y tímbrica que brindó la posibilidad de manipular conscientemente los equipos de amplificación y ecualización, ha ayudado a fortalecer de forma vivencial esa búsqueda de un sonido específico en los participantes y sus bandas. La aplicación directa de los conceptos como el manejo de equipos, de micrófonos, y de ecualización, fueron mejor comprendidos en la práctica y evidenciaron la aplicación de un aprendizaje significativo, pues en el caso de el manejo de dichos equipos siempre ha sido necesario su abordaje desde la experiencia para su verdadera comprensión.

Elaborado por:	David Arsenio Orjuela Murillo
Revisado por:	Gloria Valencia Mendoza, Esperanza Londoño LaRotta, Néstor Rojas Melo y Andrés Leiva Cabrales

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	<u>9</u>
PROBLEMATICA	<u>11</u>
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	<u>13</u>
OBJETIVOS	<u>13</u>
JUSTIFICACIÓN	<u>14</u>
METODOLOGÍA.....	<u>16</u>
CAP. 1 REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES.....	<u>20</u>
1.1 CONSTRUCTIVISMO	<u>22</u>
1.2 APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO	<u>27</u>
1.3 APRENDIZAJE AUTÓNOMO.....	<u>29</u>
1.3.1 Aprendizaje Colaborativo	<u>31</u>
1.4 EDGAR WILLEMS	<u>32</u>
1.4.1 Propuesta Metodológica	<u>34</u>
CAP.2 LOS EQUIPOS DE AMPLIFICACIÓN Y ECUALIZACIÓN	<u>37</u>
2.1 AMPLIFICACIÓN	<u>38</u>
2.1.1 El micrófono	<u>38</u>
2.1.1.1 Según el transductor.....	<u>39</u>
2.1.1.2 Según el patrón polar.....	<u>41</u>
2.1.2 Los amplificadores de guitarra y bajo	<u>44</u>
2.2 LA ECUALIZACIÓN	<u>52</u>
2.3 CÓMO LOGRAR UNA ECUALIZACIÓN ESTÁNDAR.....	<u>53</u>

CAP. 3 LAS BANDAS DE ROCK EN SUBA.....	<u>56</u>
3.1 BREVE HISTORIA DEL ROCK EN COLOMBIA	<u>56</u>
3.2 EL ROCK EN SUBA.....	<u>64</u>
3.3 EL ROCK COMO ESPACIO DE FORMACIÓN MUSICAL	<u>65</u>
CAP.4 PROPUESTA PEDAGÓGICA:	
LOS ENSAMBLES Y LA PEDAGOGÍA MUSICAL	<u>70</u>
4.1 RELACIÓN DE LOS REFERENTES CONCEPTUALES CON LA PROPUESTA DIDÁCTICA.....	<u>70</u>
4.2 APLICACIÓN DEL TALLER DIDÁCTICO PARA EL ENSAMBLE DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA	<u>71</u>
4.2.1 Análisis del repertorio a trabajar	<u>73</u>
4.2.2 Parámetros para la realización y esquematización de las sesiones del taller	<u>78</u>
4.3 ANÁLISIS DE RESULTADOS	<u>82</u>
CONCLUSIONES.....	<u>84</u>
BIBLIOGRAFÍA.....	<u>87</u>
ANEXOS.....	<u>92</u>

INTRODUCCIÓN

La conciencia de aspectos fundamentales a la hora de ensamblar es un parámetro que poco se tiene en cuenta dentro de los montajes, pues es muy común que en el momento de los ensayos y la realización de un ensamble, estos sean vistos como espacios simplemente de ejecución de una canción abordada en la mayoría de los casos, en los ensambles que inician su proceso, desde la percepción del músico ejecutante.

La aplicación de los elementos teóricos musicales, el buen manejo técnico de instrumentos y el uso de los equipos de amplificación y ecualización, son parámetros fundamentales en el trabajo de ensamble, y deben ser analizados de manera tal que contengan una aplicación práctica directa. En el presente trabajo de investigación, dichos parámetros serán abordados procurando la viabilidad vivencial y experimental tanto en conceptos, como en ejemplos y ejercicios, o sea, el ensayo visto como un espacio de formación y análisis. La realización del taller didáctico para el ensamble de dos bandas de rock de suba, pretende hacer más efectivo el trabajo de ensamble, al igual que reducir los tiempos de montaje de una canción, además de buscar un resultado de calidad, desde el trabajo en equipo y la escucha activa.

El presente trabajo de investigación brinda herramientas para generar en los músicos involucrados la conciencia de la identificación de problemáticas a la hora de los montajes y la búsqueda de soluciones óptimas en conjunto, siempre desde la perspectiva de un aprendizaje significativo y constructivista, teniendo en cuenta los conocimientos previos de cada músico y sus aportes para la mejora de los ensambles.

Este trabajo de investigación se divide en cuatro capítulos así:

El primer capítulo expone los referentes teóricos y conceptuales en los que se basa la propuesta investigativa; referentes como el constructivismo, los aprendizajes significativo y autónomo, y la propuesta metodológica de Edgar Willems.

El segundo capítulo muestra de manera breve el funcionamiento de los equipos de amplificación y ecualización, los cuales hacen parte fundamental del tratamiento a nivel tímbrico y sonoro de las bandas de rock, que son elementales para el funcionamiento de las mismas.

El tercer capítulo pretende exponer el impacto del rock en Colombia, en Suba y la importancia del mismo en la enseñanza de la música desde la tablatura, la cual se mira como un nuevo código de interpretación musical que acerca a los músicos involucrados al estudio formal de la misma.

El cuarto capítulo muestra el resultado de la implementación conceptual y práctica en las bandas de rock involucradas en el presente trabajo de investigación, a nivel de ensamble y los beneficios para con el mismo.

PROBLEMÁTICA

En Suba, las bandas de rock se están creando constantemente y la mayoría de ellas tienen dificultades para concretar un ensamble efectivo en el momento de sus montajes, debido al desconocimiento del manejo de los equipos de amplificación y ecualización, la falta de un conocimiento teórico musical amplio y el poco manejo técnico específico de los instrumentos, que retrasan sustancialmente tanto el proceso del músico como el del grupo y distraen la necesidad de aprender acerca de cómo solucionar problemas puntuales como la conciencia del rol de cada uno de ellos dentro del mismo, al igual que el mejoramiento de la ejecución instrumental y el sonido general como agrupación.

La mayoría de bandas de rock de Suba necesitan aprender a manejar no sólo los aspectos musicales artísticos, sino también la buena utilización de los equipos, de tal manera que dichos aspectos logren percibirse tanto individualmente como en conjunto, y así logren captar los problemas a nivel musical de cada uno y de paso sientan que estos, no sólo son responsabilidad de cada cual, sino que es necesario un trabajo en conjunto.

Es indispensable que los conocimientos musicales estén bien cimentados; entender los aspectos teóricos musicales tales como las escalas, la armonía, el ritmo, y otros, como la forma musical de un género o el contexto del mismo, lo cual hace menos largo el proceso a la hora de obtener un resultado concreto y efectivo.

De la misma manera es necesario tener en cuenta el buen manejo técnico de la batería, las guitarras, el bajo y los micrófonos y cómo se entrelaza el uso de los mismos con los equipos de amplificación y ecualización, para lograr nivelar el sonido general de una banda de rock.

En la mayoría de las bandas de rock, la madurez en sus ensambles se va generando tras la necesidad de aprender con la experiencia misma y el paso del tiempo, con presentaciones en bares, auditorios e instituciones, además del montaje constante en alguna sala de ensayo.

Tal vez una de las características más evidentes en una banda de rock es la amplificación, la cual da cualidades como la sonoridad, la posibilidad de modificar las

ondas sonoras con distorsión u otros efectos como la reverberación (reverb) o los retardos (delay) o la posibilidad de emular un ambiente predeterminado como el de un salón o un auditorio, aplicados a las guitarras, el bajo eléctrico y a veces a la voz (efectos que les dan más cuerpo y presencia a los instrumentos), sin ellos, el resultado puede ser insípido y de baja calidad.

El buen manejo de la amplificación y la ecualización se logra después de la manipulación de los equipos durante mucho tiempo, tanto en ensayos como en presentaciones.

Al principio, este manejo se hace al tanteo y de manera perceptiva, de forma empírica, y en ocasiones no se llega a entender por completo. Lo anterior radica en que por lo general, la calidad de la amplificación y ecualización de una banda u otro grupo en vivo, es de poca importancia para el músico y se da por sentado que sólo los sonidistas e ingenieros de sonido deben conocerlo, siendo muy necesario también para aquel conocerlo como una parte fundamental en su quehacer musical directo, pues sin una buena ecualización, el músico no va a poder transmitir de manera satisfactoria lo que busca; su idea no va a llegar al público como él quiere y su sonido va a perder calidad.

De allí que en ocasiones es difícil tanto enseñar como aprender el funcionamiento de dichos equipos, pues los músicos están poco interesados, o en la mayoría de los casos no logran entender muchos de los conceptos aplicados al manejo de los mismos, lo cual produce además de una pérdida de calidad de interpretación al momento de entrar a escena, la evidente descompensación en volumen entre los instrumentos, su mala ecualización y con ello a su vez, la descompensación del sonido general, causando así ruidos como el feedback entre otros y distorsionando en ocasiones, la calidad de ejecución de toda la banda.

En el rock, la mayoría de las bandas que se gestan son empíricas, ya sea porque no han tenido la posibilidad de estudiar la música o simplemente porque no están interesados en aprender la misma, y esto se traduce en que al inicio de su proceso, desconozcan muchos aspectos rítmicos, melódicos y armónicos aplicables a este. Esa falta de educación musical se evidencia en el bajo nivel de las bandas, pues al carecer de elementos musicales concretos, fundamentales en todo tipo de música, y al

desconocer el buen manejo de una técnica instrumental, la interpretación sea pobre y en ocasiones carezca de sentido.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué tipo de elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de sonido, se requieren para la realización de un taller que convierta el ensayo de dos bandas de rock de Suba en un espacio de formación y montaje adecuados?

OBJETIVO GENERAL

Identificar ejercicios didácticos con elementos musicales, interpretativos y logísticos dentro de los ensayos, para el desarrollo de un taller que aporte al montaje de dos bandas de rock de Suba que genere un ensamble funcional.

Objetivos específicos

- Establecer una conexión de los fundamentos teóricos tales como el aprendizaje significativo y el aprendizaje autónomo, con la propuesta didáctica en los ensayos.
- Desarrollar herramientas didácticas para la comprensión de aspectos musicales rítmicos, melódicos y armónicos mediante el conocimiento de las posibilidades técnicas en cada uno de los instrumentos que conforman una banda de rock.
- Desarrollar herramientas didácticas para la enseñanza básica del funcionamiento de los equipos de amplificación, a partir del reconocimiento de las cualidades del sonido de cada uno de los instrumentos de la banda.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo de investigación aporta al crecimiento general como ensamble, no sólo de las nuevas bandas de rock de Suba, sino a bandas que llevan ya iniciado un proceso formal, pues estas podrán generar propuestas musicales de calidad, con buen sonido en escena y como grupo; con un buen conocimiento teórico musical y una conciencia del manejo técnico de los instrumentos y sus posibilidades; conocerán los aspectos musicales básicos para el buen desempeño de sus ensambles, además de lograr tener conciencia de los demás compañeros en escena, pues el manejo del sonido y la buena referencia del mismo para consigo mismo y los otros ayudará a plantearse la necesidad de un trabajo en equipo donde todos aportan de forma crítica para un buen desarrollo como banda.

Los músicos involucrados podrán conocerse y conocer los aportes a sus bandas para tomar conciencia de la importancia de escucharse a sí mismo y escuchar a los demás, dentro del taller, sesiones de gramática musical para el buen uso de elementos rítmicos, melódicos y armónicos aplicables al rock, además de sesiones de ecualización y manejo de equipos de amplificación, las cuales aportarán a los involucrados herramientas para la aplicación de estos elementos dentro de sus montajes. Los ensayos de las bandas de rock van a ser más productivos, pues no sólo será el momento del montaje de una canción, sino que dicho ensayo se convertirá en un espacio de formación musical para la solución y el desarrollo de aspectos técnicos de los instrumentos, además de la aplicación directa de muchos aspectos teóricos musicales dentro del repertorio que manejan.

Es allí en este espacio donde los músicos involucrados reconocerán las propiedades del sonido de cada uno de sus instrumentos, sus posibilidades, la forma de mejorarlo y con ello encontrarán el sonido ideal como ensamble. Además, conocerán el buen uso de los equipos de amplificación y ecualización, parte fundamental para el reconocimiento del potencial del ensamble y para el éxito de la banda al momento de una puesta en escena. También aprenderán que es importante la escucha activa de

manera grupal a la hora de realizar un trabajo en equipo, la cual parte de la conciencia del rol de cada uno y el reconocimiento de la labor del otro, además de los aportes para un beneficio en común.

METODOLOGÍA

ENFOQUE

El enfoque de este trabajo de investigación es constructivista, pues pretende que los músicos participantes construyan por medio de su experiencia y en el transcurso de la misma, el conocimiento y el reconocimiento de recursos que les puedan servir para el beneficio intelectual y grupal con sus bandas de rock; conocimiento que parte de la propia concepción de sus espacios de integración y que complementa el significado de ser artista, músico y de pertenecer a una banda de rock.

Se busca desarrollar en los músicos convocados, habilidades cognitivas que les permitan optimizar sus esquemas de razonamiento para instarlos a tomar conciencia de sus propios procesos y estrategias mentales (metacognición) y que puedan controlarlos y modificarlos (autonomía), mejorando el rendimiento y la eficacia en su aprendizaje.

Para ello, es necesario que los músicos involucrados tengan un nivel de participación activa, pues la organización de los conocimientos adquiridos en el transcurso de la investigación, deben provenir de sus conocimientos previos al respecto, para que cada uno logre su propia construcción mental de los elementos aquí aprendidos y sean evidenciados dentro del ensamble; procesos que parten de la forma de organización de su propio mundo y son sintetizados en su quehacer musical integral, para el beneficio del grupo.

Los músicos involucrados aprenderán a organizar su modo de trabajo para el rendimiento de sus bandas de rock por medio de la experiencia propia y de sus vivencias, las cuales serán recicladas conforme el avance sea más evidente, aportando así al enriquecimiento constante de su zona de desarrollo próximo.

El trabajo grupal realizado debe ser un encuentro social; de acuerdo con Vigotsky, el aprendizaje no se considera como una actividad individual, sino más bien social y se valora la importancia de la interacción social en el mismo, pues se ha comprobado que el estudiante aprende más eficazmente cuando lo hace en forma cooperativa.

Si bien también la enseñanza debe individualizarse en el sentido de permitir a cada uno trabajar con independencia y a su propio ritmo, es necesario promover la colaboración y el trabajo grupal, ya que se establecen mejores relaciones con los otros, aprenden más, se sienten más motivados, aumenta su autoestima y aprenden habilidades sociales más efectivas, lo cual permite que el ensamble además de ser un momento de integración social, se transforme en un momento de aprendizaje consigo mismo y con los demás.

INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

- Revisión bibliográfica
- Observación (monitoreo) de ensayos de las bandas involucradas.

Los elementos que se van a tener en cuenta para revisar al momento de los montajes son los siguientes:

*Ritmo

1. Pulso
2. Métrica

*Melodía

1. Conocimiento de la melodía
2. Afinación (grado de percepción de intervalos)

*Armonía

1. Conocimiento del nombre de los acordes y su posición dentro del instrumento
2. Ejecución rítmico-armónica (cambios en la armonía según el cambio de compás)

*Técnicos de equipos

1. Conocimiento de la utilización de los equipos de amplificación y ecualización
2. Grado de percepción de ecualización

*Montaje

1. Grado de percepción de lo que hace cada individuo, con respecto a los demás
 2. Sonoridad grupal
- Planteamiento de ejercicios para el buen montaje de una canción dentro de los ensayos
 - Planteamiento de actividades para el conocimiento de la buena utilización de los equipos de amplificación y ecualización

CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN OBJETO DE ESTUDIO

Suba tiene un movimiento cultural muy rico y expresivo, en especial en el ámbito musical, y se ve mucho más en lo concerniente al rock. Funcionan varias escuelas de formación musical, entre ellas una especializada en el rock; sin embargo, si bien se puede definir que el aspecto musical directo está resuelto, el manejo de los equipos de amplificación y ecualización no es abordado realmente, pues se muestra para que sirven algunas cosas pero poco se explica la utilidad o la forma correcta de manejarlos. Allí, la forma empírica de realizar los ensambles de rock, no permite el acoplamiento rápido y eficaz de los mismos, pues al momento de ensayar, se saltan detalles fundamentales para el funcionamiento del grupo.

Las bandas a estudiar son dos: SKISITOFRENIA y QUASAR; son jóvenes entre los 18 y 34 años, quienes viven en distintos lugares de la localidad y que sienten su proceso musical como un pilar en su quehacer y su expectativa de vida. La primera banda lleva en su proceso aproximadamente dos años, la segunda un año. Todos son músicos empíricos pero en formación, y desconocen en su mayoría la manera de cómo utilizar el sonido de los equipos para su beneficio.

Skisitofrenia es una banda de rock alternativo en español, que pretende generar una propuesta desde el rock en español comercial; sus integrantes son músicos empíricos quienes desde hace dos años se reunieron un día pensando en generar una propuesta

fresca y llamativa. El proceso musical desde su formación ha sido empírico, con excepción del guitarrista, quien estudió en una escuela de formación de la localidad. Su trabajo de ensamble se realiza en una sala de ensayo, lugar que ha sido adecuado con equipos e insonorización específicos para los niveles de ruido de las bandas de rock. Sin embargo, al momento de su montaje, pasan por alto muchos detalles tanto musicales como de sonido y ensamble, lo cual no les permite potencializar su trabajo musical en conjunto, y por ende el trabajo de ensayo es poco aprovechado. Skisitofrenia está compuesta por cinco integrantes: Mauricio Lalinde en la guitarra eléctrica, Daniel Páez en el bajo, Wilman Puentes en la batería, Santiago Lalinde y Alejandra Del Pino en las voces.

Quasar es una banda compuesta por Andrés Uyabán en la batería, Erika Ulloa en la guitarra, Jhonnatan Méndez en el bajo y Martín Cuevas en la voz; quienes hace un año se reunieron para realizar el ensamble que daba muestra de lo aprendido durante el semestre en la “Escuela de Rock de Suba”, y desde ése momento decidieron permanecer como agrupación de rock en español.

Los integrantes de Quasar tienen algunos conocimientos a nivel teórico, sin embargo la ejecución técnica y de ensamble se encuentran en pos de un desarrollo por parte de sus integrantes. Tratan de rescatar el legado musical de los años 80's en el rock de latinoamérica, queriendo darle de nuevo su lugar al rock en español. La banda ensaya en un garaje, en el cual tienen los equipos básicos necesarios para su montaje, sin embargo, la falta de insonorización hace que el balance de los niveles de sonido en general de la banda, le brinde una poca referencia de su sonido en conjunto, desmejorando significativamente la calidad de su ensamble, pues cada integrante pierde la referencia de lo que está ejecutando, con respecto a los otros integrantes.

CAPÍTULO 1:

REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

En el mundo de hoy, se necesitan sociedades capaces de tomar decisiones propias, con la participación activa de cada uno de los individuos que las componen. Hombres y mujeres que interactúen entre sí para el desarrollo de la misma, que ayuden a construir en y para su comunidad; personas con la capacidad de crear, dispuestos a generar preguntas de manera reflexiva.

Este trabajo de investigación toma como referente el aprendizaje significativo, pues considera que es necesario construir el conocimiento mediante el descubrimiento no sólo procedimental sino también afectivo, lo que genera capacidades de interacción con el entorno y un nivel de reflexión consciente sobre sí mismos; permite además anticipar, explicar y controlar propositivamente los aspectos que componen dicha construcción de pensamiento (constructivismo); ayudando al desarrollo psicológico del individuo, particularmente en el plano intelectual y en su intersección con los aprendizajes, también permitiendo la identificación y atención a la diversidad de intereses, necesidades y motivaciones en relación con dicho proceso de enseñanza-aprendizaje.

Según Mazarío Triana (2003), cuando hablamos de constructivismo, hablamos de un aprendizaje activo basado en conocimientos adquiridos desde una nueva experiencia y la construcción del nuevo conocimiento, que se produce cuando el individuo interactúa con el objeto del conocimiento: Piaget; cuando esto lo realiza en interacción con otros: Vigotsky; cuando es significativo para el sujeto: Ausubel; pues lo aprendido por el esfuerzo personal, se refleja rápidamente en el entorno real. Para que el significado práctico sea el esperado y no se confunda con alguna otra de sus variantes dentro de esa misma práctica, es necesaria la participación de un ente facilitador de procesos, quien además de contextualizar los conceptos, guía a los estudiantes hacia el correcto accionar del conocimiento a través de la solución de problemas ya sean verídicos o simulados.

Es importante también señalar que el proceso de aprendizaje significativo además de beneficiar al estudiante, también promueve la interacción entre el tutor y el aprendiz, así como la interacción de los estudiantes mismos, entrelazándolos en un ambiente social cuyo contexto es el aprendizaje y su comprensión.

Para Vigotsky el ser humano nace en un ambiente social, ahí permanece toda su existencia, se desarrolla y se apropia de la cultura. Esto demanda una actividad mediada, se exige en todo momento una posición activa del sujeto que aprende, pero en todo momento aparece la intervención social, de los adultos, el medio cultural, los maestros, que se posicionan entre el conocimiento creado históricamente y quien pretende agenciarse de ese saber social. (...) Los procesos psicológicos utilizados en el aprendizaje son el resultado de la interiorización de relaciones sociales históricas. (Lizárraga Cuevas, 2010)

En este trabajo de investigación es importante la interacción social entre los sujetos participantes, ya que ese estado de intercomunicación es fundamental para la aprehensión de conceptos, la escucha activa y el aprendizaje autónomo de cada uno de los grupos y también del tutor. Los músicos involucrados en esta propuesta, aprenderán no sólo en un nivel conceptual, sino también que dichos conceptos tengan una viabilidad práctica en su quehacer directo, tanto individual como grupal, y que posteriormente estos conocimientos vivenciales, sean aplicables en otro tipo de escenarios similares.

Todos ellos entrelazan su aprendizaje, acercándose a una zona de desarrollo próximo al momento de interrelacionarse, pues además de generar nuevos conocimientos, también retroalimentan lo aprendido con sus pares, al igual que articulan sus saberes previos con los nuevos.

De acuerdo a lo anterior, el lugar de encuentro y de generación de conocimiento articulado tanto conceptual como práctico, será la sala de ensayo, pues allí han de

concretarse los conceptos en el hacer musical. Este será un lugar de interacción con los demás; de diálogo, de escuchar y de establecer un resultado en común, actuando de manera autónoma como ente social.

1.1 CONSTRUCTIVISMO

El constructivismo se centra en el desarrollo de conocimientos nuevos, partiendo de las experiencias y la utilización de conocimientos previos dados en un contexto, e involucra dentro de su esquema funcional, elementos epistemológicos y psicológicos que jamás pierden de vista la dimensión biológica del sujeto, como determinante fundamental en esta construcción.

“El constructivismo sostiene que el aprendizaje es esencialmente activo. Una persona que aprende algo nuevo, lo incorpora a sus experiencias previas y a sus propias estructuras mentales. Cada nueva información es asimilada y depositada en una red de conocimientos y experiencias que existen previamente en el sujeto, como resultado podemos decir que el aprendizaje no es ni pasivo ni objetivo, por el contrario es un proceso subjetivo que cada persona va modificando constantemente a la luz de sus experiencias.” (Abbott, 1999)

Los principales exponentes de esta teoría realizaron postulados para fundamentar aquella forma de aprendizaje, que si bien ninguno se denominó constructivista, las propuestas señalaban claramente las ideas principales de esta corriente. Las distintas perspectivas filosóficas, psicológicas, epistemológicas y pedagógicas la han enriquecido al punto en que se divide en distintos tipos de constructivismo; por ejemplo, algunos hablan de constructivismo psicológico-epistemológico desde el pensamiento de Jean Piaget -constructivismo Piagetiano- (Gouveia de Miranda, 2000), el cual sostiene que el nivel de aprendizaje de un individuo es dado por la capacidad de su desarrollo cognitivo; otros hablan de constructivismo social partiendo del pensamiento de Lev Vygotsky (Payer, 2005), el cual menciona que el desarrollo de conocimientos es dado por el entorno social del individuo antes de ser aprehendido de manera individual. Ausubel habla de psicología cognitiva (Carretero, 1997), la cual menciona que el

aprendizaje debe ser significativo, o sea que lo que se aprende debe tener correlación con lo que ya se sabe, para que se pueda esquematizar en un nuevo conocimiento, ya que nunca es suficiente la memorización repetitiva, pues para ello es necesaria la comprensión; por consiguiente, lo comprendido es lo aprendido.

Pero lo que hoy conocemos como constructivismo, no se gestó de repente; para que esta teoría estuviera bien fundamentada, hubo de pasar por tres procesos de pensamiento importantes.

Jean Piaget (Neuchâtel, Suiza, 1896-Ginebra, 1980). Describe el desarrollo de la inteligencia como algo que se genera desde la práctica, que se forma a partir de los conceptos iniciales que el niño da de las cosas a su alrededor, interactuando en un contexto. Para Piaget, los principios de la lógica comienzan a desarrollarse antes que el lenguaje y se generan a través de las acciones sensoriales y motrices que tenemos desde pequeños en interacción con el medio. Para él, el aprendizaje es una cuestión biológica y se gesta desde el nivel fisiológico cognoscitivo, además de ser un razonamiento individual, o sea, el individuo construye su propia forma de ver el mundo y su sistema, por sí mismo mediante su capacidad cognoscitiva. (Ruiza, 2004)

Según Stefany Hernández (2008), para Piaget existen dos principios en el proceso de enseñanza y aprendizaje: el aprendizaje como un proceso activo, el cual argumenta que en el proceso de asimilación del conocimiento, son importantes la experiencia directa, las equivocaciones y la búsqueda de soluciones. Ya que la manera en la que se presenta la información es muy significativa, pues una vez que la información sea introducida como una forma de respuesta para solucionar un problema, funciona como una herramienta, no como un hecho arbitrario y solitario; y el aprendizaje completo, auténtico y real, pues ya que el significado es construido de manera en que el individuo interactúa de forma significativa con el mundo que le rodea, se debe enfatizar en menor grado los ejercicios de habilidades de memorización, ya que los estudiantes que se encuentren en aulas diseñadas con este método llegan a aprender estas lecciones, pero les resulta más difícil la síntesis de la información, pues está aislada del contexto

real. Es más fácil el aprendizaje, si al mismo tiempo se encuentran comprometidos con actividades significativas que ejemplifiquen lo que se desea aprender.

Lev Semiónovich Vigotsky (Orsha, 1896 - Moscú, 1934), psicólogo soviético, resaltó la importancia de la cultura en el desarrollo de los procesos mentales superiores, por lo cual él argumentaba que debe presentarse una reciprocidad entre la sociedad y el individuo, pues es así como el sujeto puede aprender de su contexto social y cultural en el que desenvuelve su vida. Vigotsky resaltaba el papel de la comunicación y las acciones interpersonales en el desarrollo integral de la personalidad, las cuales giran en torno a un status socio-histórico, el cual, por las condiciones sociales de vida, genera una manera específica de comunicación y por ende una “personalidad social” e individual singular, además de las funciones elementales contenidas en su biología en el momento de su nacimiento.

Para Israel Mazarío (2003), la construcción y re-significación del conocimiento según Vigotsky, son producto de las interacciones sociales, desde la comunicación y los signos, que permiten la regulación y la transformación del mundo externo. De éstas depende el desempeño como personas, pues desde niños interactuamos en un medio social a través de la actividad y por medio de la comunicación verbal.

El reconocimiento del “origen social de los procesos psicológicos” llevó a Vygotsky a plantearse la inquietud de hasta dónde puede llegar el niño si el contexto social y cultural lo hace avanzar. Su concepto de “zona de desarrollo próximo”, parte de dicha inquietud, la cual se explica como la distancia existente entre el nivel actual de desarrollo, el cual se determina por la capacidad real de resolución de un problema, y el nivel potencial de desarrollo, el cual es regido bajo la guía de un adulto u otro compañero más experimentado, acompañando la resolución de un problema. (Ruiza, 2004)

“Para él lo que las personas pueden hacer con la ayuda de otros, puede ser en cierto sentido más indicativo de su desarrollo mental que lo que pueden hacer

por sí solos. De aquí que considere necesario el no limitarse a la simple determinación de los niveles evolutivos reales, si se quieren descubrir las relaciones de ese proceso evolutivo con las posibilidades de aprendizaje de los estudiantes. Resulta imprescindible revelar como mínimo dos niveles evolutivos: el de sus capacidades reales y el de sus posibilidades para aprender con la ayuda de los demás. La diferencia entre dos niveles es lo que denomina “zona de desarrollo próximo” que define como “... la distancia entre el nivel real de desarrollo determinado por la capacidad de resolver un problema y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración de un compañero más capaz”.” (Mazarío, 2003)

Vygotsky desarrolló su teoría “*socio-histórico-cultural del desarrollo de las funciones mentales superiores*”, la cual postulaba que el individuo se caracteriza por tener una “*sociabilidad primaria*”, o entendido de otro modo, somos genéticamente sociables, porque desde el momento de nacer actuamos en diferentes niveles de interacción social (en un bebé actúa como el reconocimiento y la percepción de un rostro o la voz humana); esto genera que las zonas en el cerebro que rigen estas funciones tengan una maduración acelerada. El niño por intervención directa de los demás, realiza sus actividades, y todo lo relacionado con su comportamiento está intrínseco en lo social.

Ivan Ivic (1999) menciona como otro de sus postulados la “*transformación de los fenómenos interpsíquicos en fenómenos intrapsíquicos*”, que explica que cada comportamiento semiótico del niño se traduce en alguna forma de colaboración social, lo que hace que el estado de función social se vaya manteniendo aún en los niveles más avanzados del desarrollo por medio de la interrelación existente entre el pensamiento y la palabra. Aquí Vygotsky menciona que no solo los factores genéticos son suficientes, sino que también el niño se alimenta de los demás de su entorno por medio del lenguaje, lo cual se traduce en “*colaboración social*” generada por las actividades entre el niño y el adulto. Durante la etapa de aprendizaje del lenguaje, el adulto utiliza la comunicación pre-verbal como introducción al mismo, para luego darle

paso a la aparición de esquemas más complejos como el lenguaje interior, y el pensamiento verbal. Este postulado reafirma la importancia de la enseñanza dándole no solo un carácter constructor del ser, sino también de sociedad.

Vygotsky menciona que en el desarrollo de las funciones mentales no solo se basan en mirar por separado el lenguaje, o el pensamiento, sino que es más grande que eso; el desarrollo consiste en la formación de funciones compuestas, de sistemas de funciones, de funciones sistemáticas y de sistemas funcionales, tales como la memoria lógica o el pensamiento verbal. También menciona que es necesario a nivel cultural la adquisición de conceptos científicos, los cuales son más precisos a la hora de la comunicación dentro de una especificidad y que aportan socialmente una estructura más elaborada, y que estos conceptos no se aprenden por tradición oral, sino que es necesario un “*desarrollo artificial*” el cual es dado mediante la educación organizada y sistemática, lo que conocemos como escuela.

En este modelo la educación se convierte en desarrollo, y a diferencia del anterior, además de fortalecer un proceso natural, aquí la educación se constituye como independiente del desarrollo (Machado, 1994). Hay que también contemplar el hecho de que las nuevas formas de aprendizaje (nuevas tecnologías para la información), afectan de manera socio-cultural los procesos de aprendizaje, y Vygotsky nos da luces de cómo investigar estas herramientas para la mejora de estos procesos.

David Ausubel (Nueva York, 1918 – 2008) complementa el tratado teórico del constructivismo con una propuesta que ha denominado teoría de asimilación cognitiva. A diferencia de Piaget, Ausubel plantea que la enseñanza didáctica es la forma más eficaz de favorecer el aprendizaje, y el maestro cumple un rol fundamental en el proceso. También menciona que existen distintos tipos de aprendizaje y que éstos se desarrollan en la etapa escolar.

“La primera de estas diferenciaciones se dirige a los aprendizajes significativo y memorístico y la segunda entre los aprendizajes receptivo y por descubrimiento,

no considerar estas diferenciaciones ha llevado a confusiones permanentes en la concepción del proceso de enseñanza-aprendizaje". (Mazarío, 2003)

Ausubel, al igual que Vigotsky considera que toda la cultura se recibe y no se descubre, pero no deja a un lado el nivel valorativo que el aprendizaje por descubrimiento, ni que el aprendizaje espontáneo nos deja en los eventos de la vida diaria, y mucho menos, el grado motivacional que los anteriores resaltan. Para que el nivel educativo se inicie, es necesario generar un interés y una curiosidad en los estudiantes, de allí que son necesarios materiales de apoyo para llevar a cabo el trabajo investigativo y de descubrimiento; materiales que con su correcta utilización ya hacen en sí, parte de un aprendizaje significativo.

Según Jorge Rivera (2004), Ausubel consideraba que el aprendizaje se da por medio de representaciones y formulaciones verbales diferenciadas entre conceptos, lo que genera la construcción de un nuevo concepto claro, esa estructuración de conceptos se construye con base en otros y este sirve para reconstruir uno nuevo. En síntesis el aprendizaje de conceptos se "recicla". Esta postulación él la denomina aprendizaje significativo, y se debe tener en cuenta que el estudiante debe construir sus conceptos por sí mismo, con la ayuda del tutor.

Los tres planteamientos relacionados anteriormente si bien no son los únicos que sustentan el aprendizaje significativo, son los de mayor relevancia y con los que se fundamentan las bases de esta corriente, que resalta la importancia de la adaptación del sujeto a su medio y el desarrollo de su vida por medio de procesos de diferenciación e integración, que también es equilibrado por la mediación constante con su entorno; resaltando que el sujeto es el único que aprende y nadie puede hacerlo por él, y el tutor es sólo un guía que promueve dichos procesos.

1.2 APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Según María Luz Rodríguez (2004), Ausubel señala que el aprendizaje significativo es un proceso en el cual un sujeto relaciona un nuevo conocimiento o un tipo de

información con la estructura de pensamiento que ya posee, generando un nuevo razonamiento del mismo tomando aspectos relevantes de este y asociándolos con esquemas anteriores para así lograr darle un nuevo significado, pero que no solo es una simple unión, sino que al adquirir un nuevo significado, el sujeto reestructura su esquema cognitivo y así su aprendizaje va adquiriendo mayores diferenciaciones y esquemas cognitivos elaborados. Este aprendizaje significativo no solo es el proceso, sino también el resultado, el cual es la atribución de un nuevo significado a esa nueva información y la reestructuración del esquema cognitivo, que da lugar a nuevas ideas- ancla cada vez más potentes y explicativas, las cuales se utilizarán en futuros nuevos aprendizajes.

Son necesarias dos condiciones fundamentales para que exista un aprendizaje significativo, una es que exista una predisposición de manera significativa por parte del aprendiz, y la otra, que lo aprendido tenga un significado lógico y las ideas sean claras (Rivera, 2004). Ausubel refiere que lo que se aprende son palabras, símbolos, conceptos y proposiciones, pues el aprendizaje es primero representacional y conduce de manera natural a los conceptos; los cuales son fundamentales en el aprendizaje significativo. Esta primera etapa de representación y asimilación, se da en el aprendizaje de la edad escolar y avanza a la edad adulta, en la cual todas las representaciones son esquematizadas y se van generando ideas- ancla que se unen entre si y van creando conceptos que enriquecen la estructura cognitiva. Este proceso se desarrolla por medio del lenguaje, y se logra por medio de la verbalización y la comunicación entre individuos, además de la percepción del concepto en cada uno.

Joseph D. Novak (1988) hace referencia a la importancia de la experiencia emocional en el proceso de aprendizaje, pues habla del intercambio de significados entre el estudiante y el profesor que constituye una parte fundamental en el desarrollo del aprendizaje significativo.

D. Bob Gowin (Novak, 1988) añade que la enseñanza se realiza cuando el aprendiz logra captar el significado del material que el profesor ha querido dar. Pero el

aprendizaje significativo depende del nivel motivacional, interés y predisposición del estudiante, por lo cual, depende exclusivamente de él mismo la buena comprensión de los conceptos, para no caer en generalizaciones vagas. También depende de él darle un sentido crítico a su nivel de aprendizaje y a su nivel de aplicación, para que pueda ver las distintas perspectivas dentro del tema tratado, y no caiga en el uso de las palabras y el lenguaje como mera apariencia de conocimiento.

Por consiguiente, el aprendizaje significativo no es igual que memorizar, pues este segundo puede ser mecánico, ya que no es lo mismo el proceso que la repetición; el aprendizaje significativo no se produce de forma repentina, sino que requiere de tiempo, de intercambio de significados y de asimilación, por lo cual exige mayor tiempo. En el aprendizaje significativo, existe la manipulación de los esquemas cognoscitivos, y se requiere de un sistema de organización sustancial, pues se deben identificar los conceptos esenciales y se deben articular y trabajar de una manera adecuada para que lleguen a ser significativos.

1.3 APRENDIZAJE AUTÓNOMO

El ser humano aprende en el transcurso de su vida, a veces lo hace de manera consciente y otras veces de manera implícita; gracias a este aprendizaje, las personas comprenden e interpretan su mundo, entran en un contexto y adquieren experiencias de vida. Para que estas experiencias tengan relevancia en sus vidas el nivel del aprendizaje debe ser significativo y relacionarse con conocimientos anteriores ya que no solo consiste en memorizar, pues *“el aprendizaje es un proceso multifactorial que el sujeto realiza cotidianamente más allá del ámbito académico-escolar en la relación entre persona y ambiente, lo que involucra las experiencias vividas y los factores externos”* (Crispín, 2011).

Estos nuevos conocimientos necesitan de una participación activa del sujeto, siendo el aprendizaje un proceso personal, pues nadie aprende por otros, de allí que esa construcción y el desarrollo de competencias es una construcción propia que se va integrando entorno a la vida del sujeto, que involucra un cambio directo en las

capacidades de una persona, por lo tanto es un proceso intrapersonal que exige una conducta y una disciplina dentro de un carácter social y cultural. Esta conducta debe ser entendida dentro de un proceso interactivo social e intercultural que gira alrededor de una tarea o una actividad específica.

“Por ejemplo, en la interacción entre profesores y alumnos y entre alumnos, ambos aprenden discutiendo en conjunto, de esta forma ocurre un intercambio de ideas, de contrastes y de puntos de vista, que permite perfilar un nuevo conocimiento” (Crispín, 2011).

Para que ocurra ello, es necesario que el individuo adquiera “autonomía”, la cual está determinada como la capacidad de pensar por sí mismo con sentido crítico, teniendo en cuenta varios puntos de vista contenidos en lo moral y lo intelectual. Mientras que la autonomía moral trata lo “bueno” o lo “malo”, la intelectual abarca lo “verdadero” y lo “falso”. Consideramos como aprendizaje autónomo al que es autorregulado por el estudiante, el cual toma conciencia de sus propios procesos cognitivos y socio-afectivos; a este nivel de toma de conciencia se le denomina metacognición. Esta implica niveles altos de comprensión y de control del aprendizaje, además de autorregulación, que consiste en tener conciencia del propio pensamiento, y la conciencia de cómo se aprende algo; es la habilidad que facilita el aprendizaje, tomando el control de los procesos de pensamiento.

La autorregulación implica lograr procesos propios de las tareas; los cuales exigen la definición de metas claras para ayudar a la persona a regular la cantidad y la calidad en el esfuerzo que requiere, además de poder estructurar las tareas para identificar y precisar lo que se aprende.

También relaciona procesos propios de cada sujeto tales como el autoconocimiento y la autoeficacia, además de asociarse también con las estrategias de aprendizaje; las cuales ayudan a desarrollar el uso de diferentes destrezas y tácticas de aprendizaje.

El aprendizaje autorregulado requiere que exista una reflexión que enlace los procesos cognitivos con los procesos socio-afectivos, es decir que sea consciente de lo que aprende, pero también de lo que motiva a aprender, de lo que se quiere hacer con lo aprendido, y de lo capaz que se es para alcanzar la meta propuesta (Crispín, 2011). Además, el sujeto debe llevar un monitoreo de los pasos que realiza, para saber si va por el camino adecuado, y si no, corregir y continuar para finalmente poder evaluar si logró lo deseado. De esta forma, un sujeto autorregulado mejora sus habilidades de aprendizaje a través del uso de estrategias metacognitivas y motivacionales, determina y crea ambientes favorables para el aprendizaje, sabe discriminar la forma y cantidad de instrucción que necesita aprender, y tiene la conciencia de la calidad de su aprendizaje, teniendo en cuenta sus logros y limitaciones.

No solo se necesita un buen sentido de autorregulación, también hay que enfocarse en “aprender a aprender”; con esto, el sujeto se aproxima al autodescubrimiento, a la construcción del conocimiento de manera significativa, y a la ejecución consciente de sus propios procesos de aprendizaje, qué estrategias utiliza y cómo, cuándo y para qué las utiliza. (Pérez, 2009)

1.3.1 Aprendizaje colaborativo

Una parte fundamental del aprendizaje autónomo, es el aprendizaje colaborativo, en el cual el trabajo en grupo además de aportar para llegar a una autocomprensión, también aporta a los demás en sus procesos de aprendizaje de la misma manera y en igual dimensión, construyendo entre todos el conocimiento. Es un proceso activo, porque cada uno realiza una función, en tiempos diferentes pero con el mismo grado de responsabilidad, además de garantizar el aprendizaje ya que todos están involucrados y por ende, todos participan y están pendientes de las necesidades a nivel grupal con respecto al tema a desarrollar.

Según Crispín (2011), en el aprendizaje autónomo cada individuo es responsable de su proceso y está abierto a las posturas de los demás creando una colaboración colectiva, tomando en cuenta puntos de vista y debatiendo al respecto, o sea, generando respeto;

busca el desarrollo humano y colectivo y su éxito depende del compromiso individual. No existen cadenas de mando pues se está realizando un trabajo entre pares, ya que cada individuo tiene la misma importancia, y es consciente de las responsabilidades que debe adquirir en el grupo, por lo tanto se genera una interdependencia colectiva, un nivel de comunicación alto y un sentido de igualdad concreto.

El aprendizaje colaborativo socializa las experiencias previas, y por consiguiente se comparte y enriquece el conocimiento de los participantes. Si el grupo aprende a fijar metas comunes donde los estilos individuales y las formas de interacción sean respetados, se logrará trabajar colaborativamente, para lo que el diálogo es fundamental (...) En síntesis, aprender es una experiencia social, cuando se trabaja colaborativamente se potencia el sentido de pertenencia y de ayuda mutua. No hay mejor manera de aprender que tratar de enseñar al otro, porque al explicar se hace un esfuerzo por comprender. (Crispín, 2011).

Para conocer mejor la estructura y el significado del trabajo en grupo, es necesario analizar algunos aspectos de la metodología de algunos autores que han trabajado en este campo; tomando como referente, su vida, obra y trabajo metodológico.

1.4 EDGAR WILLEMS (Bélgica 1890 - ginebra 1978)

Pedagogo, musicólogo e investigador, que estudió sobre la relación oído-sonido creando su método de aprendizaje basado en la psicología del ser humano. Aprendió música de su padre, el cual le enseñó los fundamentos básicos para el estudio del piano, el cual exploraría durante la primera guerra mundial estando privado de la libertad junto con su familia. Se formó musicalmente en el conservatorio de París y fue profesor del mismo, a la vez que estudiaba también otras artes tales como teatro y danza. Viajó a Ginebra en 1925 y trabajó en el Instituto J. J. Rousseau con Edouard Claparède y Jean Piaget, paralelamente a su cátedra como profesor de “Filosofía de la Educación Musical”, en el Conservatorio de la misma ciudad.

En 1934, dictó su primera conferencia, en el conservatorio de París, con el título: *“Nuevas ideas filosóficas sobre la música y sus aplicaciones prácticas”*. Luego en Ginebra, se unió a la ANTROPOSOFÍA, movimiento filosófico-espiritual, para luego realizar su investigación sobre la conciencia, presentando en los años setenta el resultado de esta investigación *“la triple conciencia humana: sensorial (fisiológica), afectiva y mental”* realizando una honda investigación al respecto de estas tres. Algunas de sus obras son: *“Las bases psicológicas de la educación musical”*, *“La educación musical de los más pequeños”*, *“El oído musical”* tomos I y II, *“El ritmo musical”* y *“El valor humano de la educación musical”*. (Valencia, 2010.)

Fundamentos filosóficos

Según Willems menciona que todas las personas de manera natural e innata, poseen todos los elementos físicos, afectivos y mentales necesarios para la práctica musical e instrumental, la cual requiere de distintas dimensiones como el dinamismo, la sensorialidad, la afectividad, la inteligencia y el espíritu. Estas se desarrollan a través de una educación progresiva, y de una actividad psicológica y musical activa e inventiva. También menciona que lo que la sociedad denomina el “don musical” pertenece a todo el género humano y es revelado, despertado y amplificado progresivamente (Fernández, 2012). También ligó la evolución natural del ser humano, con el desarrollo cognitivo, que establece una dualidad “polo material – polo espiritual”. Considera el mundo orgánico como lo que podemos ver, oír, tocar y sentir, y la mente como un mundo inorgánico el cual funciona como un plano supramental que él llama *intuición supramental*. (Valencia, 2010)

En el campo musical, Willems (1934) toma la vibración sonora, como el elemento más material, y el Arte como el polo espiritual; también establece la relación directa que existe entre el ser humano y la música, considerando sus tres elementos fundamentales: *ritmo, melodía y armonía*. Y establece tres estructuras: el *ritmo de naturaleza fisiológica* (lo sensorial), *la melodía de naturaleza afectiva* y *la armonía de naturaleza mental*, señalando que aunque el ritmo sea de naturaleza fisiológica, posee elementos afectivos y mentales, tanto por su expresión, como por las estructuras y

valores que contiene; la melodía tiene elementos de carácter fisiológico y mental, igualmente por su estructura y por el movimiento mismo que es la base de la melodía, de naturaleza afectiva; lo mismo ocurre con la armonía, considerada de naturaleza mental, posee elementos de carácter fisiológico y afectivo, por las estructuras, relaciones tonales y expresión, es decir las tres se entrelazan como un sistema.

Según Gloria Valencia (2010) Willems le da relevancia a la Educación Musical desde la infancia, la cual establece las bases psicológicas del resto de la educación, pues esta ayuda al desarrollo de facultades de relación con los demás por medio de los sentidos, además de afianzar actitudes afectivas y aportar al desarrollo cognitivo.

Los procesos de desarrollo musical se fundamentan en el proceso auditivo-vocal, mediante la realización de tres acciones: *escuchar – reproducir – reconocer*, en las cuales basa la potencialidad musical de los seres humanos.

1.4.1 Propuesta metodológica

Ritmo y Sonido

Willems considera el ritmo y el sonido, como elementos intrínsecos en el ser humano, pues están presentes en la vida diaria del mismo y en la naturaleza, y se convierten en musicales cuando el hombre “los vivencia, los trabaja, los maneja, los elabora” (Valencia, 2010), y considera que el movimiento es fundamental en el proceso musical pues este precede al ritmo, el cual considera que es una forma de “*movimiento ordenado*”.

Eventos tales como andar, saltar, respirar, las funciones biológicas, los fenómenos de la naturaleza y del entorno tienen un ritmo propio y por lo tanto los considera como “elementos de vida rítmicos”, y los explora mediante la proposición de ejercicios y recursos en los cuales conecta lo sensorial con lo afectivo mediante procesos auditivos: onomatopeya como imitación vocal de sonidos de la naturaleza, movimiento sonoro pancromático, espacio intratonal en la altura del sonido, etc. (Willems, 1934)

Willems denomina como *ritmo sonoro* a las alturas que cada grupo étnico tiene dentro de cada cultura para generar sus músicas, las cuales se esquematizan desde una base rítmica, y realiza un paralelo entre oriente y occidente, asegurando que para los orientales la melodía es lo más primordial, mientras que para los occidentales la armonía es el principio de gestación musical.

Audición

Establece tres momentos para el desarrollo de la audición: *la receptividad sensorial*, (reacción auditiva-corporal), *la sensibilidad afectiva* (emociones y sentimientos con respecto al vínculo sonido-melodía), y la *conciencia mental* (toma de conciencia del sonido por disposición intelectual). También construye la relación *oír - escuchar - comprender* al momento de la audición de la siguiente manera: *oír*, como reacción primaria ante los estímulos sonoros, *escuchar*, como un momento afectivo, el cual se realiza como un acto motivado por el deseo, y *comprender*, como una actitud cerebral en la cual se emiten juicios, comparaciones y análisis, y aplica la improvisación en el proceso de desarrollo auditivo y creativo para el perfeccionamiento del proceso musical.

Para la realización del trabajo auditivo, se centran en la entonación como trabajo primordial, siguiendo la relación *escuchar - reproducir - reconocer*, en la cual *escuchar* se refiere al ejercicio de recepción auditiva consciente, *reproducir* al proceso vocal de imitación de lo escuchado anteriormente, y *reconocer* como el proceso de memorización interior de los sonidos y su correcta reproducción. (Valencia, 2010)

La Canción

Willems considera la canción como el proceso integrador de todos los elementos musicales (Rítmicos: duración, ritmo real, tempo, división, 1er tiempo, métrica. Melódicos: altura, intervalos, línea melódica, arpeggios, tonalidad. Armónicos: tonalidad, acordes, funciones tonales. Expresivos: tímbrica, dinámica, agógica, carácter, fraseo), pues en ella se encuentran contenidos todos ellos y se entrelazan unos con otros, de tal manera que al momento de cantar se trabajan todos en conjunto y por lo tanto se desarrollan relativamente al mismo tiempo.

Considera que es el proceso por el cual se relacionan socialmente los individuos y que ayuda a articular de manera contextual procesos de aprendizaje generales. (Valencia, 2010)

CAPITULO 2:

LOS EQUIPOS DE AMPLIFICACIÓN Y SU ECUALIZACIÓN

Tener claridad en el manejo de los equipos de amplificación y ecualización, le brinda al músico la posibilidad de reconocer su sonido propio y utilizar dichos equipos, de manera óptima para la buena ejecución musical, además de tener conciencia de muchos elementos a nivel tímbrico para la potenciación de la misma.

Para Ezequiel García Pinilla (2009), a todo el enlace entre aparatos que transforman una señal de audio en impulso eléctrico (transductores; ej: micrófono), aparatos que amplifican y modifican dicha señal (procesadores; ej: consola de sonido) y aparatos que transforman esa señal modificada en audio nuevamente (transductores de salida; ej: audífonos), se le denomina “sistema de sonido”, y nos ayuda a mejorar la calidad de recepción de un sonido, para que sea audible en una dimensión más grande, o sea que se escuche mucho mejor y más claro.

Los sistemas de sonido, funcionan convirtiendo a este (sonido acústico) en energía eléctrica e incrementando el nivel por medios electrónicos. Luego convierten esa energía eléctrica nuevamente en sonido. En audio, los dispositivos que convierten un tipo de energía en otro son llamados “transductores”. Los dispositivos que modifican una o más características de la señal de audio, son llamados “procesadores”. (...)El transductor de salida (altavoz o auricular) convierte la señal de audio amplificada nuevamente en sonido (energía acústica). (García, 2009)

La utilización de los equipos tanto de amplificación como de ecualización se rige por la constante experimentación de los mismos y se hace necesario definir entonces varios conceptos, además de revisar algunos tipos de equipos y su funcionamiento.

2.1 AMPLIFICACIÓN

Amplificar consiste en ampliar ó aumentar la intensidad de una magnitud física, en este caso para nosotros, ampliar la intensidad de las ondas de sonido, mediante procedimientos técnicos que permitan modificar las propiedades de estas, para que sean mucho más audibles. (Word Reference, 2005) Para poder expresar la magnitud de una modificación en un nivel sonoro, se utiliza como unidad de medida, el decibel (dB), el cual es determinado por una función logarítmica. (Gutiérrez 2009) Todas las perillas y botones tanto en las consolas como en los amplificadores expresan sus niveles en decibeles, pues esta es la unidad estándar para la medición del sonido.

Vamos a hacer un breve análisis de los equipos de amplificación para entender un poco cuál es el funcionamiento de los mismos.

2.1.1 El micrófono

El micrófono es sin duda el más relevante de todos, pues se encuentra en la mayoría de los dispositivos de amplificación y sin ellos no existiría la misma; este es un dispositivo que recibe vibraciones para generar una señal eléctrica en la misma proporción a esta vibración, o sea, recibe un choque sonoro, el cual suele ser una onda de presión de aire, y lo convierte en un impulso eléctrico para poder amplificar y tratar el sonido, el cual por medio de los parlantes se transforma de nuevo en una onda sonora de mayor magnitud.

Alexander Graham Bell fue el inventor del micrófono utilizándolo como dispositivo para la utilización del teléfono en 1876; luego Thomas Alba Edison realiza mejoras e inventa el primer micrófono de carbón en 1886, el cual es el precursor del micrófono moderno.

Un micrófono y un receptor de armadura móvil fueron las dos piezas construidas por Bell (con algo de ayuda de Joseph Henry) y estos transductores formaron la base para la patente del teléfono de Bell en 1876. (...)La telefonía se volvió práctica sólo hasta que Edison inventó y refinó el micrófono de carbón y que se

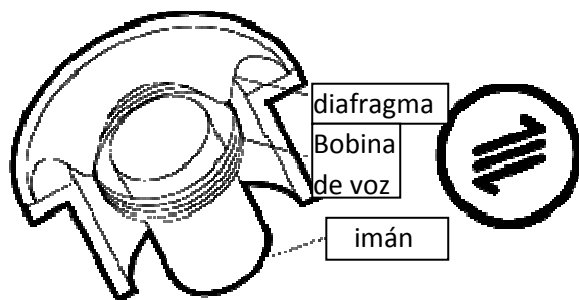
pudieron obtener niveles adecuados de voz a distancias razonables. (Elko, 2010)

Los micrófonos se pueden clasificar en dos tipos: según el transductor y según el patrón polar.

2.1.1.1 Según el transductor

El transductor es la parte más importante del micrófono, y se encarga de convertir el sonido que llega de forma acústica a este, en una señal eléctrica. Existen varios tipos de transductores, entre los que se encuentran los de carbón, los de cinta, los piezzo eléctricos, los dinámicos y los de condensador; siendo estos dos últimos los de uso más común, los cuales analizaremos a continuación. (Gutiérrez, 2009)

Micrófonos dinámicos



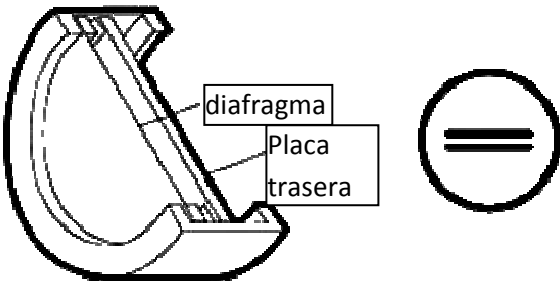
Imágenes: Shure.com

Los micrófonos dinámicos se componen de un diafragma (una membrana plástica sensible), una bobina de voz y un imán. El diafragma recibe el choque de la onda sonora el cual hace vibrar a la bobina de voz. Está se encuentra rodeada por un campo magnético el cual se da por la carga eléctrica que contiene el imán. El movimiento de la bobina de voz en ese campo magnético genera la señal eléctrica correspondiente al sonido captado.

Los micrófonos dinámicos son capaces de soportar niveles de presión sonora muy elevados y prácticamente no se ven afectados por niveles extremos de temperatura y/o

humedad, además al tener una forma de construcción muy simple, suelen ser muy accesibles.

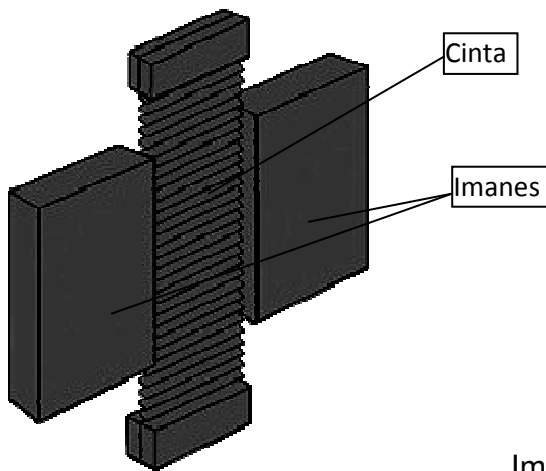
Micrófonos de condensador



Imágenes: Shure.com

Los micrófonos de condensador contienen dos placas (diafragma / placa trasera) cargadas eléctricamente, las cuales entre sí, se convierten en un condensador (dispositivo capaz de almacenar energía en forma de campo eléctrico) sensible al sonido. Cuando el diafragma se mueve a causa del sonido, el espacio que queda entre este diafragma y la placa trasera varía, cambiando también la capacidad (resistencia) del condensador. Esta variación del espacio produce la señal eléctrica. Los micrófonos de condensador necesitan corriente eléctrica adicional para generar este campo eléctrico, la cual es adquirida por medio de baterías o por la alimentación “phantom” (botón de energía adicional procedente de una consola de sonido). Los micros de condensador son más sensibles y ofrecen un sonido más suave y natural, especialmente en las frecuencias agudas.

Micrófonos de cinta



Imágenes: Shure.com

Un micrófono de cinta es un tipo de micro dinámico que usa una fina película o cinta conductora de la electricidad colocada entre los polos de un imán. Al igual que la membrana de un micrófono dinámico, la cinta vibra y envía esa oscilación hacia un campo electromagnético generado por los imanes, los cuales transforman esta oscilación en una señal eléctrica. Los micrófonos de cinta son habitualmente bidireccionales. Capturan el sonido procedente de delante del micro y de la parte trasera, pero no de los lados (ángulo de 90°).

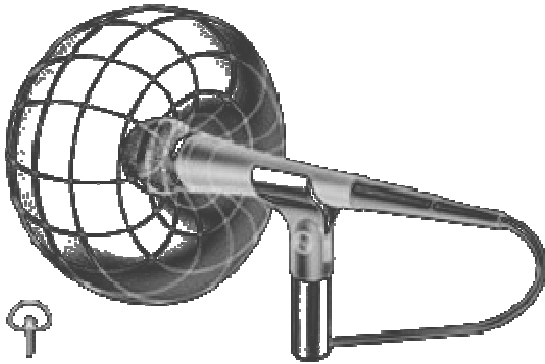
2.1.1.2 Según el patrón polar

El patrón polar de un micrófono se define como el rango de “escucha” o sensibilidad al sonido en relación con la dirección o ángulo del que procede el mismo, o dicho de otra forma, la calidad con la que el micrófono capta el sonido procedente de una dirección específica. Los tipos más habituales de direccionalidad son: unidireccional, bidireccional y omnidireccional.

UNIDIRECCIONALES

Gutiérrez (2009) menciona que el término unidireccional se refiere simplemente a la clasificación general de micrófonos que son sensibles a los sonidos que provienen primordialmente de una sola dirección. Según la forma de recepción del sonido, los más comunes pueden ser Cardioides o Supercardioides.

1. Cardioides



Imágenes: Shure.com

Un micrófono cardiode es llamado así por la forma que tiene su ángulo de captación (como el de un corazón invertido), y posee un rango de sensibilidad mayor en su parte frontal y mínima en la trasera, esto ayuda a atenuar significativamente el sonido de ambiente y el no deseado, además hacerlo menos propenso a la retroalimentación (o feedback). Los microfonos cardioides resultan adecuados para escenarios con mucho ruido pues capta el sonido proveniente de la fuente sonora y no el ruido del público, lo que los hacen perfectos para utilizar en vivo.

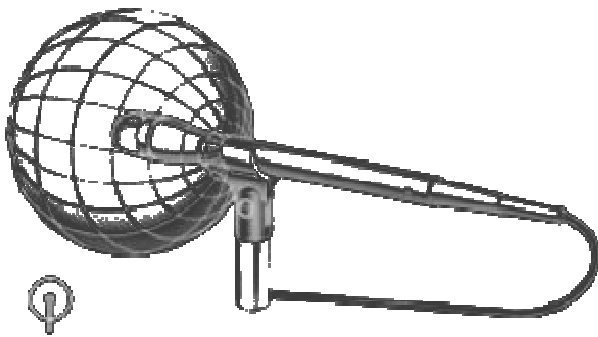
2. Supercardioides



Imágenes: Shure.com

Los micrófonos supercardioides ofrecen un patrón de captura más estrecho que los cardioides, pero a diferencia de los cardioides, también captan algo de la señal procedente directamente de detrás de ellos, para recibir más la señal del sonido circundante; aún así, tienen un gran nivel de rechazo a los sonidos no deseados. Por este motivo es muy importante en este caso colocar correctamente los monitores (o mal llamados parlantes, como comúnmente se les conoce) para evitar retroalimentación. Los micros supercardioides son más adecuados a la hora de captar fuentes sonoras individuales en entornos con mucho ruido, o sea son adecuados para la amplificación en su mayoría, de instrumentos acústicos.

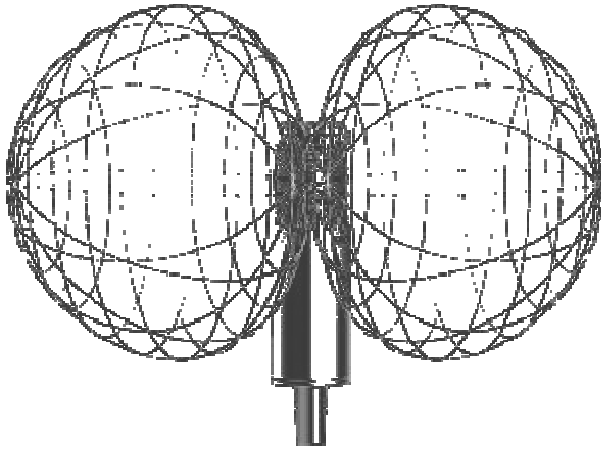
OMNIDIRECCIONALES



Imágenes: Shure.com

El micrófono omnidireccional tiene una sensibilidad igual en todos los ángulos, lo que implica que es capaz de captar sonidos procedentes de todas las direcciones. Se utilizan comúnmente encima de coros u orquestas, pues capta muy bien los planos sonoros lejanos. Una desventaja de estos micros es que comúnmente generan retroalimentación y por ello hay que alejarlos lo más posible de altavoces cercanos y otras fuentes no deseadas.

Forma de ocho (bidireccionales)



Imágenes: Shure.com

Los micrófonos con un patrón polar en forma de ocho tienen la capacidad de captar los sonidos procedentes tanto de la parte de adelante como la de atrás del micrófono, pero no de los lados. Los micrófonos con patrones en forma de ocho son, por lo general, como se mencionó anteriormente, micrófonos de cinta o de diafragma, y funcionan muy bien para grabación de voz por su calidad de recepción y por la fidelidad de captación de su transductor.

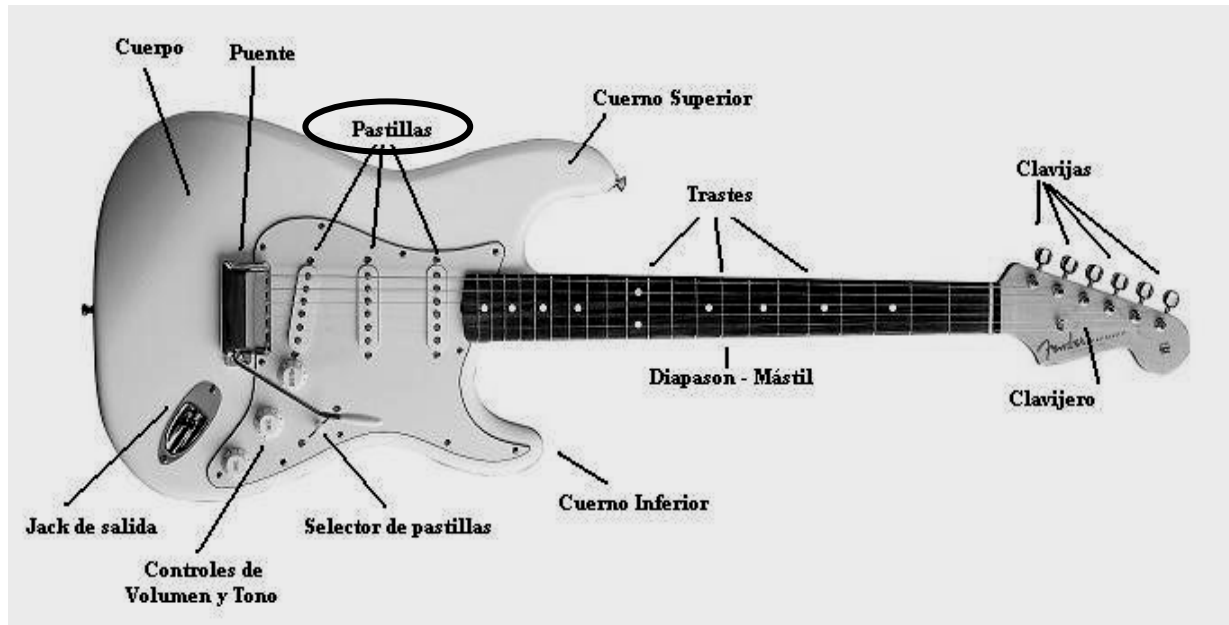
2.1.2 Los amplificadores de guitarra y bajo

Básicamente, un amplificador es un dispositivo utilizado para aumentar el volumen del sonido que normalmente se escucha con baja potencia, el cual sale después de amplificarse por un altavoz. En general, es el paso final de una cadena de dispositivos que aumentan las ondas sonoras, o la potenciación del sonido desde una entrada de audio, pasando por varias etapas para el cambio de la señal de audio, a una salida. Existen varias aplicaciones de esta tecnología, que incluyen su uso en sistemas de megafonía y conciertos. (Parra, s.f.)

Hoy en día, existen amplificadores de audio en todo lugar, y comienza por los que amplifican el sonido en un radio, un equipo de sonido casero o un televisor, hasta lo que escuchamos en un concierto de gran magnitud; incluso cuando nos ponemos

audífonos para escuchar la música en mp3, y los encontramos también en los computadores, pues las tarjetas de sonido, en sí, son amplificadoras de audio.

Los amplificadores de guitarra no son distintos, puesto que amplifican las ondas sonoras que pasan por un sistema electromagnético contenido en la guitarra eléctrica, sistema que se denomina pastilla.

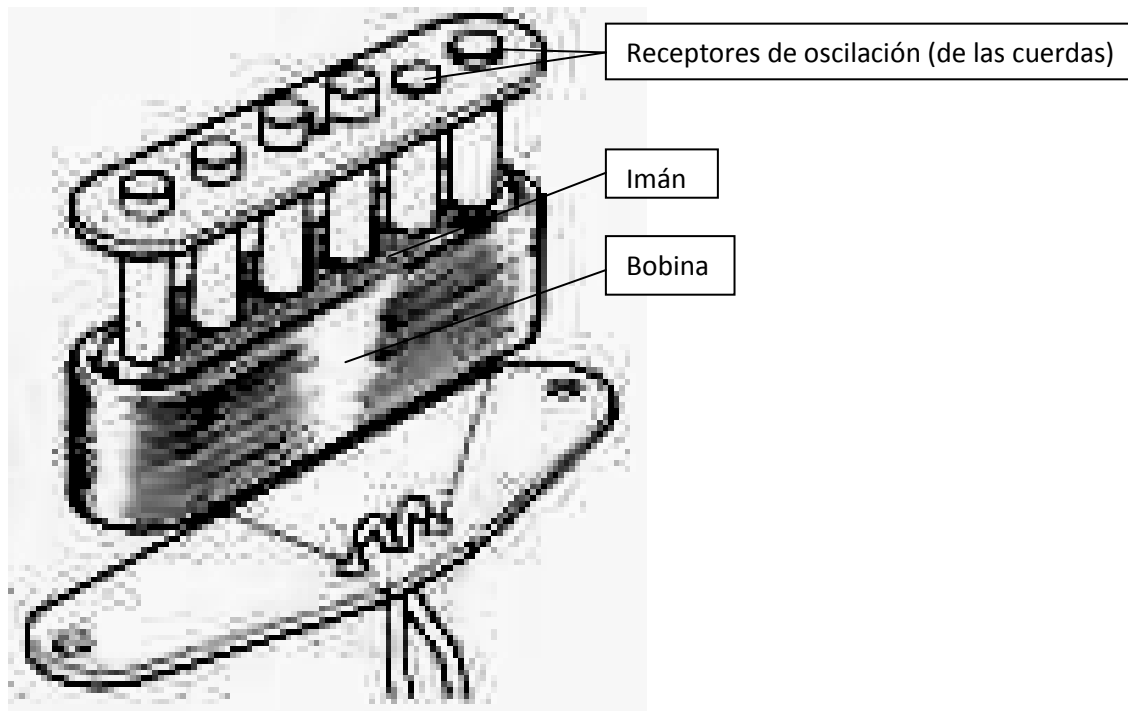


La pastilla

La pastilla está formada básicamente por una bobina y un núcleo magnético (imán), y transforma las oscilaciones de las cuerdas en variaciones de voltaje. Este imán crea un campo magnético que es modificado por las vibraciones de la cuerda colocada sobre ella, esto provoca un flujo eléctrico que atraviesa la bobina. (Barriga, 2010)

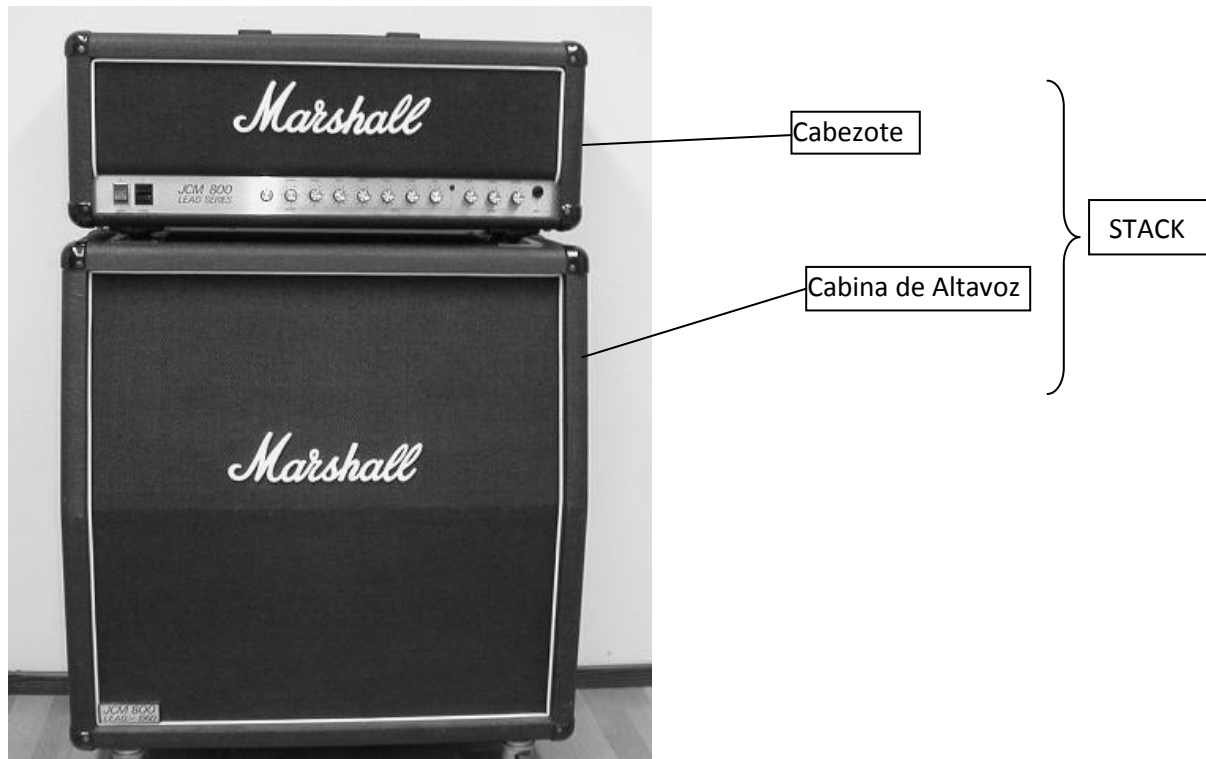
Un micrófono dinámico está acoplado a una fuente de sonido a través de vibraciones de aire que son las que provocan el movimiento de la membrana. Una pastilla magnética recoge movimientos magnéticos y no de aire. (...) Así es como funciona: si una cuerda de hierro vibra sobre una bobina de hilo de cobre que está bobinada sobre un imán, la bobina es atravesada por un flujo eléctrico. Cuando la cuerda se mueve hacia la bobina/imán, la corriente fluye en un sentido; y cuando la cuerda se mueve en la otra dirección, la corriente cambia de

sentido. Esta corriente alternada puede ser enviada directamente a un amplificador que se encargará de reproducir en forma de sonido las vibraciones físicas de la cuerda. En otras palabras, la cuerda en vibración interacciona con la fuerza magnética del imán. (Bueno, 2007)



Esta pastilla envía la señal eléctrica de las cuerdas a través de un cable hacia el amplificador, el cual la traduce en ondas de sonido.

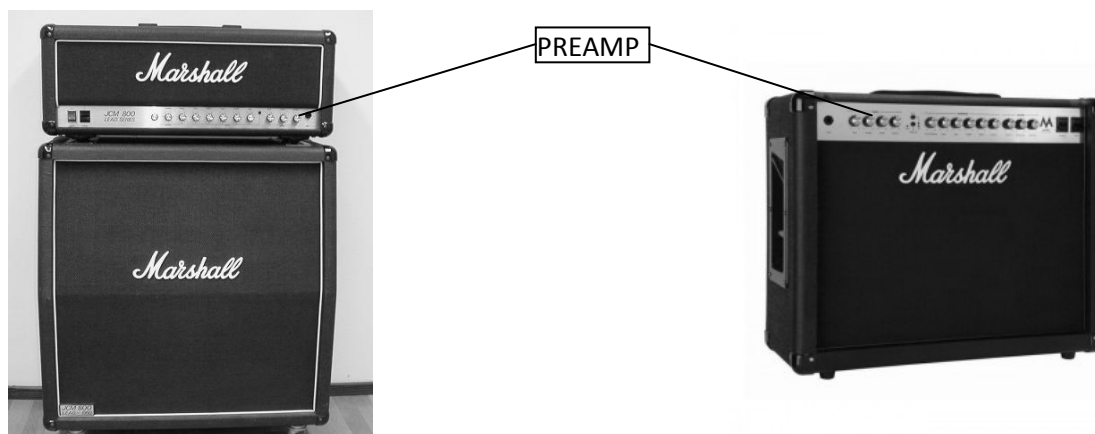
Gilberto Barriga (2010) le llama amplificador al conjunto de cabezote - dispositivo que se encarga de ampliar y modificar la magnitud de la onda de sonido- y altavoz, también llamados de tipo "stack", sin embargo, también existe el mismo grupo de dispositivos en una sola pieza, donde se encuentran integrados el cabezote y el altavoz llamado de tipo "combo".



COMBO

Los amplificadores tienen dentro de sus “perillas” (controladores) varias etapas, o secuencias de cambio de las ondas, las cuales se entrelazan una detrás de la otra, y se dividen en dos partes: la preamplificación, y la potenciación.

La preamplificación (preamp) es la etapa del equipo que moldea el sonido, para que este suene lo más claro posible; incluye la sección de ecualización y los controles de ganancia, los cuales se encuentran en el cabezote si el amplificador es “stack”, o si no, en la parte de arriba del amplificador, si es “combo”. Todos los amplificadores de guitarra contienen preamplificador y etapas de poder de amplificación. La señal de guitarra se ecualiza con controles de modificación del tono (control de frecuencias bajas, medias y altas), durante la etapa de preamplificación y se envía al controlador de potencia para la amplificación adicional antes de llegar al altavoz. (Pereira, 2004)



La disposición de los controladores varía según la marca y según el tamaño de los amplificadores, pero contienen en su mayoría, las mismas etapas de preamplificación y potenciación, en las cuales, la primera está subdividida por canales.



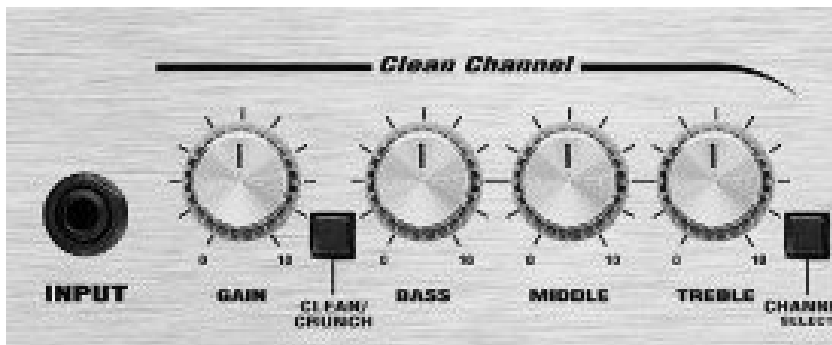
La preamplificación es en esencia la razón de ser de un amplificador, se divide en pequeños grupos entre los cuales se encuentran los canales limpio y distorsionado por separado, y la sección de efectos al final.

Para la diferenciación de los canales, vamos a conceptualizar el significado de distorsión para los amplificadores de guitarra.

La distorsión

La distorsión se explica como la saturación de una onda de sonido reproducida por un parlante o altavoz, cuando la potencia de sonido es mayor que la misma. Un ejemplo claro de esta, es subirle todo el volumen a un radio pequeño mientras reproducimos música; el sonido que se va a escuchar va a contener un ruido o saturación y se va a distorsionar. Así que la guitarra eléctrica cuando distorsiona, está generando una saturación que pasa por los altavoces llamada “distorsión armónica” (Pereira, 2004) y esta distorsión es la que le da la característica tímbrica única a este instrumento.

Canal limpio



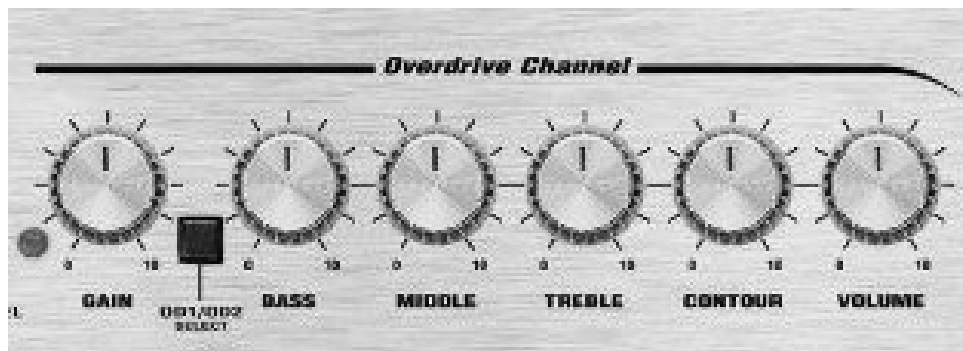
(ejemplo de cabezote marshall MG 100 DFx)

Cuando se activa este canal, la guitarra eléctrica va a sonar, como su nombre lo indica, limpia o sea que, no se va a generar gran saturación y por lo tanto, no va a distorsionar mucho.

Este canal generalmente contiene un controlador de ganancia (gain) y los controladores de frecuencias bajas (bass), medias (middle) y agudas (treble). El controlador de ganancia, aumenta la magnitud de la onda sonora, o sea, le da al sonido según la cantidad, niveles de volumen pero también niveles de saturación, que para este canal, son niveles bajos.

Los controladores de frecuencias, como su nombre lo indica, ayudan a acentuar los niveles de frecuencias (bajas, medias y altas) según la cantidad que se requiera, y me permite modificarlos a voluntad para generar un tipo de carácter en el sonido de la guitarra. (Carmona, 2007)

Canal de distorsión u overdrive (sobrecarga)



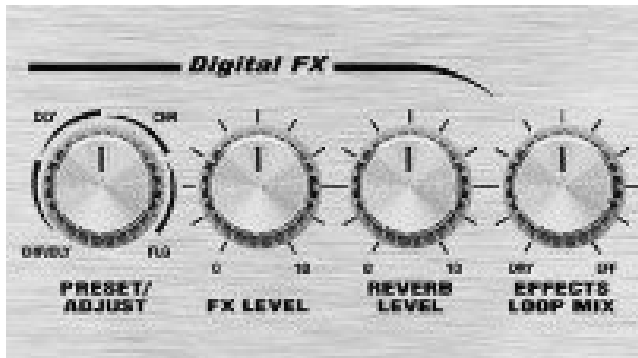
(ejemplo de cabezote marshall MG 100 DFX)

Como se mencionó anteriormente, este canal, produce una saturación en los altavoces, generado por el exceso de ganancia, lo que produce la distorsión. Al igual que el canal limpio, este también contiene controlador de ganancia (gain) y los controladores de frecuencias bajas (bass), medias (middle) y agudas (treble).

El controlador de ganancia en este caso, aumenta sustancialmente la magnitud de la onda sonora, lo cual genera niveles de saturación más altos lo que produce distorsión según los niveles que se requieran y además aumenta los niveles de volumen.

Al igual que el canal limpio, los controladores de frecuencias se modifican a voluntad para generar un tipo de carácter en el sonido distorsionado de la guitarra.

Canal de efectos



No todos los amplificadores poseen este canal, y tampoco todos los efectos que se muestran en el ejemplo (cabezote marshall MG 100 DFX). Hay varios efectos de sonido, dentro de ellos los más comunes son el delay (retardo), la reverb (reverberación), y los simuladores de ambientes tales como un salón (room), un pasillo (hall), entre otros.

En este modelo se encuentra un controlador para ajustar el tipo de efecto y otro para ajustar la cantidad que se va a utilizar del mismo (fx level).

La potenciación

En síntesis es la última etapa del amplificador, y esta se encarga de aumentar el nivel de volumen de salida a lo anteriormente modificado, y de allí se ajusta el mismo para que la guitarra suene al nivel con los demás instrumentos. (Pereira, 2004)

El amplificador de bajo

El amplificador de bajo contiene muchas funciones parecidas al de la guitarra, como por ejemplo que puede ser “stack” o “combo”, al igual que contiene controladores de ecualización (bass, middle, treble), ganancia (gain) y volumen.



Algunos de ellos tiene un controlador “frequency” que resalta la profundidad de las ondas graves y algunos amplificadores tienen un ecualizador gráfico, para poder resaltar aún más ciertos tipos de frecuencias dentro de las ondas sonoras.

Una guitarra se puede conectar a un amplificador de bajo, pero no al revés, puesto que el diseño del cono de los altavoces de bajo permite emitir sonidos más graves, los cuales por su tesitura son casi percutidos por los altavoces (hay frecuencias graves que el oído humano no logra percibir); si se conecta un bajo a un altavoz de guitarra la onda sonora percutida puede rasgar el diafragma del cono de los altavoces del amplificador y dañarlo.

2.2 LA ECUALIZACIÓN

Ecualizar hace referencia al ajuste de ciertos parámetros en las frecuencias de sonido para que al momento de su reproducción por los altavoces, este sea lo más parecido a la fuente de sonido original, ya que dependiendo del lugar donde se reproduce el sonido, la calidad de los altavoces y los equipos de amplificación, varía su claridad de audición.

La ecualización es un arte pues no solo implica “mover botones”; es tratar de hacer que lo que se escucha, suene lo mejor posible. Claro está que no es algo que solucione mágicamente lo que por estudio y experiencia musical es deficiente; simplemente ayuda a potencializar ese hecho musical, para que el público lo escuche con la mejor fidelidad del caso. Ecualizar requiere de un alto nivel de escucha, la práctica y la ejecución de muchos parámetros técnicos durante mucho tiempo, además de la habilidad subjetiva de lo que se percibe como un “sonido ideal”.

Para comenzar a ecualizar es bueno tener en cuenta a nivel auditivo el sonido real de lo que se va a intervenir, o sea haber escuchado la fuente sonora con anticipación varias veces (guitarra, bajo, tesitura de las voces, etc.), y también tener claridad en el tipo de amplificación a utilizar y su beneficio para con la fuente sonora, o sea sus

características técnicas. También se tendrá en cuenta la confrontación tímbrica de las distintas fuentes sonoras, pues estas producen un sonido en masa, según tipos de instrumentos, géneros musicales y lugares donde se producen; no es lo mismo ecualizar una trompeta para una orquesta sinfónica, que para un grupo de Latin jazz, pues por su organología producen un sonido en masa muy distinto, al igual que no es lo mismo tener un grupo en un auditorio, en un salón comunal, o al aire libre. (Gibson, 1997)

La ecualización ajusta las frecuencias de sonido, las cuales se miden con decibeles (dB), que son la escala de medición que resulta entre relacionar a nivel logarítmico la presión atmosférica y la presión sonora de una fuente (Gutiérrez, 2009). Para ajustar esas frecuencias de sonido, es necesario conocer su relación tímbrica, o sea tener una cierta claridad discriminativa de audición entre los sonidos graves, los medios y los altos, y su relación con la falta o acentuación de los mismos en una fuente sonora. Tener claridad en estos aspectos es fundamental para el reconocimiento de lo que haga falta a la hora de intervenir con ajustes de ecualización a la misma. (Gibson, 1997)

2.3 COMO LOGRAR UNA ECUALIZACIÓN ESTÁNDAR

Basado en “20 tips para mezclar audio” de Mario De Oyarbide (2008), basado también en la experiencia personal a nivel musical y técnica de equipos de amplificación que el autor del presente trabajo de investigación durante dos años ha ejercido, y teniendo en cuenta que la forma básica para la ecualización de un sistema de sonido no ha sido escrita desde un punto de vista práctico para el entendimiento de los músicos, se realizará una breve explicación de la forma en que se visualiza la ecualización de un sistema de sonido, y su manipulación para el beneficio a nivel sonoro de los integrantes de una banda.

Para comenzar, hay que estar seguro de que el sistema de sonido con el que vamos a ecualizar (amplificadores y pedales de efectos en el caso de la guitarra y/o el bajo; consola de sonido en el caso de la voz, el teclado y/o la batería), se encuentre en buenas condiciones y que pueda brindarnos las posibilidades de ajustes que

necesitamos, en síntesis, que los equipos estén bien alineados (o ajustados), pues si es así, no debería requerir de mucha ecualización.

Según Juan E. San Martín en “Técnicas de ecualización aplicadas a la mezcla”(2011), hay dos formas de ecualizar, una es la ecualización por bloques o aditiva, y la otra es la ecualización sustractiva. Generalmente la tendencia más común a la hora de ponerse delante del ecualizador es la de escuchar y aumentar lo que al parecer hace falta; si se cree que algo requiere de frecuencias graves, pues se le aumenta el número de dB al controlador de graves y así con los demás ajustes (medios y altos), en esto consiste la ecualización por bloques o aditiva.

Evidentemente la ecualización sustractiva plantea lo contrario, pues si al escuchar algo se llega a la conclusión de que se requiere aumentar las frecuencias graves, es necesario pensar primero qué se debe quitar para resaltar la frecuencia que se desea. Esto quiere decir que primero hay que analizar las frecuencias que sobran o que hay que ajustar para resaltar esos graves que hacen falta. Las formas de ecualización varían según el resultado que se quiere obtener, pues no es lo mismo buscar un sonido realista a un sonido fantasioso.

Es fundamental resaltar que hay que buscar una armonía sonora entre todos los instrumentos y que al resaltar las frecuencias en exceso al momento de ecualizar además de producir un sonido descompensado, podría generar cansancio auditivo en los oyentes en muy poco tiempo, al igual que cuando se trabaja a niveles de sonido muy fuertes puede causar daños o malestares de salud en algunas personas.

Cuando se esté ecualizando y se desee encontrar una frecuencia específica que se sienta excesiva o faltante, en el caso de los amplificadores de guitarra o de bajo, se aconseja mover los controladores de frecuencias bajas medias y altas (bass, middle, treble respectivamente) a la mitad del nivel; lo que se le denomina dejar un sonido “plano” (flat), luego ir moviendo el controlador que se cree se debe modificar poco a poco, al contrario de las manecillas del reloj si se desea disminuir la intensidad de esta frecuencia o, con la dirección de las manecillas del reloj, si se desea resaltarla más.

En el caso de la ecualización de la voz u otro instrumento que requiera de una consola de sonido (teclado, guitarra electroacústica por ejemplo), se recomienda dejar los controladores de frecuencias con un sonido “flat” y el nivel del volumen a cero, lo que en las consolas no significa sin sonido sino casi a máximo, pues por la operación logarítmica de los decibeles, ese “cero” se encuentra al tope del nivel de volumen y de la misma manera que con los amplificadores, ir moviendo el controlador de frecuencias que se cree que se debe modificar poco a poco, al contrario de las manecillas del reloj si se desea disminuir la intensidad de esta frecuencia o, con la dirección de las manecillas del reloj, si se desea resaltar.

En realidad, lograr una buena discriminación auditiva para modificar de manera óptima las frecuencias de sonido, o sea ecualizar lo mejor posible requiere de mucho tiempo ecualizando y de mucha escucha. Se recomienda escuchar mucha música bien grabada y reproducirla a través de un buen sistema de sonido, tratando de identificar los aspectos en frecuencias, volumen y efectos para luego intentar emular en nuestros ecualizadores tratando comparar la diferencia entre la grabación y la ecualización realizada por uno mismo.

Esto no quiere decir que para un género específico se deba igualar algún tipo de sonido de otros artistas, es mucho mejor cuando logramos adquirir nuestra propia discriminación de ecualización en los instrumentos. El ejercicio de ecualizar debería ser obligatorio en todos los músicos, pues al tener claro cómo sonamos nosotros para un público, podemos tener la certeza de que este está escuchando realmente lo que nosotros queremos comunicar a nivel artístico y con tanta entrega.

CAPITULO 3:

LAS BANDAS DE ROCK EN SUBA

Para determinar la incidencia de la cultura del rock en la población juvenil de la localidad de suba, es necesario revisar la historia del rock en Colombia y su influencia en los jóvenes de Bogotá y Suba hoy en día.

3.1 BREVE HISTORIA DEL ROCK EN COLOMBIA

El siguiente artículo ha sido tomado de “La historia del rock en Colombia” (2013) de rockcolombiano.webs.com, confrontado y complementado con la historia referenciada en el Catálogo Virtual de la exposición de la Historia del Rock en Colombia llamado “Nación Rock” (2006) y el video anexo del mismo nombre, realizados por el Museo Nacional de Colombia. Durante la segunda mitad del siglo XX, Bogotá, al igual que el resto del mundo sufrió un cambio generacional fuerte, pues a raíz de los cambios sociales juveniles en otros países, los jóvenes deseaban obtener su reconocimiento y dar a conocer sus ideas, estos jóvenes pretendían desafiar las normas de una sociedad indiferente y dogmática, tratando de emular lo que ocurría en Estados Unidos o Inglaterra.

Todo comenzó cuando Jimmy Reisback, un locutor estadounidense que trabajaba en Bogotá para Caracol Radio en 1958, comenzó a programar artistas como Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, y otros más, quienes generaron en Colombia el auge por la música de Rock and Roll. Entre tanto, por esa época se proyectó en Cali con gran éxito taquillero la película "Rock alrededor del Reloj", de la canción grabada el 12 de abril de 1954. El tema fue incluido en una famosa película de Richard Brooks llamada “Semilla de maldad”, donde había una escena en la que varios jóvenes rompían los discos de su profesor, y cuando en 1956, Semilla de maldad se exhibió en los cines de Cali, hubo bastante alboroto y destrozos, puesto que la canción "Rock alrededor del Reloj" era un hit del momento y encendió la llama de la rebeldía en los jóvenes; los “teenagers” colombianos ya no querían vivir como sus padres, sino escuchar su propia música, salir de noche, vestir a su manera y dictar sus propias reglas.

En 1962, Bill Haley hizo la gira suramericana y desde México pasó a Colombia presentándose en el Teatro Colombia (hoy Teatro Jorge Eliecer Gaitán), estrenó sus éxitos latinos "La Paloma" y "Florida Twist", hecho que marcó en el público un auge más grande aún por el twist lo cual generó que nacieran bandas dedicadas a emular este nuevo ritmo, y otras que fusionaban el twist con los ritmos tropicales; de allí surgen agrupaciones como Los Teenagers o los Black Stars. En 1963 suenan otros muchachos llamados los Daro Jets con un sonido clásico de rock and roll y Twist estilo Chubby Checker, lanzaron su álbum llamado "Rompen la barrera del sonido". Igualmente los Daro boys son muy reconocidos y patrocinados por la misma casa disquera "Discos Daro".

Un grupo de muchachos aficionados a las bandas británicas de moda, llamado los Speakers surge en 1964 y cambiaría el sonido del twist por un sonido más poético pero de igual manera emulando; esta vez con temas llenos de covers pero cantados en español. Varias agrupaciones como estas tuvieron éxito en las emisoras, especialmente en la 1020 A.M. que quedaba ubicada en ese entonces en la Calle 19 con carrera 5 de Bogotá. Los shows en vivo se hacían en inmediaciones de la calle 60, en los mejores sitios para esta música; "le bon gouth", los matinales en el "Teatro la Comedia", en la discoteca "Diábolo" de Pedro Schambon, en la bomba y en la feria exposición. Se presentaron también en televisión, con Alfonso Lizarazo, en el programa Juventud moderna con Carlos Pinzón y en Teleestrella.

El propósito del Rock en Colombia en sus inicios y durante la década de los setentas era el de destruir paradigmas y fundamentalismos conservadores. Los hippies buscaban un idealismo difícil de encontrar en un país tan inseguro y políticamente debilitado. Los conciertos realizados como por ejemplo el festival de la Vida en el Parque Nacional (1970), los shows en Lijacá (norte de Bogotá), el Festival de Ancón cerca de Medellín (1971) y los conciertos de 1971 y 1972 en Melgar "Silvia y Yumbo", son una muestra de inconformismo a un sistema, un grito de amor y paz, una oportunidad para los jóvenes talentos de mostrar su arte y una manera de intentar

cimentar la unión de un país pobre en ideales. Agrupaciones como “Siglo Cero” y “La columna de fuego” le dieron libertad al rock and roll, realizando improvisaciones en vivo y generando una nueva forma de ver el rock, dándole paso a agrupaciones como el grupo Génesis de Colombia, primera agrupación de rock fusión muy bien lograda, que mezcla el rock and roll y elementos del folclor Andino. Luego llegarían bandas legendarias como “Aeda”, “Banda Nueva”, “La Caja de Pandora”, “Terrón de Sueños”, “Hope”, “Gran Sociedad del estado”, “La Banda del Marciano”, “Los Apóstoles del Morbo”, “Los Flippers” (quienes se consolidaron como el proyecto más persistente y profesional de su generación), etc.

Para 1975 el rock colombiano decae a raíz de la estigmatización por parte de la sociedad, el desinterés de la industria musical y la reducción del público, sin embargo, algunos músicos intentan mantener el nivel alcanzado a principios de la década. En este periodo se destacan los grupos “Judas” de Medellín (hard rock) y “Cascabel” de Bogotá (orientado al sonido progresivo y latino). También deben mencionarse grupos como “La Banda del Pelicano”, “Crash” y “Compañía Ilimitada” (en esa época un conjunto estudiantil); a finales de los 70’s los medios masivos vuelven a interesarse en el rock y se presenta la oportunidad para que grupos ya formados como Los Flippers o Génesis regresen a los estudios; sin embargo, la persistente indiferencia del público masivo hacia el rock, sumada al fracaso en ventas de estos discos, hizo que la mayoría de los grupos se disolvieran.

En la década de los 80’s, la radio comienza a difundir canciones de grupos de rock de España y Argentina, generando un interés por el rock en español. Esa situación permite que la industria musical promueva el rock latinoamericano y que a finales de la década se viva un resurgir de grupos colombianos. Sumado a lo anterior, desde hacía algunos años de manera clandestina, circulaba material de grupos como Soda Stéreo, lo que permitió que esta banda se presentara en Bogotá y Medellín en 1986. El creciente interés de estas presentaciones, permitió que en varias ciudades se realizaran conciertos de artistas como Charly García, Los Toreros Muertos, Miguel Mateos, Los Prisioneros de Chile y Enanitos Verdes. La radio habló por entonces del “fenómeno del

rock en español" a pesar de que tal situación era en realidad la difusión de éxitos latinoamericanos en Colombia con años de atraso.

En 1988 se realiza en estadio El Campín el "Concierto de Conciertos: Bogotá en Armonía", el cual se catalogó como el evento más importante de esta época, pues reflejó el alcance que tenía la moda del rock en español en Colombia. Por esa época el principal exponente del fenómeno del rock en español en Colombia, fue "Compañía Ilimitada", grupo que desde 1983 realizaba frecuentes presentaciones en colegios y teatros, sin embargo, los espacios de la radio, la televisión y los conciertos masivos aun estaban cerrados para grupos locales distintos a Compañía Ilimitada.

El primer grupo que desafió esta regla fue "Pasaporte", quienes con una agresiva estrategia de mercadeo lograron ubicar el tema "Ígor y Penélope" en los primeros lugares de popularidad, logrando al lado de "Compañía Ilimitada", representar a Colombia en el Concierto de Conciertos. Pasaporte abrió el camino para que los sellos discográficos, la radio y la televisión se interesaran en grupos locales como "Signos Vitales", "Alerta Roja", "Zona Postal", "Código" y "Hangar 27", los cuales se presentaron en escenarios masivos de todo el país. También por estos años surgen grupos con un sonido más crudo y distante a la ola del rock en español; bandas como "Hora Local" y "Sociedad Anónima". Desafortunadamente, gracias a la ola de magnicidios y ataques terroristas realizados por el Cartel de Medellín y grupos armados ilegales, y añadiéndole el desinterés fortuito de los medios de comunicación, el rock volvió a decaer hasta el punto de suspender conciertos masivos en todo el país desde agosto de 1989, lo cual provocó la disolución de la mayoría de grupos, otra vez.

El interés por la música hard rock, heavy metal y punk en el país, que se inició entre las élites por medio de discos y grabaciones piratas de grupos europeos y norteamericanos desde finales de los años 70, se difundió entre los habitantes de los barrios marginales en ciudades como Bogotá y Medellín, quienes que con el tiempo se interesaron por estas bandas, pues el contenido de las canciones y la expresividad de su sonido estaban acordes con el contexto de violencia y los sentimientos de rebeldía y

frustración que ellos mismos vivían. La ciudad que más recibió el impacto de los movimientos musicales es Medellín, lo que se tradujo en la masiva asistencia al festival de rock conocido como “La Batalla de las Bandas” en 1985, evento que por su falta de organización también ayudó a mantener la estigmatización que por años la sociedad tenía sobre el rock.

Al inicio de los años 80, bandas como “Fénix”, “Carbure” (bandas de hard rock) y “Complot” (punk) abren el camino hacia propuestas cada vez más agresivas. De aquella escuela nacen “Reencarnación”, “Parabellum” y “Agressor” (aun activo), grupos de thrash y death metal, cuya propuesta tanto musical como visual pretendía criticar duramente las creencias y valores tradicionales. Sus primeras grabaciones (que datan entre 1986 y 1988) llegaron hasta Europa y se convirtieron en influencia para el sonido de grupos como Mayhem (uno de los primeros proyectos de black metal). El camino del metal en Medellín lo siguieron grupos como “Masacre”, “Némesis”, y “Confusión”. Estos grupos también lograron reconocimiento internacional, editando varios de sus discos en países como Francia y Japón a principios de los años 90.

Mientras tanto, el punk y el hardcore en Medellín estuvo representado por grupos como “Raxis”, “BSN”, “I.R.A.”, “Libra”, “Restos de Tragedia” y “Mutantex”. La propuesta lírica y musical de estos grupos siempre estuvo acorde con el ambiente de violencia que se vivía en la ciudad y de hecho el movimiento que consolidaron fue una alternativa de escape a un sector de la sociedad sin mayores opciones de vida más allá de la delincuencia. Tanto el metal como el punk de los grupos de la ciudad fueron difundidos en todo el país gracias a la banda sonora “Rodrigo D No Futuro” del film de Víctor Gaviria con el mismo nombre, el cual sin embargo, fue duramente criticado.

Bogotá, a pesar de tener una escena underground (traducido del inglés “subterráneo”, que hace referencia a lo que no se escucha a nivel comercial), aportó varios de los grupos más importantes de la década, como es el caso de “La Pestilencia” (banda con tendencias de punk y hardcore formada en 1986; sus primeras grabaciones datan de

1989). Otras bandas bogotanas notables del periodo fueron “Darkness” (proveniente de Soacha), “Minga Metal” (formada en Kennedy) y “Neurosis Inc”.

En otras ciudades el movimiento underground también creció, permitiendo que otras regiones de este movimiento se integraran a este proceso por la relación que se establecía entre el rock y a delincuencia. Las agrupaciones más destacadas fueron “Lluvia Negra” de Armenia y “N.N.” de Bucaramanga, ambas orientadas a distintas tendencias del metal underground.

Algunos grupos surgidos en este entorno emergieron del estado underground y encontraron reconocimiento a nivel masivo. Ese es el caso de “Kraken” de Medellín y “Kronos” de Cali. Kraken, con un sonido de rock progresivo, logró participar en muchos de los conciertos que se realizaron bajo la moda del rock en español, siendo considerado además como el grupo más popular de Medellín gracias al éxito de temas como "Muere libre", "Escudo y espada" y "Vestido de cristal" (que sonaron en las principales emisoras del país). Kronos, por su parte, puso a Cali en el mapa rockero y logró abrir las presentaciones que realizaron Quiet Riot (1988) y Guns and Roses (1992) en Colombia.

En los años 90s, grupos como “Tránsito Libre” de Pereira y “Ekhyrosis” consiguieron experiencias similares, pero luego del auge de la moda del rock en español, la escena rockera se replegó de nuevo; sin embargo, al inicio de los años 90 muchos grupos de la escena underground lograron amplio reconocimiento convirtiéndose en la base de la siguiente generación y comenzaron a sonar bandas como “Hora Local” (formado a mediados de los 80), “Distrito Especial” y “Estados Alterados”.

Estados Alterados (aun activo), es el principal grupo colombiano de rock electrónico formado en Medellín, y su trabajo fue innovador no sólo musicalmente (con influencias de grupos como Depeche Mode), sino por la calidad de sus videoclips, en su mayoría dirigidos por Simón Brand. Los temas "Muévete" y "El velo" aun son recordados por el público.

Otros grupos de corta vida formados en esa escena fueron “Doble UC” (grupo al que perteneció José Gaviria), “Zigma” y “Lapsus”.

En 1993, el rock colombiano experimenta una explosión creciente de bandas reconocidas tanto en medios masivos como en la onda underground. Al éxito de Estados Alterados y Kraken se sumaron los grupos “Aterciopelados”, Ekhyrosis (quienes fueron cambiando su sonido del metal al pop latino), “Ex-3” (integrado por veteranos de los 70 y 80) y “1280 Almas”. La influencia del grunge y el rock alternativo se vió reflejada en las bandas “Yuri Gagarin”, “Carpe Diem”, “La Derecha”, “Juanita Dientesverdes”, “Marlo Hábil”, “Bajo Tierra” y “Los Árboles”.

Ya en la segunda mitad de la década, Colombia se abre paso a la internacionalización, gracias al reconocimiento en América Latina de grupos como Ekhyrosis, Aterciopelados, El Bloque y Estados Alterados, mientras en la radio sonaban canciones como "Lenguaje de mi piel" de Kraken; "Solo" y "La tierra" de Ekhyrosis; "Mi verdad" de Ex-3; "Bolero falaz", "Florecita rockera" y "El estuche" de Aterciopelados; "Marinero" de 1280 Almas; "El pobre" de Bajo Tierra; "Ay qué dolor" de La Derecha, "Candelaria" de Distrito Especial y "Hay un daño en el baño" de Bloque de Búsqueda; canciones que se convirtieron en clásicos latinoamericanos.

En 1995 Bogotá realiza la primera edición del festival Rock al Parque, evento considerado desde 1998 como el festival de rock de mayor asistencia en América Latina. Este evento y los realizados en otras ciudades permitieron que nuevas bandas divulgaran su trabajo, y que las ya consolidadas, ampliaran su público y se volvieran agrupaciones de culto, como ocurrió con 1280 Almas y Bajo Tierra. Ese mismo camino fue recorrido por grupos como “Morfonía”, “Ciegos Sordomudos” “Señal Nocturna”, y especialmente “Ultrágono”. Otras nuevas bandas formadas en la segunda mitad de los 90 (cuyas influencias son tan variadas como inclasificables) fueron “El Pez”, “Santa Sangre”, “Sagrada Escritura”, “Pepa Fresa”, “Zoma”, “Charconautas” y “Tom Abella”.

A esa ola de éxitos hay que sumar la aparición durante toda la década de agrupaciones orientadas al pop como “Toke de Keda”, “Bailo y Conspiro” y “Poligamia”. Los integrantes de esta última emprendieron reconocidos proyectos como solistas al finalizar la década.

En cuanto al metal y al hard rock hay que destacar la diversidad de propuestas en grupos como “Hades”, “Tenebrarum”, “Agony”, “Perseo”, “Sangre Picha”, “Ágata”, “Neus”, y “Ethereal”, cuyo sonido se sumó al trabajo ya consolidado de Masacre, Neurosis Inc. y Darkness. El acceso cada vez mayor a nuevas tecnologías de grabación y el crecimiento del público permitieron la aparición en ese movimiento de nuevas bandas de culto como “Killcrops”, “Nebiros” e “Ingrand”. Por su parte, el legado del punk y el hardcore de los 80 se vio reflejado en la aparición de grupos como “Eskoria”, “Libra”, “Fértil Miseria”, “Censura” y “Policarpa y Sus Viciosas”, los dos últimos formados por mujeres. Un proyecto pionero en su generación fue el grupo paisa “Frankie Ha Muerto”, de tendencia gótica. No hay que olvidar que los integrantes de La Pestilencia continuaron activos en este periodo.

Los años 90 fueron también una época de experimentos de fusión con otros géneros. Así ocurrió con el hip hop, con los grupos como “La Etnnia”, “Carbono” y “Aborigen”; también con el ska con “Polvo de Indio”, “Mojiganga”, “La severa matacera”, “Conagua” y “Los Elefantes”. En menor medida se vivió un auge del blues y el reggae con grupos como “Isidore Ducasse” y “Magical Beat”. Aunque en el reggae no hay que olvidar que la agrupación “Mango” ya sonaba a finales de los 80 en San Andrés, donde este género se fusionó con el folklore de la isla. Desde la creación de Rock al Parque (1995), se han establecido nuevas tendencias como el punk rock, pop punk (o neo Punk), y el rock alternativo. Al inicio del año 2000, la capital del Rock Colombiano fue trasladada de Medellín a Bogotá, y en el nuevo milenio muchos grupos reconocidos internacionalmente como Good Charlotte, The Offspring, Marilyn Manson, Pynk Floyd, Iron Maiden, White stripes, etc. han venido a Bogotá, y han influenciando con su sonido a varios grupos de Rock colombiano, que ahora vive una etapa de neo-punk. Al igual que en otros países, muchos grupos surgieron queriéndole copiar el formato de grupos

como Blink 182, The Offspring y Ataque 77. En Colombia se encuentran “Tr3s De Corazón”, “Al D Tal”, “Popcorn”, “Los Bichos”, “Rey Gordiflon”, “Jhony All Stars”, entre otros. Emisoras, como radioactiva y radiónica difunden hoy en día la cultura del rock en Colombia, y Rock al Parque sigue aún siendo reconocido como un patrimonio en la cultura del rock en Colombia, aludiendo que existen varios festivales de rock en todo el país y su audiencia ya no es tan “underground”.

3.2 EL ROCK EN SUBA

El rock en Suba, al igual que en las demás localidades, es un fenómeno cultural que se ha convertido en una forma de expresión casi que radical en muchos jóvenes de Bogotá, de la misma manera que ha ocurrido a nivel mundial. Los rockeros de Suba comparten su experiencia social utilizando varios elementos constitutivos dentro del estilo musical y lo transforman en su cotidianidad social, con una jerga específica, una vestimenta particular y un comportamiento ya estipulado. El rockero de Suba es en su mayoría metalero, o sea que oye metal y por ende, se viste y actúa como tal.

El rock en Suba llega principalmente por el intercambio de música desde otras localidades y posteriormente se establece como fenómeno social juvenil con la aparición del primer bar especializado en metal y rock de los 80's, el cual se encontraba en un lugar muy estratégico; este era la 'loma' de Suba, que durante años fue el único punto de acceso para entrar a la localidad, y que conecta con el resto de Bogotá. Los bares de rock de Suba aún ahora tienen como fuerte el metal y el rock ochentero. El bar sigue siendo el punto de encuentro para socializar entre los rockeros, y allí asisten en masa, orgullosos y con ansias de compartir sus ideales.

El rockero de Suba casi siempre trata de hacer rock, o sea, que ha tocado la guitarra alguna vez en su vida, y gracias a esto ya hay varias escuelas de formación musical especializadas en los formatos de los distintos géneros de rock; y de la misma manera se promueve entre ellos varios festivales para la muestra de esa expresión musical, como el festival Subase al metal, el cual fue gestado por jóvenes rockeros de la

localidad y que funciona desde el 2010 con el apoyo de distintas salas de ensayo de Suba, un sello independiente especializado en esta música y la alcaldía local de Suba. Sin embargo, hoy en día en Suba se están formando bandas que no solo interpretan música metal, como es el caso de Skisitofrenia y Quasar, las cuales son amantes del rock en español y tiene como referentes los sonidos rockeros latinoamericanos tanto de los años 80's como de los actuales y que son las bandas involucradas en el presente trabajo de investigación, quienes pretenden darle una sonoridad distinta a la escena rockera en la localidad.

Skisitofrenia es una banda formada por amantes del rock alternativo que se inició de forma empírica queriendo recuperar el terreno ganado en los años 80's con el rock en español. Visualizan su banda como parte importante en sus proyectos de vida, reconocen las falencias dentro de su ensamble y como todas las agrupaciones en formación, buscan la manera de sonar cada vez mejor.

Quasar es una banda conformada como parte de los proyectos de muestra una escuela de formación en Suba, quienes se han mantenido tocando después de dicha muestra. Pretenden recuperar el sonido clásico del rock en español de los años 80's, tratando de mezclarlo con una propuesta nueva. Sus integrantes comprenden varios de los conceptos musicales básicos a nivel teórico, y tratan de aplicar su conocimiento a la hora de realizar sus montajes.

Tanto los integrantes de Skisitofrenia como los de Quasar son personas receptivas a las recomendaciones que se les hace para la mejoría de los detalles a trabajar ya sea a nivel musical teórico, como de manejo de equipos y ensamble; lo que plantea una buena dinámica al momento de la realización del taller en las dos bandas.

3.3 EL ROCK COMO ESPACIO DE FORMACIÓN MUSICAL

El rock al igual que cualquier otro género musical ha ido evolucionando y perfeccionándose a través del tiempo, dando como resultado un sinnúmero de características tímbricas, técnicas y artísticas muy específicas, lo cual ha permitido el

desarrollo del estudio y la enseñanza de esos elementos para la apropiación del género dentro del estudio de la música. Adicionalmente, el rock no sólo implica estar inmerso en lo musical, sino también es ahora una tendencia y por lo tanto, un estilo de vida. Estos aspectos han resultado en técnicas musicales con distintos parámetros, aún a sabiendas que los instrumentos utilizados son simples modificaciones de instrumentos que ya han sido estudiados y por ende, poseen una técnica consistente.

La “deformación” de esa técnica ha generado una particular forma de estudio instrumental, que mezcla las técnicas clásicas con el pensamiento empírico y su adecuación al resultado musical, y que ofrece una nueva perspectiva a la hora de negociar la aplicación de una técnica específica. Existen varios ejemplos de cómo el rock ha ofrecido a la gente del común la posibilidad de aprender un instrumento y su técnica de una manera sencilla, cómoda y de fácil entendimiento. El ejemplo más notorio, es la tablatura. La tablatura es una mezcla entre la interpretación tergiversada de la grafía de una partitura y el oído empírico. Se lee y se entiende de manera rápida y sencilla; se puede ejecutar casi que de inmediato al igual que se entiende su grafía.

Consta de seis líneas para la guitarra, cuatro para el bajo, que traducen cada una de las cuerdas del instrumento, en las cuales se escriben el número del traste en donde está cada nota una por una y de manera secuencial hasta completar la canción. Como carece de grafía de duración, se debe tener noción de la canción (haberla oído anteriormente) para poder ejecutarla correctamente a nivel rítmico.

```
E-----5---4---4---5---4---2---0---2---0---2---5---0---0---2---0---
B--2-----2-----2-----
G-----
D-----
A-----
E-----
```

```
E-----5---5---2---5---2---5---5-----7---7---4---7---4---7---7---
B--3-----3-----3-----3---5---3---5-----5-----5-----
G-----
D-----
A-----
E-----
```

Sin embargo hoy en día el sistema de tablatura se ha fusionado satisfactoriamente con la partitura, dando como resultado no solo la complementación de lo faltante a nivel rítmico, sino que ha generado la curiosidad por el estudio formal de la música, su lenguaje y sus códigos.

Air On A G String

Johann Sebastian Bach

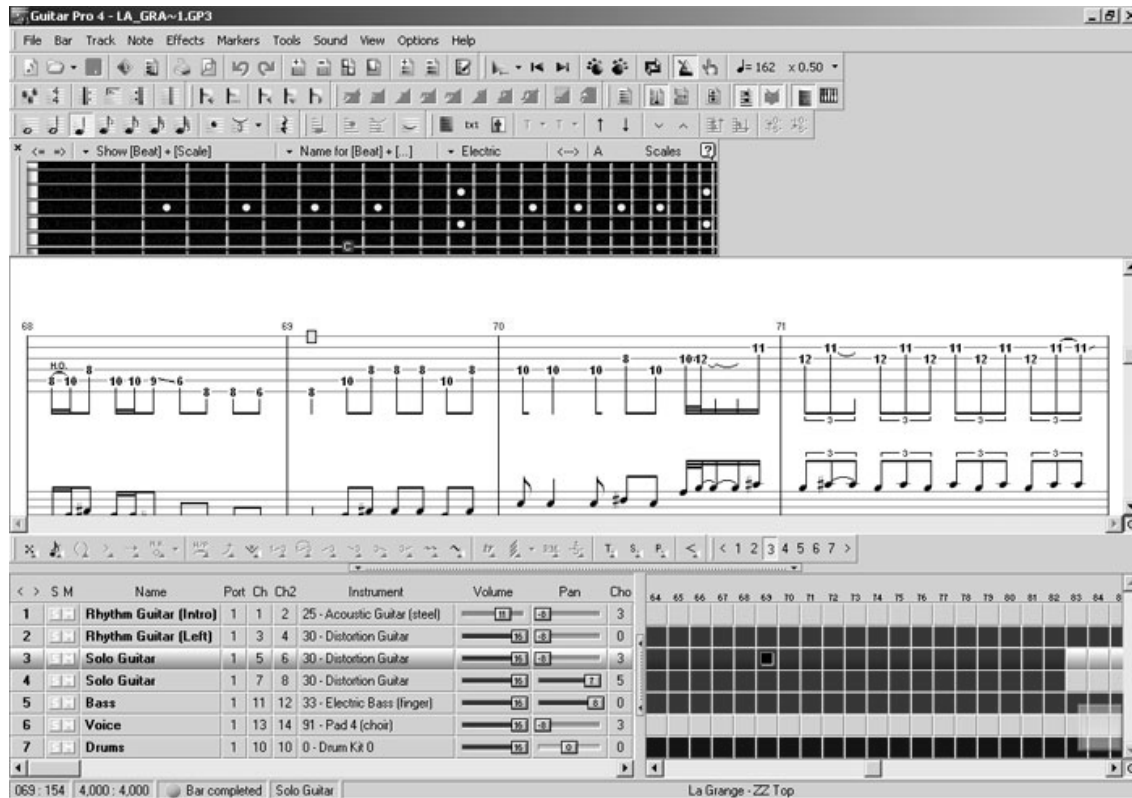
Words & Music by Bach

$\text{♩} = 80$

La tablatura es un elemento esencial en el aprendizaje del rock, sobre todo en la guitarra eléctrica, y con ayuda de la tecnología, la tablatura se puede escuchar mediante programas que ayudan a comprender lo escrito de una manera más óptima, como por ejemplo Guitar Pro, el cual es sencillo, de fácil ejecución y muy conocido por los guitarristas eléctricos en todo el mundo.

Guitar Pro es un editor de partituras principalmente para guitarra, que emula además otros instrumentos con formato MIDI. Es una herramienta muy útil en el aprendizaje de

la guitarra, pues con este se escucha la canción mientras se puede ver la tablatura y/o la partitura, además de un esquema con la posición de los dedos en el mástil de la guitarra.



El rock ofrece una posibilidad de enseñanza musical y artística no sólo a nivel instrumental; también lo hace, como pretende sustentar este trabajo de investigación, al nivel social-comunicativo y de aprendizaje colaborativo, pues al carecer de director, cada instrumento es autónomo, por lo cual los niveles de protagonismo (partes solistas) son compartidos y concertados.

Por su misma autonomía, el desarrollo de la improvisación es un aspecto relevante y particular en el rock, además, las canciones se trabajan de memoria casi desde el inicio. A nivel del aprendizaje teórico musical, gracias a que es una interpretación empírica del sistema musical formal (partitura) y que sus códigos se pueden mezclar con el sistema formal, producen como resultado un mejor y más rápido entendimiento

de dicho aprendizaje teórico. El trabajo grupal se realiza en espacios donde no solo se ensambla la música, sino que también se siente, se salta, se baila y carga con un nivel de energía que además integra el cuerpo con el hecho musical, por lo tanto el aprendizaje se convierte en un acto afectivo desde el cuerpo, que contagia tanto a los demás músicos, como también a los espectadores.

Dichos espacios contienen una adecuación en la cual se aprende a escuchar al otro, se analizan las tímbricas de los distintos planos sonoros, se sintetizan elementos teóricos y se conciertan ideas. La sala de ensayo, es un espacio donde se condensan el hecho musical y el artístico. Ahora el rock se estudia formalmente en academias y escuelas, y se analizan la forma, la armonía, lo rítmico (que es específico en cada subgénero), lo tímbrico y su técnica instrumental tan particular. En resumen, el rock es hoy en día una de las maneras con mucha demanda y más efectivas para iniciar la enseñanza musical, generar la curiosidad por el aprendizaje teórico musical formal y afianzar de manera colectiva el gusto por el arte de interpretar, crear e improvisar música.

CAPITULO 4:

PROPUESTA PEDAGOGICA:

Los ensambles y la pedagogía musical

4.1 RELACION DE LOS REFERENTES CONCEPTUALES CON LA PROPUESTA DIDACTICA

Esta propuesta pedagógica se fundamenta en el constructivismo porque busca que los individuos involucrados relacionen los conocimientos adquiridos anteriormente y la construcción vivencial de un nuevo conocimiento por medio de la práctica de nuevas técnicas para el beneficio instrumental, partiendo de la forma con la cual se ejecuta el instrumento en el momento y utilizando dicha ejecución como un punto de partida para la realización de la nueva. De igual forma se inicia a nivel conceptual, para que por medio de la experiencia (vivencias propias), los músicos involucrados puedan articular un conocimiento en conjunto, visto desde el intercambio de ideas y los aportes de cada cual para con el ensamble. Cabe resaltar que si bien el tutor es el articulador del conocimiento, los individuos aprenderán descubriendo por sí mismos, y dentro de su propio contexto (en este caso, la sala de ensayo), a conceptualizar lo aprendido durante las sesiones del taller, por ejemplo, con la manipulación de los equipos de amplificación y ecualización.

El taller utiliza elementos cotidianos y de los cuales cada músico involucrado dispone (instrumentos, equipos, locaciones, entre otros), para la generación de nuevo conocimiento partiendo de los existentes previamente en cada individuo, lo cual además de ayudar a cimentar un conocimiento específico, también refuerza la reestructuración de dichos conocimientos previos poniéndolos en contexto. Durante los ensayos y en algunas de las sesiones, el taller busca llegar a momentos de experimentación en los cuales el estudiante involucrará lo aprendido con su entorno cotidiano, generándose así una comprensión real de los conceptos, al igual que un sentido crítico de los mismos.

La propuesta didáctica busca que la banda logre identificar por si misma los elementos a mejorar, al igual que su potencial tanto grupal como individual y que la participación activa de cada uno de los integrantes de la banda sea consciente, y que por ende, sea organizado, esquematizado, autorregulado y progresivo. El ensayo grupal debe dar como resultado un evidente trabajo de equipo, donde cada uno de los integrantes aporta positivamente al resultado musical y personal de los demás, haciéndose responsable de su rol y ligando su trabajo con el de los demás, generando una interdependencia y potencializando el aprendizaje grupal.

También este trabajo de investigación busca que esa interacción entre el tutor y los músicos involucrados, genere una experiencia musical natural, o sea que utilice la cotidianidad para explicar elementos tales como el ritmo, tanto en su concepto como a través de formas de entenderlo a nivel sensorial y afectivo, mediante la exploración, tomando como referente el trabajo realizado por Edgar Willems. El trabajo auditivo a aplicar en este taller utiliza los fundamentos teóricos de Willems, pues en estos se encuentran los distintos estadios para un desarrollo auditivo correcto y le da un nivel de importancia a la canción, puesto que en esta se encuentran además de los elementos musicales integrados, aquellos que facilitan la interacción y socialización de los integrantes del grupo.

4.2 APLICACIÓN DEL TALLER DIDÁCTICO PARA EL ENSAMBLE DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA

La adecuación de los espacios para la realización de los talleres requiere de características específicas, de acuerdo al género musical, que en este caso para el rock se tendrán en cuenta: la insonorización del lugar para controlar los niveles de ruido, espacio apropiado para la cantidad de personas y equipos adecuados. En algunos casos se ha adaptado una zona en una casa, con equipos y espacio suficiente para la ejecución de los ensayos. Cabe añadir que si bien la adecuación de estos espacios es distinta a los de una sala, su función primaria (reunirse para ensayar y solucionar eventualmente detalles de ensamble) cumple con los requisitos establecidos para tal fin.

Los ensayos de las dos bandas de rock objeto del presente trabajo, responden a las anteriores consideraciones. El taller con SKISITOFRENIA se realizó en una sala de ensayo, mientras que para QUASAR se desarrolló en una casa con la respectiva adecuación. Cada banda tuvo como referente de trabajo el montaje de una canción, la cual era abordada en cada sesión con un objetivo específico a desarrollar, teniendo en cuenta el grado de comprensión tanto musical como de ensamble, al igual que de conocimiento de equipos.

Además se realizó la transcripción de cada una de las canciones a trabajar, como material de apoyo para los músicos involucrados, al igual que un análisis de cada una, para la comprensión de los elementos que las componen.

Dicha transcripción se hizo con el programa GUITAR PRO, puesto que este es de fácil manejo para los músicos involucrados, con la opción de mostrar la tablatura para los instrumentos de cuerda pulsada.

Las canciones a trabajar fueron:

1. Maldito Duende de Héroes del Silencio
2. Pupilas Lejanas de Los Pericos

En la búsqueda de la comprensión de términos que se utilizan frecuentemente dentro de la realización del taller, se encuentra el anexo B titulado “Conceptos musicales básicos a tener en cuenta”. Los anexos incluidos en este trabajo de investigación, pretenden ayudar a la comprensión procedimental del taller, y se encuentran relacionados en orden de aparición, con una letra y un número de la siguiente manera:

ANEXO A: Partituras de las canciones a trabajar. (ANEXO A1: Partitura Maldito duende SCORE)

ANEXO B: Sesiones de taller y Conceptos musicales básicos a tener en cuenta. (ANEXO B2: Conceptos musicales básicos a tener en cuenta)

ANEXO C: Ejercicios musicales específicos. (ANEXO C1 MALDITO DUENDE ejercicio 1)

4.2.1. Análisis del repertorio a trabajar

El tratamiento analítico realizado desarrolla parte de la metodología y terminología propuesta en el libro “Análisis del estilo musical” de Jean LaRue, el cual plantea la identificación y descomposición de cada una de las dimensiones que componen una pieza musical, utilizando así unos parámetros llamados SAMeRC que describen cada uno de los elementos en los que se compone dicha pieza musical.

Para efectos de la identificación de cada uno de los componentes mencionados anteriormente, se realizó la transcripción de las canciones, las cuales están incluidas como ANEXO A: Partituras de las canciones a trabajar.

1. Maldito duende

Canción publicada en el álbum Senderos de traición en 1990, compuesta por la agrupación de rock en español Héroes del Silencio. Pretende expresar de manera retórica, las distintas fases emocionales que experimenta el autor al iniciar su transición hacia el mundo del reconocimiento artístico musical.

Esta canción es denominada como un clásico del rock en español y es reconocida como uno de los grandes éxitos de la agrupación.

Análisis descriptivo

Sonido

Timbre:

Dada la organología de la banda de rock (voz, guitarra, bajo y batería), se puede definir que la canción utiliza timbres ordinarios.

Textura y trama:

La canción está compuesta de una melodía con acompañamiento.

Dinámicas:

Las dinámicas de la canción se presentan en pendiente hacia arriba, aumentando sutilmente hasta llegar al coro, donde al terminar, retoma su fuerza inicial y repite la pendiente.

Armonía

Esquema de funciones armónicas:

Intro:

| Vm | % | % | % |

Estrofa 1:

| Im | % | VI | % |

| VII | % | Vm | % | x2

Coro:

| Im | % | III | % |

| VII | % | Vm | % | x2

Interludio:

| Im | VII | VI | VII | x2

| Im | % | Vm | % |

| VII | % | Vm | % |

Estrofa 2:

| Im | % | VI | % |

| II | % | Vm | % | x2

Coro:

| Im | % | III | % |

| VII | % | Vm | % | x2

Interludio:

| Im | VII | VI | VII | x2

| Im | % | Vm | % |

| VII | % | Vm | % |

Coro:

| Im | % | III | % |

| VII | % | Vm | % | x2

Coda:

| Im | % | % | % |

Outro:

| Im | % | Vm | % |

| VII | % | Vm | % |

| VII | Im |

Funciones principales:

Predomina la función *i*; y para llegar a esta, siempre al final de cada parte realiza el giro *II – Vm – Im*.

Etapas de tonalidad:

La canción se encuentra en tonalidad menor (Em)

Ritmo Armónico:

El ritmo armónico se encuentra estable en la mayoría de la canción.

Melodía

Ámbito:

El ámbito en el que la melodía se mueve es de 11ª, con excepción de los compases 79 y 84 donde llega hasta una 13ª.

Diseño:

La melodía contiene un diseño melódico simétrico, y el punto más agudo se encuentra al principio de cada frase.

Nueva o derivada:

La canción no contiene ninguna melodía nueva o derivada.

Ritmo

Ritmo de la superficie:

La canción contiene un ritmo de superficie constante dando como resultado un ritmo de corchea.

Continuum:

Aunque la canción se rige por la primera división del pulso, la utilización de un acorde cada dos compases genera una sensación de lentitud.

Tejidos:

El tejido rítmico de la canción es homofónico.

Crecimiento

Forma:

Canción.

|Introducción|Estrofa 1|Coro|Interludio|Estrofa 2|Coro|Interludio|Coro|Coda|

1 5 21 37 53 69 86 103 119 132

Movimiento:

La melodía se mueve en su mayoría por grados conjuntos y en contraste con el movimiento melódico de la guitarra, se forma un movimiento armónico contrario.

2. Pupilas lejanas

Canción de la banda de reggae Los Pericos; una de las bandas más reconocidas de Argentina y reconocidos por la sociedad musical de Jamaica como embajadores del reggae en Latinoamérica. Es el segundo corte del álbum “Mystic Love” lanzado en 1998 y expresa el estado de duelo por el cual pasa el autor, el cual trasciende de la fase de tristeza a la de aceptación.

Análisis descriptivo

Sonido

Timbre:

Por su organología (voz, guitarras, teclado, bajo y batería), se puede definir que la canción utiliza timbres ordinarios (timbres con frecuencias medias, no tan opacos, no tan brillantes).

Textura y trama:

La canción está compuesta de una melodía con acompañamiento.

Dinámicas:

En cuestión de dinámicas la canción es plana; se mantiene una misma intención. Sin embargo, la fuerza se percibe en los coros gracias al refuerzo tímbrico de la batería y la aparición de una segunda voz como apoyo vocal para añadir fuerza.

Armonía

Esquema de funciones armónicas:

Intro:

| I | III | VIm | IV | x2

Estrofa 1:

| I | III | VIm | IV | x4

Coro:

| I | III | VIm | IV | x2

Estrofa 2:

| I | III | VIm | IV | x4

Solo:

| I | III | VIm | IV | x2

Puente:

| I | III | VIm | IV | x3

| I | III | VIm | - |

Coro:

| I | III | VIm | IV | x4

Estrofa 1:

| I | III | VIm | IV | x4

Coro:

| I | III | VIm | IV | x8 (Coro en Fade Out)

Funciones principales:

Se mantiene un giro armónico constante durante toda la canción:

I – III – VIm – IV.

Etapas de tonalidad:

Durante toda la canción, la tonalidad es Eb Mayor

Ritmo Armónico:

El ritmo armónico es estable y realiza cambios armónicos por cada compás de manera consecutiva hasta el final.

Melodía

Ámbito:

El ámbito en el que la melodía se mueve es de 10ª, con una excepción en el compás 35 donde llega hasta una 12ª.

Diseño:

La melodía contiene un diseño melódico ondulado en las estrofas. En el coro, el diseño se vuelve simétrico teniendo su punto más agudo en los extremos de la frase y su punto más grave en el centro de la misma.

Nueva o derivada:

En el coro, la canción contiene una melodía derivada, la cual se mueve de manera directa con relación a la melodía principal.

Ritmo

Ritmo de la superficie:

Aunque la canción contiene un ritmo de superficie irregular, se podría pensar en

que el patrón rítmico predominante es



Continuum:

El continuum de la canción da la sensación de serenidad, se siente con una agógica en Adagio.

Tejidos:

El tejido rítmico de la canción es homofónico.

Crecimiento

Forma:

Canción.

|Introducción|Estrofa 1|Coro|Estrofa 2|Solo|Puente|Coro|Estrofa 3|Coda|

1 6 14 18 26 30 38 46 54 69

Movimiento:

La melodía se mueve en su mayoría por grados conjuntos de manera sutil, sin algún salto arriesgado.

4.2.2 Parámetros para la realización y esquematización de las sesiones del taller

El presente trabajo de investigación se realiza como un taller con ocho sesiones, ya que el esquema de trabajo pretende reforzar aspectos de ensamble y comprensión dentro del desarrollo habitual de montaje de las bandas, y por lo tanto los ejercicios se muestran como un complemento del mismo. Si bien cada taller está compuesto por ocho sesiones con esquemas muy similares, la forma de abordar la canción y la experiencia de cada músico ha planteado una problemática distinta a la hora de realizar el montaje de las mismas. De allí que en este trabajo de investigación, se muestran los

esquemas de manera independiente por cada banda, relacionando así tanto los momentos en los cuales cada particularidad es trabajada para mejorar, como los anexos de ejercicios de apoyo para tal fin.

Cada sesión se realizó una vez por semana, en un horario concertado por los integrantes de cada una de las bandas. La exposición teórica acerca de los equipos de amplificación se realizó con un tiempo aproximado de 25 a 40 minutos por sesión. El estiramiento general y los ejercicios de respiración y técnica vocal tomaron entre 15 y 25 minutos.

La conexión y nivelación en volúmenes de los amplificadores, así como la preparación de los elementos de la batería tomó aproximadamente 15 minutos, con excepción de las sesiones 5, 7 y 8, las cuales fueron de 30 minutos. En la mayoría de sesiones se realizó el solfeo de la escala de la canción y un estudio de tonalidad. Este solfeo lo realizaron todos los integrantes de cada una de las bandas, y tomaba aproximadamente 15 minutos.

Ej:

ESTUDIO DE TONALIDAD MODO MAYOR

Escala Mayor Natural



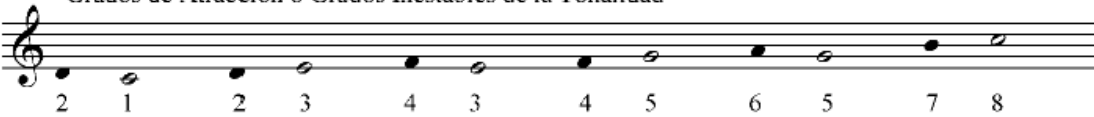
Pedal sobre Tónica Ascendente y Descendente



Arpeggio de Tónica ó Grados Estables de la Tonalidad



Grados de Atracción o Grados Inestables de la Tonalidad



Giros Melódicos sobre Subdominante, Dominante y Sumediante



Grados Armónicos de la Tonalidad



La realización de los talleres se esquematizó de la siguiente manera:

Objetivos

Plantean a donde se quiere llegar con las actividades en cada una de las sesiones, y brindan la posibilidad de obtener un referente tanto de los resultados, como de las etapas para alcanzar estos objetivos.

Actividad

Muestran paso a paso las actividades realizadas en cada una de las sesiones.

Elementos audio – perceptivos

Muestra los elementos que ayudan a evidenciar de manera perceptiva el trabajo musical desde la audición, y cómo estos influyen en la comprensión de elementos para la realización musical.

Elementos musicales

Muestra los elementos teóricos y prácticos para el desarrollo musical concreto en cada una de las sesiones.

Elementos técnicos de equipos

Muestra los elementos conceptuales para la práctica y utilización de los equipos de amplificación y ecualización.

Elementos para la técnica instrumental y grupal

Muestra los distintos elementos que ayudan a la comprensión y el desarrollo de técnicas instrumentales, y el desarrollo musical grupal.

Indicadores de evaluación

Estos demuestran el progreso de las actividades con respecto a los objetivos planteados.

El contenido del desarrollo de las sesiones del taller se detalla en el ANEXO B1: ESQUEMA DE SESIONES DEL TALLER DIDACTICO PARA EL ENSAMBLE DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA.

4.3 ANALISIS DE RESULTADOS

Los resultados de la aplicación del presente trabajo de investigación se ven evidenciados en la calidad tanto interpretativa como de ensamble de cada una de las bandas que participaron, además de la forma como cada integrante asume su rol dentro de la banda. El presente taller benefició en varios aspectos a los músicos involucrados tanto a nivel musical como perceptivo. En el caso de los bateristas, el estudio de tonalidad ayudó a reconocer los cambios armónicos y melódicos que hay en las distintas partes de la canción.

Un aspecto fundamental en el esquema de trabajo fue la comprensión de la tablatura, pues esta al contener la asociación entre la escritura formal de la música y el sonido real de la misma, favoreció la comprensión de aspectos melódicos, armónicos y rítmicos de manera más ágil desde la audición, además de facilitar el aprestamiento a la lectura musical, la cual se desarrolló con base en la comprensión de la escala y su relación con la armonía, y tuvo como finalidad generar la conciencia de afinación y estabilidad tonal.

La improvisación consciente utilizando la relación escala–acordes ayudó al entendimiento de la forma correcta de realización de frases improvisadas de forma coherente. La conciencia en los matices ayudó a entender que se debe buscar siempre resaltar la melodía, y que cada integrante, tiene su momento protagónico, como en la improvisación de la guitarra, y en la batería con el cambio de cada parte dentro de la canción (cortes), en donde lo ideal es que en dicho momento no haya una línea melódica contundente que distraiga o confunda al oyente.

El desarrollo de las exposiciones y posterior experimentación sonora de los sistemas de sonido (amplificación y ecualización), ayuda al reconocimiento tímbrico de cada instrumento y eventual búsqueda de parámetros para la personalización del sonido propio. También, el conocimiento del buen manejo de los equipos ayudó a entender la diferencia entre volumen propio, volumen en masa y la manera más adecuada de ecualizar para que los distintos planos sonoros y tímbricos se entiendan claramente.

La experimentación de los parámetros de ecualización mostró como resultado que muchas veces no es necesario subir el volumen, sino más bien resaltar alguna frecuencia, y con ello, buscar un equilibrio en la masa sonora.

El trabajo de ensamble por partes y de manera progresiva, sirvió para que los músicos comprendieran que al momento del montaje, la banda además del ejercicio de ejecución, debía también evidenciar y solucionar detalles específicos, y que ejecutando la canción por partes, era mucho más rápido el resultado de ensamble y con mucha más calidad. El ensamble en sí, es un hecho de interrelación y reconocimiento de habilidades frente al trabajo de otros, y lo que buscaba el taller era además de fortalecer esa relación, hacer partícipe al otro por medio de la escucha activa, lo cual arrojó como resultado que cada músico se hacía partícipe a la hora de realizar correcciones, de aportar ideas, de buscar un sonido, de escuchar el punto de vista del otro, de hacerse responsable de su rol dentro de un equipo de trabajo y buscar la manera que todos fueran hacia el mismo lado, o sea, lograr un buen trabajo en equipo.

CONCLUSIONES

Con el presente trabajo de investigación, se evidenció que el desarrollo de herramientas didácticas para la comprensión tanto de aspectos musicales como funcionales en una banda de rock, posibilita una aprehensión más eficaz de dichos aspectos y su efectivo desarrollo en la práctica. Estas herramientas didácticas ayudaron a comprender elementos puntuales en cada músico involucrado como por ejemplo la conciencia de las notas de las escalas de cada canción, su sonoridad y la forma en que se desenvuelve cada melodía, sus intervalos y la incidencia de la armonía en la misma.

Los integrantes de Quasar pudieron evidenciar por medio del ejercicio de interiorización de compases irregulares, la forma en que se entrelaza el ritmo con la armonía para generar un patrón poco convencional con acentuaciones en lugares no habituales y así poder determinar con exactitud el momento en donde entra la melodía; mientras que los integrantes de Skisitofrenia evidenciaban los múltiples planos sonoros y los diferentes patrones rítmicos que hay en el ritmo de reggae.

Ambas bandas pudieron dar cuenta de la importancia que tiene resaltar la melodía, y la forma en que por medio de los matices y las dinámicas se logra dicho resalte, de tal manera que el presente trabajo de investigación generó en las bandas la conciencia de las posibilidades sonoras y tímbricas instrumentales, para el desarrollo de efectos musicales como lo son las dinámicas o las agógicas, los cuales aportan a nivel musical una experiencia sonora mucho más elaborada.

El trabajo de ensamble de la canción por partes, le brindó a las bandas involucradas la posibilidad de comprender el rol de cada integrante en momentos específicos de ésta, y propició una mejora sustancial en la percepción del trabajo en conjunto, visto de una manera más general, o sea, que el músico además de preocuparse por su interpretación, también estaba pendiente del otro, pudiendo ser consciente de su aporte a la masa sonora y como ésta se entrelaza con el trabajo que él está realizando en el momento.

Pero el trabajo no solo se desarrolló por medio de la dirección del tutor; los músicos involucrados generaron un nivel de participación activa proponiendo, tomando decisiones desde lo esquemático para la mejora en la ejecución de la canción (como por ejemplo, la decisión del guitarrista de Skisitofrenia de omitir la introducción con la técnica del slide, aún después de estudiada), y realizando acuerdos entre ellos mismos acerca de la forma de ejecución de algún instrumento o la forma de realizar los puentes que unen las partes de la canción. Dicha participación activa, ha ayudado a que los integrantes de las bandas hayan generado la capacidad consciente de contribuir de manera autónoma y eficaz en la solución de problemas específicos a la hora de los montajes.

La experimentación sonora y tímbrica que brindó la posibilidad de manipular conscientemente los equipos de amplificación y ecualización, ha ayudado a fortalecer de forma vivencial esa búsqueda de un sonido específico en los participantes y sus bandas. La aplicación directa de los conceptos como el manejo de equipos, de micrófonos, y de ecualización, fueron mejor comprendidos en la práctica y evidenciaron la aplicación de un aprendizaje significativo, pues en el caso de el manejo de dichos equipos siempre ha sido necesario su abordaje desde la experiencia para su verdadera comprensión.

La realización del taller didáctico para el ensamble de dos bandas de rock de Suba, genera cambios en la visión del acto de ensayar, pues transforma el enfoque de “ir a ensamblar una canción” en “los aspectos que aprendo de este”; reduciendo así, los tiempos en los que se corrigen falencias y dan como resultado un trabajo de mayor calidad, relacionado con el nivel de sus ejecutantes. Con la realización del taller, se le dio un nuevo significado al ensayo, pues éste ya no solo es el lugar donde se ejecuta la música, sino que también es donde se experimenta y se crea; o sea que se debe ver como un espacio de formación. En éste se ligan aspectos musicales, perceptivos y de ejecución, instrumental, aportando a un trabajo artístico más integral.

La implementación del taller le ha enseñado a los músicos involucrados a comprender que además de las habilidades musicales de cada cual, tocar en una banda es una labor colectiva y como tal se desarrolla de la misma manera, generando la conciencia del reconocimiento del otro, sus habilidades y la forma en que la interacción deja como resultado la construcción en conjunto de una idea.

Se considera que el trabajo artístico de una banda debe ir enfocado siempre a generar impacto en el público, para que los oyentes perciban con mayor exactitud la idea que se quiere transmitir, y el impacto va a ser el esperado, si se tiene conciencia de la buena utilización de los elementos teóricos musicales, así como de los equipos, además de la escucha activa para lograr un sonido en conjunto y por supuesto de una ejecución musical impecable. También que es distinto lo que se experimenta desde el lugar del ejecutante, con respecto a la apreciación del oyente, pues la percepción que tiene el músico que interpreta una canción u obra desde su ejecución es diferente con respecto a lo que recibe el espectador.

Las herramientas evidenciadas en este trabajo de investigación, son el primer paso para que los músicos generen propuestas de mejor calidad, además de promover desde la academia la conciencia del trabajo en equipo y la relevancia que se le debe dar al acto de ensamblar, el cual debe ser cada vez más analítico y minucioso en los aspectos que se resaltan aquí.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola. *Historia de la pedagogía*. Turín, Italia: G.B. Paravia & C., 1957.

Abbott, John. *Constructing Knowledge and Shaping Brains*. 1999.

Alcalá-Galiano, Cristina. *La improvisación en la historia de la música y de la educación: Estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Madrid, España: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2007.

Ayala Herrera, Isabel María. *Estructuras del Lenguaje Musical*. Jaén, Andalucía: Universidad de Jaén, 2005.

Barriga, Gilberto. *Diseño y construcción de un amplificador de audio utilizando tubos al vacío*. Bucaramanga: Universidad Pontificia Bolivariana, 2010.

Ballester, Antoni. *El aprendizaje significativo en la práctica*. Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles, 2002.

Bueno, Jorge. «Pastillas Magnéticas.» *Amptek*. 19 de Enero de 2007.

<http://www.amptek-es.com/pdf/articles/Pastillas%20Magneticas.PDF> (último acceso: 15 de Mayo de 2013).

Carmona, J. *Instalaciones singulares en viviendas y edificios*. McGraw Hill, 2007.

Carretero, Mario. *¿Qué es el constructivismo?* 1997.

Casini, Claudio. *El arte de escuchar la música*. Milán, Italia: Bompiani, 2005 .

Cerrillo de la Fuente, María. *Corrientes Pedagógico-musicales del siglo XX*. Educación Infantil Grupo Titulado.

Colombia, Museo Nacional de. «Historia del rock en Colombia.» *Youtube*. 2006.

<http://www.youtube.com/watch?v=Yd3Hlb4P8vs&list=RD02Yd3Hlb4P8vs> (último acceso: 15 de Agosto de 2013).

Costa-Giomi, Eugenia. *El desarrollo de la precepción armónica durante la infancia*. Toronto, Canadá: Mc Graw Hill University.

Crispín, María Luisa. *Aprendizaje autónomo*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2011.

De Oyarbide, Mario. *20 Tips para mezclar audio*. Rosario, Argentina: CETEAR, 2008.

Díaz, Frida. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. Mc Gra Hill.

Elko, Gary. «Historia de los micrófonos de consumo masivo.» *Acoustics Today*, 2010: 63-75.

Esteban, Manuel. *El diseño de entornos de aprendizaje constructivista*. Madrid, España: Aula XXI Santillana, 2000.

Fernández Ortiz, Javier. «YPEM: Teoría y práctica de la enseñanza musical.» *wordpress.com*. Agosto de 2012. <http://typemfba.files.wordpress.com/2012/08/3-willems.pdf> (último acceso: 15 de Enero de 2013).

García Pinilla, Ezequiel. *Sonido en vivo 1a parte*. Rosario, Argentina: CETEAR, 2009.

Gibson, David. *The Art of Mixing*. Vallejo, CA: Mix Books, 1997.

Gouveia de Miranda, María. «El constructivismo como principio explicativo en la educación: Una pretensión y un riesgo.» *Educere*, 2000: 7-16.

Gutiérrez, Emanuel. *Guía de Sonido Básico Para Cantantes*. Puerto Rico: Ricky's Audio Corporation, 2009.

Hernández Requena, Stefany. «El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: Aplicado en el proceso de aprendizaje.» *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 2008: 26-35.

Historia en tiempos del Rock . Dirigido por Nora Rodríguez.

Ivic, Ivan. «Lev Semionovich Vygotsky.» *Perspectivas*, 1999: 773-799.

Keller, Peter E. *Musical Ensemble Synchronisation*. Sydney, Australia: The inaugural International Conference on Music Communication Science, 2007.

«La historia del rock en Colombia.» *rockcolombiano.webs.com*. 2013.
<http://rockcolombiano.webs.com/> (último acceso: 15 de Agosto de 2013).

LaRue, Jean. *Análisis del estilo musical*. Norton & Company Inc., 1989.

Lizárraga Cuevas, Pedro. *El Aprendizaje de la música*. Xalapa, Mexico, 2010.

Machado, Antonio. *Lev Semionóvich Vygotsky: Obras Escogidas*. 1994.

Martínez Molina, Thais. *Armonía Musical: Definición e historia*. Cataluña, España: Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

Mazarío Triana, Israel. *El constructivismo: Paradigma de la escuela contemporánea*. Matanzas, Cuba, 2003.

Museo Nacional de Colombia. *Nación Rock*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006.

Novak, Joseph D. *Aprendiendo a aprender*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

Parra Navarro, Laura Milena. *AMPLIFICADOR DE SONIDO 10W*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.

Payer, Mariangeles. *Teoría del constructivismo social de Lev Vygotsky en comparación con la teoría Jean Piaget*. 2005.

Pereira, Miguel. *Amplificadores de audio*. Bilbao: Escuela Superior de Ingenieros, 2004.

Pérez, Diana. *APRENDIZAJE AUTÓNOMO: Toma De Conciencia De Cómo Es Mi Aprendizaje*. Córdoba, Colombia: Universidad de Córdoba, 2009.

Pérez Herrera, Manuel Antonio. «Integración del conocimiento de la música: una perspectiva didáctica constructivista.» *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 2009: 135-154.

Perez, Jorge Manuel. *Aprender a aprender: ¿Un aspecto olvidado?*

Porcel Carreño, Ana María. «Metodologías musicales del s. XX: Aplicación en el aula.» *Innovación y Experiencias Educativas*, 2010: 1-10.

Rivera Muñoz, Jorge L. «El aprendizaje significativo y la evaluación de los aprendizajes.» *REVISTA DE INVESTIGACIÓN EDUCATIVA*, 2004: 47-52.

Robledo, Rosa. *Creatividad y cognición musical, procedimientos involucrados para el desempeño musical interpretativo*. Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

Rodríguez Palmero, M^a Luz. *LA TEORÍA DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO*. Pamplona, España: Centro de Educación a Distancia (C.E.A.D.), 2004.

Ruiza, Miguel. «Biografías y vidas.» *www.biografiasyvidas.com*. 2004.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piaget.htm> (último acceso: 12 de Noviembre de 2012).

Rusinek, Gabriel. «Aprendizaje Musical Significativo.» *Revista Eelectronica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 2004: 1-16.

San Martín, Juan. «Técnicas de ecualización aplicadas a la mezcla.» *www.astormastering.com.ar*. 2011.
http://www.astormastering.com.ar/Clase_15_Tecnicas_de_Ecualizacion_aplicadas_a_la_mezcla.pdf (último acceso: 4 de Agosto de 2012).

Sierra Pérez, Jorge Hernán. *Aprendizaje Autónomo: Eje articulador de la educación virtual*. Bogotá, Colombia: Fundación Universitaria Católica del Norte.

—. «Biografías y vidas.» *www.biografiasyvidas.com*. 2004.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vigotski.htm> (último acceso: 15 de Noviembre de 2012).

Torga, María Cecilia. *Vigotsky y krashen: zona de desarrollo próximo y el aprendizaje de una lengua extranjera*. Comahue, Argentina.

Valencia, Gloria. *Los pedagogos musicales del siglo xx*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional, 2010.

Willems, Edgar. *Nuevas ideas filosóficas sobre la música y sus aplicaciones prácticas*. París, Francia: Música para todos, 1934.

Word Reference. 2005. <http://www.wordreference.com/definicion/amplificar> (último acceso: 7 de Marzo de 2013).

ANEXOS

ANEXOS A:

PARTITURAS DE LAS CANCIONES A TRABAJAR

A1. MALDITO DUENDE

A2. PUPILAS LEJANAS

Las partituras anexas se encuentran ubicadas en una carpeta aparte de éste documento, ya que se encuentran seccionadas por instrumentos para una mejor y más sencilla lectura.

ANEXO B1:

ESQUEMA DE SESIONES

DEL TALLER DIDÁCTICO

PARA EL ENSAMBLE

DE DOS BANDAS DE ROCK DE SUBA

BANDA: QUASAR
CANCIÓN: Maldito Duende

SESION No. 1
FECHA: 7 de Marzo 2013

DURACION: 2 Horas

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
IDENTIFICAR ASPECTOS GENERALES EN LA CANCIÓN Y LA REALIZACIÓN DEL TALLER	Introducción al taller. Audición de la canción. Identificación de elementos particulares en la misma. Análisis de la organología. Análisis de las partes de la canción Tipo de escala de la canción, realización de la misma y solfeo Especificación de los conceptos musicales básicos a tener en cuenta. (ANEXO B)	Audición de la canción Tipo de instrumentos Tipo de sonoridades (distorsiones, efectos, color)	Organología, Identificación de los instrumentos presentes en la canción Partes de la canción Conceptos musicales básicos La escala de Em y su escala relativa mayor	Equipos para la amplificación		Identifica cada uno de los instrumentos ejecutados en la canción y reconoce sus cualidades tímbricas Identifica las notas de la escala de E menor y su sonoridad Identifica las partes de la canción
OBSERVACIONES:						

SESION No. 2

FECHA: 14 de Marzo 2013

DURACION: 1 Hora 30
Minutos

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	DE LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RELACIONAR Y COMPARAR ELEMENTOS MUSICALES Y TÉCNICOS CON LA FORMA DE EJECUCIÓN PARTICULAR RECONOCER Y EJECUTAR LOS ACENTOS IRREGULARES EN LA INTRODUCCIÓN DE LA CANCIÓN DE FORMA CORRECTA	Análisis de la tonalidad de la canción, realización de la escala y solfeo de la misma. Análisis y esquematización de la armonía (acordes). Introducción a los equipos de amplificación y ecualización. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Ensayo de la canción, teniendo en cuenta aspectos rítmicos, armónicos y melódicos por partes así: Introducción: *Solamente bajo y batería *Solamente bajo y guitarra *Bajo, batería y guitarra Versos, pre coro y coro: *Base instrumental (guitarra, bajo y batería) *Toda la banda Análisis e interiorización de acentos irregulares en la introducción de la canción (ANEXO C 1)	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Sonido por grupos de instrumentos y comparación con toda la banda Relación tonalidad escala	Relación tonalidad escala Relación escala acordes Análisis armónico	Qué son los equipos de amplificación y ecualización	Estudio de la canción por partes	Identifica cada instrumento y reconoce sus cualidades tímbricas Reconoce y entona la escala de la canción Reconoce a nivel teórico la función de cada acorde en la canción Identifica las partes de la canción Reconoce la diferencia entre equipos de amplificación y de ecualización Reconoce los acentos irregulares de la introducción, los vivencia y los ejecuta de forma correcta
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TÉCNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER, VIVENCIAR Y RELACIONAR LOS ELEMENTOS ARMÓNICOS DE LA CANCIÓN CON LA MELODÍA IDENTIFICAR LOS TIPOS DE MICRÓFONO Y SU FUNCIONAMIENTO REALIZAR EJERCICIOS DE ACORDES DE FORMA ARPEGIADA EN LA GUITARRA DE MANERA ADECUADA	Exposición "Los micrófonos según su transductor y según su patrón polar" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Ensayo de la canción, reforzando aspectos rítmicos, armónicos y melódicos vistos la sesión anterior. Sesión de análisis de la armonía y su concordancia con la melodía Sesión de ejercicios de acordes de forma arpegiada en la guitarra. (ANEXO C 2)	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás.	Solfeo de la escala de la canción Relación de consonancia armónica de los acordes con respecto a la melodía principal Patrones rítmicos, armónicos y melódicos de la canción	Micrófonos: tipos y funcionamiento	Análisis y montaje de la canción por partes Calentamiento y técnica vocal Ejercicios prácticos para realizar acordes de forma arpegiada en la guitarra eléctrica	Identifica cada instrumento y reconoce sus cualidades tímbricas Reconoce y entona la escala de la canción Reconoce los patrones rítmicos y armónicos particulares de la canción Identifica los tipos de micrófono y su funcionamiento Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Realiza los ejercicios de acordes de forma arpegiada en la guitarra de manera adecuada Reconoce la relación entre los acordes y la melodía
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

SESION No. 4

FECHA: 28 de Marzo 2013

DURACION: 2
Horas

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
IDENTIFICAR LA MELODÍA COMO EJE PRINCIPAL EN LA CANCIÓN RECONOCER DISTINTOS TIPOS DE AMPLIFICADORES Y SU FUNCIONAMIENTO	Exposición "Los amplificadores: tipos, funcionamiento, y cómo ecualizar" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la importancia de resaltar la melodía.	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás.	Solfeo de la escala de la canción La melodía como eje principal en la canción Afinación instrumental y vocal	Tipos de amplificadores, funcionamiento. Cómo un ecualizar amplificador	Calentamiento y técnica vocal	Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Identifica la melodía principal y la resalta sobre la masa sonora Reconoce la relación entre los acordes y la melodía Reconoce distintos tipos de amplificadores, su funcionamiento. Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN EN LAS GUITARRAS Y EL BAJO	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización de guitarra y bajo: audición y experimentación. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la importancia de trabajar en equipo como banda. Ensayo de la canción por partes reforzando la audición de toda la banda y el rol de cada uno en la misma.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Afinación instrumental y vocal	Experimentación de distintos parámetros de ecualización en las guitarras y el bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	DE LA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
REALIZAR UNA MELODÍA IMPROVISADA COHERENTE, TENIENDO COMO BASE UN CÍRCULO ARMÓNICO QUE CONTENGA LOS ACORDES DE LA CANCIÓN RECONOCER EL FUNCIONAMIENTO DE LA CONSOLA DE SONIDO RECONOCER Y EJECUTAR LOS MATICES DENTRO DE LA CANCIÓN SIEMPRE RESALTANDO LA MELODÍA	Exposición "La consola de sonido: partes y funcionamiento" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la armonía como ejercicio para improvisar. Sesión de improvisación. Ensayo de la canción por partes analizando las dinámicas que contiene la canción, según sus partes y el instrumento que tenga la melodía.	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. La improvisación para el desarrollo de la percepción auditiva Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Importancia de la armonía en la improvisación Las dinámicas	Funcionamiento de la consola de sonido	Calentamiento y técnica vocal	Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Improvisa una melodía de manera coherente utilizando como base un círculo armónico con los acordes de la canción Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo Realiza y propone matices buscando resaltar la melodía
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN GENERAL REALIZAR UNA MELODÍA IMPROVISADA COHERENTE, TENIENDO COMO BASE UN CÍRCULO ARMÓNICO QUE CONTENGA LOS ACORDES DE LA CANCIÓN	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización por parte de los estudiantes con la tutoría del profesor. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Ensayo de la canción por partes teniendo en cuenta el trabajo en equipo, y la importancia de escucharse entre todos. Sesión de improvisación.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. La improvisación como ejercicio práctico para el desarrollo de la percepción auditiva Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Importancia de la armonía en la improvisación Las dinámicas	Experimentación de distintos parámetros de ecualización de micrófonos, guitarras y bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo Improvisa una melodía de manera coherente utilizando como base un círculo armónico con los acordes de la canción
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

SESION No. 8

FECHA: 25 de Mayo 2013

DURACION: 1 Hora,
30 Minutos

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN GENERAL EJECUTAR LA CANCION TENIENDO EN CUENTA LOS PARAMETROS VISTOS DURANTE LAS SESIONES	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización por parte de los estudiantes con la tutoría del profesor. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Presentación de la canción completa teniendo en cuenta todo lo visto durante el taller. Retroalimentación por parte de los estudiantes.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción	Experimentación de distintos parámetros de ecualización de micrófonos, guitarras y bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. En la última sesión se realizó una pequeña retroalimentación por parte de los estudiantes, relacionando lo aprendido durante el taller.						

BANDA: SKISITOFRENIA
CANCIÓN: PUPILAS LEJANAS

SESION No. 1

FECHA: 2 de Abril 2013

DURACION: 2 Horas

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS DE	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
IDENTIFICAR ASPECTOS GENERALES EN LA CANCIÓN Y LA REALIZACIÓN DEL TALLER	Introducción al taller. Audición de la canción. Identificación de elementos particulares en la misma. Análisis de la organología. Análisis de las partes de la canción Tipo de escala de la canción, realización de la misma y solfeo Especificación de los conceptos musicales básicos a tener en cuenta. (ANEXO B)	Audición de la canción Tipo de instrumentos Tipo de sonoridades (distorsiones, efectos, color)	Organología, identificación de los instrumentos presentes en la canción Partes de la canción La escala de Bb Conceptos musicales básicos	Equipos para la amplificación		Identifica cada instrumento y reconoce sus cualidades tímbricas Identifica las notas de la escala de Bb mayor y su sonoridad Identifica las partes de la canción Identifica algunos equipos de amplificación y ecualización utilizados en la canción
OBSERVACIONES:						

SESION No. 2

FECHA: 9 de Abril 2013

DURACION: 1 Hora, 30
Minutos

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	DE LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RELACIONAR Y COMPARAR ELEMENTOS MUSICALES Y TÉCNICOS CON LA FORMA DE EJECUCIÓN PARTICULAR	Análisis de la tonalidad de la canción, realización de la escala y solfeo de la misma. Análisis y esquematización de la armonía. Introducción a los equipos de amplificación y ecualización. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Ensayo de la canción, teniendo en cuenta aspectos rítmicos, armónicos y melódicos por partes así: Introducción: Solamente bajo y batería Solamente bajo y guitarra Bajo, batería y guitarra Versos, pre coro y coro: Base instrumental (guitarra, bajo y batería) toda la banda	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Sonido por grupos de instrumentos y comparación con toda la banda	Relación tonalidad escala Relación escala acordes Análisis armónico	Qué son los equipos de amplificación y ecualización	Estudio de la canción por partes	Identifica cada instrumento y reconoce sus cualidades tímbricas Reconoce y entona la escala de la canción Reconoce a nivel teórico la función de cada acorde en la canción Identifica las partes de la canción Reconoce la diferencia entre equipos de amplificación y de ecualización
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER, VIVENCIAR Y RELACIONAR LOS ELEMENTOS ARMÓNICOS DE LA CANCIÓN CON LA MELODÍA IDENTIFICAR LOS TIPOS DE MICRÓFONO Y SU FUNCIONAMIENTO	Exposición "Los micrófonos según su transductor y según su patrón polar" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de adaptación de la voz subiendo una tercera arriba la melodía en los versos (ANEXO C 3). Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Sesión de ejercicios para la utilización del slide en la guitarra (ANEXO C 4). Ensayo de la canción, reforzando aspectos rítmicos, armónicos y melódicos vistos la sesión anterior. Retoma de la canción por partes revisando las entradas y su sincronización.	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás.	Solfeo de la escala de la canción Relación de consonancia por terceras con respecto a la melodía principal Patrones rítmicos, armónicos y melódicos de la canción	Micrófonos: tipos y funcionamiento	Análisis y montaje de la canción por partes Calentamiento y técnica vocal Ejercicios para la utilización del slide en la guitarra	Identifica cada instrumento y reconoce sus cualidades tímbricas Reconoce y entona la escala de la canción Identifica voces acompañantes dentro de la canción Reconoce los patrones rítmicos y armónicos particulares de la canción Identifica los tipos de micrófono y su funcionamiento Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Realiza los ejercicios de slide en la guitarra de forma adecuada
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TÉCNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
IDENTIFICAR LA MELODÍA COMO EJE PRINCIPAL EN LA CANCIÓN RECONOCER DISTINTOS TIPOS DE AMPLIFICADORES Y SU FUNCIONAMIENTO	Exposición "Los amplificadores: tipos, funcionamiento, y cómo ecualizar" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la importancia de resaltar la melodía. Retoma de la canción por partes revisando la afinación de los coros y su rol con respecto a la voz principal (ANEXO C 5).	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás.	Solfeo de la escala de la canción La melodía como eje principal en la canción Afinación instrumental y vocal	Tipos de amplificadores, funcionamiento. Cómo ecualizar un amplificador	Calentamiento y técnica vocal	Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Identifica la melodía principal y la resalta sobre la masa sonora Reconoce las voces acompañantes dentro de la canción Reconoce distintos tipos de amplificadores, su funcionamiento. Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

SESION No. 5

FECHA: 7 de Mayo 2013

DURACION: 1 Hora,
30 minutos

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN EN LAS GUITARRAS Y EL BAJO	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización de guitarra y bajo: audición y experimentación. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la importancia de trabajar en equipo como banda. Ensayo de la canción por partes reforzando la audición de toda la banda y el rol de cada uno en la misma.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Afinación instrumental y vocal	Experimentación de distintos parámetros de ecualización en las guitarras y el bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
REALIZAR UNA MELODÍA IMPROVISADA COHERENTE, TENIENDO COMO BASE UN CÍRCULO ARMÓNICO QUE CONTENGA LOS ACORDES DE LA CANCIÓN RECONOCER EL FUNCIONAMIENTO DE LA CONSOLA DE SONIDO RECONOCER Y EJECUTAR LOS Matices dentro de la canción SIEMPRE RESALTANDO LA MELODÍA	Exposición "La consola de sonido: partes y funcionamiento" (*) Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Análisis de la armonía como dinámica para improvisar. Sesión de improvisación. Ensayo de la canción por partes analizando las dinámicas que contiene la canción, según sus partes y el instrumento que tenga la melodía.	Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. La improvisación para el desarrollo de la percepción auditiva Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Importancia de la armonía en la improvisación Las dinámicas	Funcionamiento de la consola de sonido	Calentamiento y técnica vocal	Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Improvisa una melodía de manera coherente utilizando como base un círculo armónico con los acordes de la canción Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo Realiza y propone matices buscando resaltar la melodía
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. (*) El material de apoyo enviado a los estudiantes, es tomado del CAP 2. como referente contextual						

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO-PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS DE EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN GENERAL REALIZAR UNA MELODÍA IMPROVISADA COHERENTE, TENIENDO COMO BASE UN CÍRCULO ARMÓNICO QUE CONTENGA LOS ACORDES DE LA CANCIÓN	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización por parte de los estudiantes con la tutoría del profesor. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Ensayo de la canción por partes teniendo en cuenta el trabajo en equipo, y la importancia de escucharse entre todos. Sesión de improvisación.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. La improvisación como ejercicio práctico para el desarrollo de la percepción auditiva Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción Importancia de la armonía en la improvisación Las dinámicas	Experimentación de distintos parámetros de ecualización de micrófonos, guitarras y bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada Reconoce la importancia de la escucha activa y del trabajo en equipo Improvisa una melodía de manera coherente utilizando como base un círculo armónico con los acordes de la canción
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar.						

SESION No. 8

FECHA: 11 de Junio 2013

DURACION: 1 Hora,
30 minutos

OBJETIVOS	ACTIVIDAD	ELEMENTOS AUDIO- PERCEPTIVOS	ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TECNICOS EQUIPOS	ELEMENTOS PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL Y GRUPAL	INDICADORES DE EVALUACIÓN
RECONOCER LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA ACTIVA Y DEL TRABAJO EN EQUIPO VIVENCIAR POR MEDIO DE LA PRÁCTICA LA EJECUCIÓN DE DISTINTOS PARÁMETROS DE ECUALIZACIÓN GENERAL EJECUTAR LA CANCION TENIENDO EN CUENTA LOS PARAMETROS VISTOS DURANTE LAS SESIONES	Realización de la escala de la canción y solfeo de la misma. Estiramiento general, calentamiento de voces y técnica vocal. Sesión de ecualización por parte de los estudiantes con la tutoría del profesor. Nivelación de volumen de todos los instrumentos. Ejecución de la canción. Análisis de los estudiantes con respecto a la ejecución de la canción y sugerencias para mejorar. Presentación de la canción completa teniendo en cuenta todo lo visto durante el taller. Retroalimentación por parte de los estudiantes.	Audición y experimentación de los distintos cambios de timbres y tonos en los instrumentos Sonido particular de cada instrumento con respecto a los demás Conciencia de la sincronización de ejecución con respecto a los demás. Conciencia de la importancia de trabajar en equipo y escucharse entre todos	Solfeo de la escala de la canción	Experimentación de distintos parámetros de ecualización de micrófonos, guitarras y bajo	Calentamiento y técnica vocal	Experimenta con distintos parámetros de ecualización de manera coherente Reconoce las cualidades tímbricas de cada instrumento en la banda Reconoce y entona la escala de la canción Realiza los ejercicios de vocalización de forma adecuada
OBSERVACIONES: Durante las correcciones siempre se ejecuta la canción, primero la base instrumental y luego toda la banda; siempre ensamblando la parte examinada con las anteriores en orden hasta finalizar. En la última sesión se realizó una pequeña retroalimentación por parte de los estudiantes, relacionando lo aprendido durante el taller.						

ANEXO B2: CONCEPTOS MUSICALES BÁSICOS A TENER EN CUENTA

Para efecto de la buena comprensión de los elementos a trabajar en éste taller, es necesario que las personas involucradas comprendan varios de los conceptos básicos a nivel musical que se van a utilizar, puesto que se requiere mencionarlos periódicamente dentro de la dinámica del taller.

El ritmo

El concepto del ritmo es complejo de definir, pues es algo arraigado en el ser humano, es algo innato que no solo se encuentra presente en la música; se puede hablar del ritmo cardíaco, del ritmo de la sucesión (el día y la noche), el ritmo en el movimiento, el ritmo poético (ritmo - palabra), entre otros. Sin embargo en cuanto a la música podemos decir que es una distribución de sonidos y silencios en un tiempo determinado con acentuaciones periódicas.

El ritmo es quizás el elemento más problemático, ambiguo y misterioso de los elementos musicales, incluso el más primigenio. De hecho, es un elemento que no es exclusivo de la Música, sino que está presente en la Naturaleza (ritmo de la sucesión noche-día, latidos del corazón), las artes plásticas (se habla de ritmo en un cuadro), el movimiento (andar) e incluso en el recitado de la poesía (relación ritmo-palabra). (Herrera, 2005)

Existe una particularidad con éste, y es que puede haber ritmo sin melodía, pero no puede haber melodía sin ritmo. El ritmo siempre va ligado al movimiento del cuerpo y por ende, causa un efecto directo en él, y es desde allí que a nivel sensorial podemos identificar unos patrones elementales para su estudio, como son el pulso, el acento y el compás.

La mayoría de autores coinciden en que la música comenzó con la percusión de un ritmo (Stumpf). El hombre, por regla general (no educado musicalmente), reacciona antes al Ritmo que a la línea Melódica. (...) El ritmo es el esqueleto de

la música, es su estrato: existe ritmo sin melodía, pero no melodía sin ritmo.
(Herrera, 2005)

El pulso es el esquema de medición del ritmo, es uniforme y nos permite medir la duración de los sonidos; es muy similar al latido constante del corazón o al segundero de un reloj.

Según el libro “El Lenguaje rítmico-musical” (Mc Graw-Hill), el acento es igual que una tilde en la palabra escrita; es la mayor fuerza con que se ejecuta uno de los pulsos, y se realiza con cierta periodicidad. En la mayoría de las canciones, el acento del compás coincide con el de las palabras (es muy similar a un poema).

El compás es la medida del tiempo que transcurre entre cada una de las partes de una expresión sonora; éste se divide en partes iguales que van de acento en acento. El buen entendimiento a nivel sensorial de estos elementos, conlleva a obtener un buen manejo del ritmo, el cual se debería trabajar desde el cuerpo, para la comprensión de los patrones rítmicos.

La melodía

Se puede definir la melodía como una sucesión de sonidos y silencios ordenados, entrelazados con distintas alturas (sonidos que oscilan con mayor o menor cantidad de vibraciones, dependiendo si son agudos o graves). Ésta sucesión de sonidos bien pueden ir uno detrás del otro (por grados conjuntos, que es la menor distancia entre dos sonidos), o saltando entre sonidos de diferentes alturas (por saltos de intervalos). La melodía es algo fundamental en cualquier canción u obra, pues es el primer elemento que se reconoce, y es esa combinación entre la altura de los sonidos, los silencios y el ritmo lo que hace que cada melodía sea única.

Es la sucesión coherente de sonidos y silencios que se desenvuelven en una secuencia lineal y que tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular. La melodía parte de una base conceptualmente horizontal, con eventos sucesivos en el tiempo, en los que influyen los cambios

de altura y duraciones. La palabra tiene su origen en el latín “melodía” que a su vez proviene del griego “moloidia” que significa canto, formada por dos vocablos, así: melos = canción o música y del griego oidia que significa canto. La melodía tiene un significado emocional, en la que las alturas de los sonidos, los ritmos, las cadencias, la velocidad y otros elementos técnicos influyen en el espíritu del canto. (Tobar, 2012)

La armonía

Básicamente, la armonía se presenta como la ejecución de varios sonidos en distintas alturas de forma simultánea; en muchas ocasiones contiene varios de los sonidos de la melodía, y por ello, se entiende como acompañante. Esa ejecución de sonidos simultáneos se denomina acorde y puede ser de dos, tres, o más sonidos. A nivel rítmico ocurre que los sonidos pueden ser iguales que la melodía o puede contener duraciones distintas, que también brindan la sensación de un estilo particular.

La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía. (Molina, 2008)

La armonía ayuda a enriquecer a nivel sonoro a la melodía y muchas veces según el estilo de música, la época o la región, tiene un esquema específico, además de ser pieza clave para la improvisación y la composición de la música. Entenderla ayuda al desarrollo de esquemas de improvisación coherentes y de composiciones bien realizadas, según su género o época. El análisis formal de la armonía y sus elementos, es fundamental en el estudio teórico de la música.

La agógica

Es un término que se utiliza para las variaciones de velocidad en el ritmo de las piezas musicales, fue introducido por el musicólogo Hugo Reiman para indicar la doctrina del movimiento en la ejecución musical. Se deriva de la palabra griega “agoge” que significa “tempo”, conducción o dirección. La agógica se puede considerar como una forma de expresión, ya que es subjetiva y se ejecuta, según parámetros concertados.

La agógica indica la velocidad de una melodía, que en música se llama Tempo, o bien los cambios que se realizan. El Tempo se indica también usando palabras en italiano y el intérprete tiene la libertad de expresarlos según su gusto.
(Herrera, 2005)

La agógica generalmente es conducida por un director que va marcando la aceleración o el retardo de la obra, hasta llegar a un punto establecido ya sea por el autor, o por él mismo.

La dinámica

La dinámica, hacer referencia a la graduación de la intensidad de la música (volumen), y en la música se utiliza la expresión “matiz dinámico” para hacer referencia a los cambios de dinámicas dentro de una misma canción u obra musical.

Existen al menos ocho indicaciones de dinámica (gradaciones de la intensidad de la música), empezando desde el sonido mas suave hasta el sonido mas fuerte.

Dentro de la terminología musical, llama matiz dinámico o de intensidad a cada uno de los distintos grados o niveles de intensidad en que se realizan uno o varios sonidos, piezas de música completas o pasajes determinados de una obra musical. (Herrera, 2005)

Al igual que la agógica, la dinámica es subjetiva y se ejecuta según los parámetros previamente concertados, o sea que también se considera como una forma de expresión en la música.

El timbre

Se define como la cualidad por la que varios sonidos de igual altura (la misma intensidad y frecuencia), se diferencian entre sí según el instrumento que los produce. Lo distintos timbres de las distintas fuentes se conocen en música como “color”. Éste término no sólo se aplica a instrumentos musicales, pues también según el color, se determinan las tesituras de las voces humanas.

El timbre no sólo diferencia el sonido originado por dos fuentes distintas, sino también el tipo o calidad del material de que están construidas y la forma en que se hace sonar el objeto que lo produce y el volumen. (Herrera, 2005)

BIBLIOGRAFÍA DEL ANEXO B2: CONCEPTOS MUSICALES BÁSICOS A TENER EN CUENTA

Herrera, Isabel María Ayala. 2005. *Estructuras del Lenguaje Musical*. Jaén, Andalucía : Universidad de Jaén, 2005.

Molina, Thais Martínez. 2008. *Armonía Musical: Definición e historia*. Cataluña, Epaña : Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

Tobar, Matilde Chaves de. 2012. *Curso académico 2012 - 2013*. Salamanca, España : UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2012.

ANEXO C1: EJERCICIO PARA LA INTERIORIZACIÓN DEL COMPÁS IRREGULAR

Canción: MALDITO DUENDE

Objetivo:

Reconocer y ejecutar los acentos irregulares en la introducción de la canción, de forma correcta.

1. Palmear el compás buscando palabras asociadas, aplaudiendo más fuerte el acento de respectiva palabra.

Ej:

1 4

2 4

let ring

Di - ga - me có -mo, há -ga -le Di -ga -me có-mo, há -ga -le

2. Palmear contando en cada sílaba, y aplaudir más fuerte siempre que se diga "un".

Ej:

1 4

2 4

Un-dos-tres un-dos un-dos -tres Un-dos-tres un-dos un-dos-tres

3. Tocar la introducción contando en voz alta, para luego contar mentalmente.

ANEXO C2: EJERCICIO PARA LA REALIZACIÓN DE ACORDES DE FORMA ARPEGIADA EN LA GUITARRA ELÉCTRICA

Canción: MALDITO DUENDE

Objetivo:

Realizar ejercicios de acordes arpegiados en la guitarra de forma adecuada.

Definición:

Un arpeggio se define como la pulsación sucesiva de las notas de un acorde. Se toca cada nota de forma independiente y funciona como otra forma de acompañamiento.

1. Realizar un acorde en primera posición y pulsar cada cuerda desde donde comienza el nombre del acorde hasta la nota más aguda y regresando, pulsando hacia abajo con el pick cada cuerda cuando va de la nota más grave del acorde hacia la más aguda y hacia arriba cuando va de la nota más aguda hacia la más grave.

Ej:

C

1

let ring

T
A
B

0 1 0 1 0 2 3 2 0 1 0 2 3 2 0 1 0 2

■ ■ ■ ■ V V V V ■ ■ ■ ■ V V V V

2. Pulsar cada nota del acorde con movimiento de pick alternado desde la más grave hacia la más aguda.

Ej:

3. Realizar el análisis Armónico de la canción por compases para el reconocimiento de los acordes.
4. Realizar el arpeggio en cada compás tocando las notas que se encuentran en la canción, con el apoyo de la partitura (Anexo A1), nombrando el acorde en el que se encuentra.

Ej:

ANEXO C3: EJERCICIO PARA LA ENTONACIÓN DE UNA SEGUNDA VOZ COMO LINEA MELODICA ALTERNATIVA

Canción: PUPILAS LEJANAS

Objetivo:

Reconocer, vivenciar y relacionar los elementos armónicos de la canción con la melodía, para la creación de una línea melódica alternativa.

Subir una tercera la melodía:

1. Cantar la melodía original, luego con la ayuda de la partitura, tratar de reescribir una tercera arriba una nueva melodía, teniendo en cuenta la tonalidad de la canción.

Intro

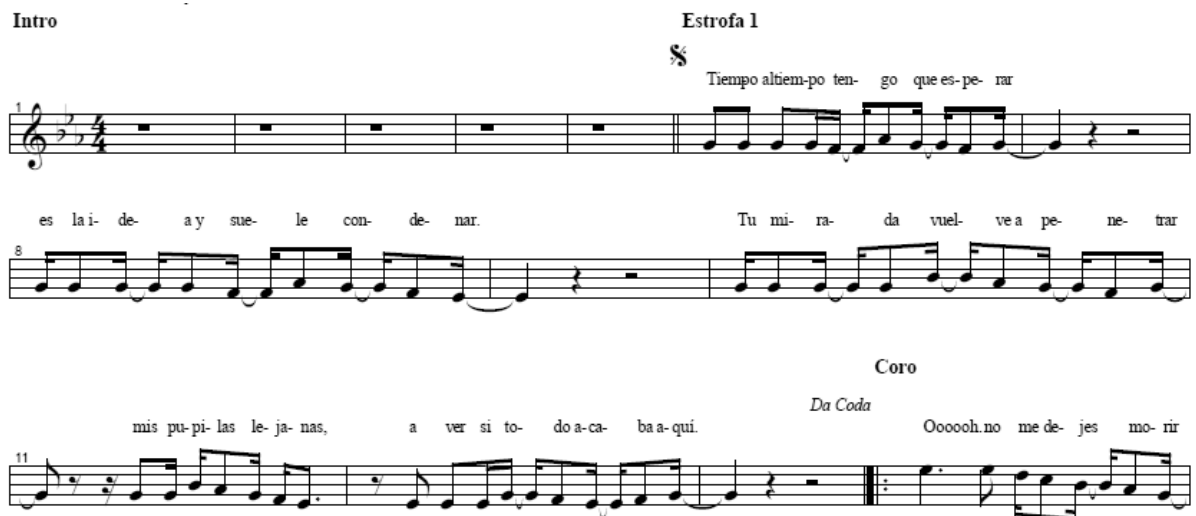
Estrofa 1

Tiempo al-tiem-po ten- go que es-pe- rar

es la i- de- a y sue- le con- de- nar. Tu mi- ra- da vuel- ve a pe- ne- trar

Coro

mis pu- pi- las le- ja- nas, a ver si to- do a- ca- ba a- qui. Da Coda Ooooooh.no me de- jes mo- rir



2. Entonar la nueva línea melódica con la canción original identificando sus consonancias armónicas.
3. Entonar la nueva línea melódica con apoyo armónico, sin la línea melódica original.

ANEXO C4:EJERCICIO PARA LA EJECUCIÓN DE LA TÉCNICA DE SLIDE EN LA GUITARRA ELECTRICA

Canción: PUPILAS LEJANAS

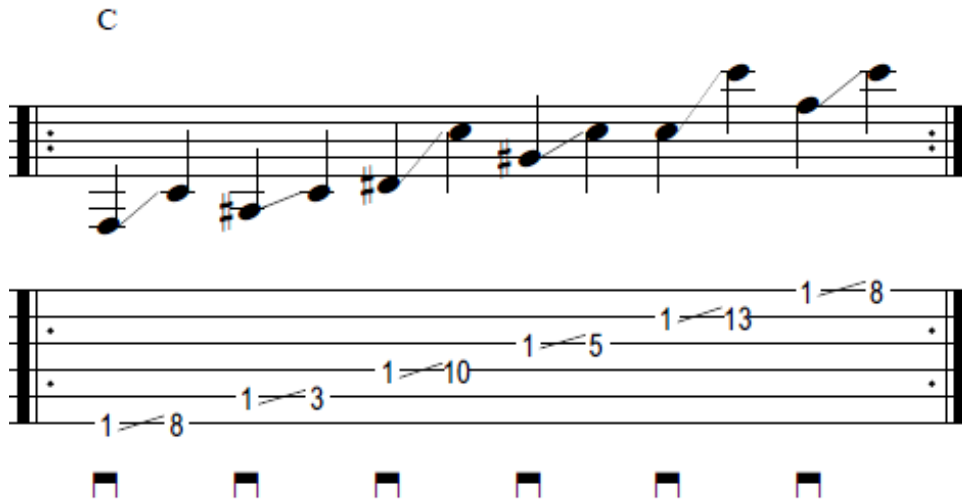
Objetivo:

Desarrollar y ejecutar de manera adecuada los ejercicios de slide en la guitarra eléctrica.

Ejercicio para el desarrollo del slide en la guitarra:

1. Buscar C en la sexta cuerda (8vo traste) y luego C en la quinta (3er traste), C para la cuarta (10mo traste) y así sucesivamente hasta la primera cuerda. Luego pasas a la siguiente nota y así sucesivamente con todas las notas.

Ej:



D

2. Realizar fraseo de slide con la escala pentatónica menor con todas las cuerdas en el orden de las notas, dos por cada cuerda y de forma ascendente y descendente.

C

3. El siguiente ejercicio sirve para mejorar la precisión a la llegada de las notas y entrenar al oído para reconocerlas. Se realiza en todas las cuerdas cambiando el slide de dedo

C

-2 4 -2 5 -2 7 -2 9 -2 10 -2 12
 -1 3 -1 5 -1 6 -1 8 -1 10 -1 12
 1 3 -1 5 -1 7 -1 8 -1 10 -1 12

4. Ejecutar el solo de la canción utilizando la técnica del slide cuidando llegar de manera correcta a cada nota.

ANEXO C5: EJERCICIO PARA LA ENTONACIÓN DE UNA SEGUNDA VOZ COMO ACOMPAÑAMIENTO ARMÓNICO DE LA LINEA MELODICA PRINCIPAL

Canción: PUPILAS LEJANAS

Objetivo:

Reconocer, vivenciar y relacionar los elementos armónicos de la canción con la melodía, para la buena ejecución de una segunda voz (coros).

1. Estudiar las voces cada una independiente y de memoria, luego cantar cada una con la canción original,

Coro

Ooooooh... no me de- jes mo- rir a- si...

Voz líder

Coros

Ooooooh... no me de- jes mo- rir a- si...

Ooooooh... no me de- jes ca- er en la tram- pa.

Ooooooh... no me de- jes ca- er en la tram- pa.

2. Cantar a capella cada voz de manera independiente.
3. Juntar las dos voces con una base armónica.
4. Cantar a capella las dos voces.