

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Oscar Alejandro Correa Tamayo

Facultad de ciencias y educación

Licenciatura en Humanidades y
Lengua Castellana

Bogotá DC. 2022

FRASES&JAZZ

Una propuesta de aprendizaje significativo en entornos virtuales de educación informal

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Humanidades y Lengua castellana

Director
Humberto Alexis Rodríguez Rodríguez

Facultad de ciencias y educación

Licenciatura en Humanidades y
Lengua Castellana

Bogotá DC. 2022

Agradecimientos

A Esther Camargo

A mi vieja por la paciencia, el amor y el apoyo incondicional

A Ana Victoria porque la idea fue plagiada

Al proyecto GNU y los desarrolladores de software libre

A Andres , a Alejandro, a Nelson y a Paola por su participación en las sesiones prácticas del taller

A Paola por ser mi compañera de vida y por soportarme durante estos años

Al profe Alexis por la motivación y la orientación.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1

Justificación.....7
¿Qué relaciones se pueden establecer entre la improvisación musical y los géneros poético y narrativo como punto de anclaje para el desarrollo de una propuesta pedagógica transdisciplinar?.....8
El lenguaje más allá de las palabras 8
¿Cómo estimular el aprendizaje significativo y el intercambio comunicativo en espacios de aprendizaje virtual.....10
Educación y Comunicación.....10
Antecedentes: El aprendizaje del lenguaje musical en entornos virtuales.....13
Objetivo General 19
Objetivos Específicos 19
Descripción de la propuesta.....20

Capítulo 2

El jazz y sus corrientes: Cronología 26
Ragtime.....28
New Orleans y Dixieland.....29
Swing.....30
Bebop.....30
Cool Jazz 31
Hard Bop.....32
Free Jazz.....33
Jazz Fusión 33

El Jazz en Latinoamérica.....34
El lenguaje del Jazz 35
Marco pedagógico.....38
Docente o moderador de discusiones.....44
Espacios y prácticas comunicativas en entornos virtuales 45
La improvisación no sé improvisa.....47
El desarrollo del Motivo.....49

Capítulo 3

Método de taller: The Blue Notes.....54
Fundamentos conceptuales del aprendizaje basado en talleres.....56
Taller 1 Introducción a las funciones básicas de MuseScore.....59
Taller 2. Fundamentos de teoría musical.....61
Taller 3 Taller de Haiku.....64
Taller de Creación Literaria: Composición Serial.....67

Capítulo 4
Conclusiones 72

Bibliografía.....75

Introducción

Nuestra propuesta contempla tres objetivos; el primero es definir algunas de las similitudes entre el lenguaje musical y el lenguaje literario, el segundo es establecer un marco teórico metodológico aplicable a la enseñanza del lenguaje en contextos virtuales y por último diseñar una propuesta pedagógica basada en los conceptos abordados a lo largo del texto.

Para ello caracterizaremos el lenguaje como una construcción simbólica subordinada a reglas de combinación estructurales que les permiten producir significado y o sentido, de igual manera describiremos los métodos a través de los cuales los elementos constitutivos de un lenguaje se manipulan con una intención estética o artística

Acto seguido definiremos que entendemos por educación virtual, y describiremos algunos de las experiencias que sustentan el aprendizaje significativo mediante propuestas pedagógicas transdisciplinares en contextos de educación virtual: veremos como el enfoque en cada experiencia investigativa es distinto, en la primera es la creación colectiva, en el segundo se enfatiza la concepción de los maestros sobre los entornos y objetos de aprendizaje virtual mientras que el último pone el acento en el aspecto transcultural de los fenómenos musical y literaria

Por último describiremos las etapas de desarrollo de nuestra propia propuesta pedagógica lo cual incluye el diseño del espacio virtual, el desarrollo temático y la puesta en práctica del proyecto. Dado que nuestro diseño es experimental y que busca medir el alcance de la pedagogía transdisciplinar mediada por entornos virtuales, campo que aún está definiéndose, es necesario mantener una actitud

abierta y flexible para poder analizar pertinentemente la realidad social que queremos transformar.

Capítulo 1

Justificación

Frases&jazz alude a a la similitud semántica del concepto de"frase" en música y en lingüística puesto que comparten una estructura similar en ambas disciplinas en tanto se refiere a una unidad de significado que consta de una serie de elementos relacionados entre sí.

En música, una frase es una unidad de expresión que se compone de una serie de notas y que tiene una estructura rítmica y melódica definida. Las frases musicales suelen tener una duración determinada y una cadencia final que las separa de otras frases.

En lingüística, una frase es una unidad de significado que se compone de una serie de palabras y que tiene una estructura gramatical definida. Las frases lingüísticas suelen tener una estructura sintáctica clara, con un sujeto, un verbo y un complemento, por ejemplo. Además, tanto en música como en lingüística, una frase puede ser reconocida por su estructura y por su duración o extensión.

Por otro lado, el lenguaje es una construcción simbólica que nos permite interactuar con nuestro entorno de diversas maneras tanto verbales como no verbales. Además, el lenguaje no solo es una herramienta de comunicación, sino que también es una herramienta de pensamiento y de construcción del conocimiento, es por ello que la educación virtual para la enseñanza del lenguaje debe tener en cuenta una serie de aspectos metodológicos que permitan al estudiante interactuar de manera efectiva él, es necesario que la metodología de la educación virtual para la enseñanza del lenguaje fomente la reflexión crítica sobre el uso del lenguaje en distintos contextos, así como la comprensión de las diferentes formas de comunicación, de igual manera

ser capaz de adaptarse a las necesidades y características individuales de cada estudiante,por último la educación virtual debe contar con recursos y herramientas que permitan a los estudiantes interactuar de manera autónoma con el lenguaje, y que les permitan recibir retroalimentación y asesoramiento de manera constante.

Planteamiento del problema - Preguntas orientadoras

¿Qué relaciones se pueden establecer entre la improvisación musical y los géneros poético y narrativo como punto de anclaje para el desarrollo de una propuesta pedagógica transdisciplinar?

El lenguaje más allá de las palabras: La significación del lenguaje musical

De acuerdo con el Ministerio de Educación el lenguaje es la :

capacidad humana que permite, entre otras funciones, relacionar un contenido con una forma, con el fin de exteriorizar dicho contenido. Esta exteriorización puede manifestarse de diversos modos, bien sea de manera verbal, bien sea a través de gestos, grafías, música, formas, colores... En consecuencia, la capacidad lingüística humana se hace evidente a través de distintos sistemas sígnicos que podemos ubicar en dos grandes grupos: verbales y no verbales.(MEN 2006, pg. 20).

Desde una perspectiva significativa, el lenguaje se constituye en una facultad o herramienta que se orienta “hacia la construcción de la significación a través de los múltiples códigos y formas de simbolizar; significación que se da en complejos procesos históricos, sociales y culturales en los cuales se constituyen los sujetos en, y desde el lenguaje” (MEN, 1998, pg. 24); dentro de el modelo constructivista el conocimiento se origina mediante “la construcción de redes de relaciones; [...] aprender significativamente consiste en establecer vínculos entre los saberes con los

que cuenta un sujeto y las nuevas elaboraciones, a través de procesos de discusión, interacción, confrontación, documentación; en fin, construcción del significado. (MEN, 1998, pg. 21)

El primer anclaje entre la música y el lenguaje oral se da por sus características físicas en tanto ambos son sonidos o vibraciones que perturban un medio y pueden de igual manera definirse por los criterios de altura intensidad duración y timbre.

Análogamente, el lenguaje verbal y el musical son considerados sistemas de signos que de acuerdo a taxonomía propuesta por Pierce responden a la categoría de símbolos, es decir "signos arbitrarios a los cuales la relación entre expresión y contenido, entre significante y significado se da por convenio. La relación no se desprende de la esencia o naturaleza del objeto sino que se asigna convencionalmente una expresión fónica (con su representación gráfica) a un contenido conceptual, a una imagen mental." (Reyzábal Manso et al., 2008, pg. 318). (Ombuena Cabanes, 2017, pg. 90) señala que "La lingüística cognitiva postula que la gramática de una lengua es un conjunto de unidades simbólicas ordenado. Las unidades simbólicas resultan de la relación de dos polos, el fonológico y el semántico[...]relacionados por un vínculo simbólico bidireccional[...] la forma y el significado son elementos interrelacionados e interdependientes." aplicables no sólo al lenguaje verbal sino a cualquier forma de expresión simbólica entre ellas, la musical.

Al respecto González (1996) citado por Pastor Comín propone un constructo teórico que Integra y asimila las unidades constitutivas de una obra de arte textual o musical: Texto completo unidades básicas composicionales unidades independientes elementos básicos, con base en esta organización el texto musical se explica a través de las siguientes reglas: la formación de unidades independientes a partir de los elementos básicos constituye la micro sintaxis mientras que la suma de reglas estructurales que articulan la formación de las unidades básicas compositivas se denomina macrosintaxis, en última instancia se encuentra la sintaxis composicional, qué es la que se encarga de articular lógica y coherentemente el material de composición. Luque citando a de Cruz señala qué el ritmo es cualquier periodicidad o repetición de patrones en la experiencia estética a nivel individual y colectivo , se

habla en este sentido de las estaciones, de los colores A grandes rasgos y aunque el factor temporal es predominante se puede afirmar de igual manera que eventos no temporales forman también parte del ritmo. Luque se interesa por tres aspectos: el habla o el lenguaje oral que guarda relaciones estrechas con la dimensión rítmica del lenguaje : entre los elementos constitutivos de la articulación del Sonus Vocis señala: la organización temporal la organización tonal para finalmente exponer la organización rítmica métrica como producto de las anteriores. Esta definición halla su origen en la antigua Grecia arístides quintiliano señala vaya qué el ritmo no es solo aplicable a fenómenos audibles sino también tangibles aludiendo en este sentido a su carácter temporal.

Ruiz (2004 citado en BALLADARES BURGOS & AVILÉS SALVADOR, 2016, pg. 99) nos ofrece otro punto de anclaje al afirmar que "El símbolo es un lenguaje que parte –como todo lenguaje– de un conjunto de signos, es decir de significantes que evocan una imagen, producen una conducta o hacen referencia a algo, pero su voz es privilegiada porque su significación está dada por niveles sobreañadidos de sentido. Los diversos lenguajes corresponden a las varias maneras de construir la realidad, a las cadenas que les atribuimos…"

¿Cómo estimular el aprendizaje significativo y el intercambio comunicativo en espacios de aprendizaje virtual?

Educación y Comunicación

En su sentido más amplio la educación es un proceso comunicativo con un objetivo social, asegurar la continuidad de una cultura mediante la transmisión de los conocimientos teórico-prácticos necesarios para el funcionamiento de su sistema socio-económico. No obstante, desde el surgimiento de la escuela moderna hemos sido testigos de la subordinación de la educación al capitalismo fuerte, asociado al orden y objetivado en el fordismo, de acuerdo con Tapscott (2010) "el modelo pedagógico que se pone en práctica aún hoy fue proyectado para el contexto de la sociedad industrial cuando la industria precisaba de operarios que hicieran lo que les era requerido en un proceso de producción fragmentado y en serie"(Citado en Silva y

Aparici, 2012 p. 2). En el fondo de este modelo subyace una concepción del acto comunicativo como un sistema de relaciones jerárquicas entre emisor y receptor en torno al mensaje que sugiere la primacía del acto de enseñar sobre el de aprender y del educador sobre el educando. Recientemente la comunicación se empieza a concebir como una producción social de sentidos (Kaplún, 1996 citado por Spinelli 2004) que pone el énfasis en los procesos sociales y las formas de apropiación de los sujetos individuales y/o colectivos (Martín- Barbero) que al no asumir los roles clásicos de emisor/ receptor nos pone de frente a intersubjetividades en pugna por visibilidad y significación. Este es precisamente el fenómeno ante el cual nos encontramos en las comunidades virtuales las cuales parten de una conceptualización del conocimiento como producción social que difumina los roles jerárquicos que la educación tradicional fomentaba; la organización del tiempo del espacio del aula tradicional y el saber totalitario del docente se trastocan en dislocación y fragmentación del espacio tiempo y en saberes parciales.

El MEN (2010) define la educación virtual como desarrollo de un proceso educativo en un lugar distinto al salón de clases: en el ciberespacio; en una temporalidad que puede ser síncrona o asíncrona; un lugar físico ya no es determinante para hablar de comunidad pues esta se realiza mediante el establecimiento de redes sociales. Desde el paradigma constructivista el conocimiento se concibe como resultado de procesos individuales y colectivos; a nivel individual, el sujeto asimila estructuras cognitivas y posteriormente las modifica como resultado de las mediaciones socioculturales en las que está inmerso y los procesos de aprendizaje en los cuales se involucra. En este sentido se hace necesario definir las habilidades que se quieren desarrollar y las herramientas necesarias para cumplir con los objetivos propuestos a partir de los retos a enfrentar y las orientaciones preliminares. Al respecto, las nociones de entorno virtual de aprendizaje objeto virtual de aprendizaje han surgido para definir un nuevo dominio de la pedagogía, de la comunicación, de la narratividad y de la didáctica, puesto que la introducción de una nueva tecnología conlleva nuevas formas de apropiación y de uso. Los Ambientes Virtuales de Aprendizaje AVA son los recursos que, con la ayuda de la internet, posibilitan la interacción, los intercambios de información que sean de utilidad en el campo pedagógico y mejoren los procesos de aprendizaje, este espacio de aprendizaje desde la virtualidad, debe aportar muchas herramientas de navegación, de interacción, sin dejar de lado los elementos

conceptuales que se vayan a trabajar, teniendo en cuenta algunas características propias que debe tener un Ambiente Virtual de Aprendizaje (GÓMEZ VARGAS, 2020, pg. 14).

En términos generales, un entorno virtual de aprendizaje (EVA) es un espacio de aprendizaje mediado por TIC donde se organizan y distribuyen contenidos de aprendizaje que permiten la construcción de saberes mediados por prácticas comunicativas introduciendo una dislocación espacio-temporal de los procesos de interacción entre tutores y aprendientes y masificando el acceso a la información transformando así las formas tradicionales de apropiación del conocimiento. Los Objetos Virtuales de Aprendizaje (OVA) o contenidos de aprendizaje son los recursos usados en dicho proceso y sus formatos de soporte (audiovisual, interactivo, textual) y cuya finalidad es dotar a los estudiantes de conceptos y herramientas que les permitan desarrollar un saber o habilidad en cuestión. Cuando se habla de educación virtual o con metodología virtual no se puede desligar su análisis de los nuevos procesos de comunicación que surgen en la virtualidad así como de la transformación de los espacios y de la difuminación de las jerarquías académicas.

Epistemológicamente una EMV debería fundamentarse en un modelo constructivista ya que de acuerdo con Molina (2015) este nos permite, a partir de las estructuras conceptuales previas de os educandos, desarrollar estrategias para orientar procesos pedagógicos que amplíen la transferencia cognitiva mediante la introducción de las mismas en nuevos contextos prácticos y situaciones concretas, esto implica generar ambientes educativos pertinentes que transformen los modelos comunicativos las ideas con las que los individuos y los colectivos dan sentido a su experiencia. Sin embargo, a nivel práctico el principal obstáculo para crear comunidades virtuales de aprendizaje se encuentra en la formalización misma de la educación y el predominio de una cultura de aprendizaje tradicional que no reconoce totalmente el carácter autónomo del mismo y que aún se encuentra anclado al reconocimiento de las jerarquías,aulas con metodología virtual donde los espacios de discusión y retroalimentación como el foro se encuentran dentro del entorno virtual aunque en desuso pues no existe aún una cultura para su gestión y aprovechamiento. Algo diferente ocurre en los espacios informales, los cuales muchas veces no están

diseñados a manera de curso (y que si lo son , dada su libertad de acceso) y que no poseen un pénsum son los que muestran mayor volumen de participación, y fruto de estas interacciones surgen saberes prácticos de construcción colectiva, es en la informalidad donde a nuestro juicio germinan los procesos de interacción y discusión que deseamos ver en los espacios de educación virtual.

Como bien señala Navarro (2009) “La función gestora y administrativa que encontramos en muchos programas, aplicaciones informáticas, e incluso redes, no puede confundirse con la posibilidad de trasladar al entorno virtual aquellos escenarios que, debido a sus características intrínsecas, puedan resultar beneficiosos para desarrollar en ellos acciones de diversa índole, entendidas a la luz de procesos educativos específicos.” En consecuencia, consideramos pertinente la integración de la estructura curricular y metodológica de los espacios académicos formales con las prácticas comunicativas presentes en los espacios de aprendizaje informales, y por lo tanto es necesario establecer una metodología que exhorte a la retroalimentación de las experiencias individuales de los participantes de una comunidad virtual de aprendizaje.

¿Qué procesos mentales se pueden desarrollar mediante un modelo de educación transdisciplinar?

Antecedentes: El aprendizaje del lenguaje musical en entornos virtuales

Sí bien el aprendizaje musical en plataformas virtuales no es un fenómeno nuevo, es poca la literatura académica al respecto, existen sin embargo, ciertas aproximaciones que han intentado dar cuenta de cómo integrarlo con las nuevas posibilidades que ofrecen las TIC desde una posición pedagógica reflexionada; nos ocuparemos de detallar algunas de las experiencias pioneras en este campo , con el objeto de establecer un estado del arte de la cuestión que nos ocupa. El primer referente que detallaremos es el presentado por Rodríguez Lorenzo en La creación musical cooperativa y las TT. II. CC.: una propuesta para la Educación Musical Universitaria en el marco del Proyecto de Innovación “Estrategias expresivas, interdisciplinariedad y convivencia desde la Educación Musical” de la Universidad de Oviedo, España cuyo

objetivo es estimular las competencias digitales de los futuros docentes de música mediante un proyecto de creación cooperativa mediado por tecnologías de información y comunicación. Aborda las nociones de creatividad musical e inteligencia emocional intrapersonal como los ejes fundamentales de la propuesta, a saber, la creación de una banda sonora para un anuncio de la campaña "Experimento comparte" de la organización humanitaria internacional "Acción contra el hambre" donde se propusieron los siguientes objetivos:

1) Dominar el lenguaje musical y su lecto-escritura, y conocer y manejar los elementos básicos de la armonía y de la melodía, para aplicar a la creación, armonización y/o instrumentación de piezas sencillas.
2) Desarrollar la creatividad a través de la expresión musical (creación e interpretación).

3) Participar en la creación musical y en la interpretación musical aplicando los principios de integración, equidad, colaboración y cooperación.

4) Desarrollar las habilidades técnico-instrumentales y las competencias emocionales para interpretar solo o en conjunto un repertorio dado.
5) Utilizar la TT. II. CC (MuseScore) para la creación y edición de música. (Rodríguez Lorenzo, 2014, pg. 425).

Para el desarrollo de la actividad se dictaron las siguientes orientaciones:
•Pulso de negra ≥ 60. Con esta opción se pretendía establecer un número de compases mínimo para la composición.
• Utilizar un compás de binario o ternario de subdivisión binaria (2/4, 3/4, o 4/4). De este modo, el alumnado tenía que traducir sus imágenes sonoras al código musical convencional, afianzando parte de los contenidos del lenguaje musical tratados durante su formación musical en la universidad.
•Utilizar la construcción armónica tonal. Aunque podía alternarse con secciones que no lo fuesen, el trabajo con acordes perfectos mayores y menores era uno de los elementos fundamentales a afianzar.
•Utilizar al menos, una cadencia perfecta o plagal, especialmente al final de la obra creada, de manera que su manipulación expresa les obligase a experimentar

auditivamente con los elementos propios de la construcción de discursos musicales .
• Emplear para su instrumentación los IPAD. Se buscaba afianzar sus destrezas técnicas en relación con estos instrumentos escolares.
• Utilizar adecuadamente el programa MuseScore como soporte para la creación musical y para la edición de partitura. (Rodríguez Lorenzo, 2014, pg. 426).

Son tres los aspectos a destacar de esta investigación: el primero es la relación o mejor integración de las TIC en el aula, si bien no se trata de un aula virtual sino de un espacio físico el uso de un software especializado en notación musical constituye en sí un aspecto innovador; la segunda dimensión, el desarrollo de la inteligencia interpersonal, el conjunto de actitudes, valores y capacidades que nos permiten relacionarnos socialmente y comprender de manera adecuada las estructuras mentales complejas como las emociones, motivaciones intenciones estilos de otras personas "puesto que el alumnado debía desarrollar habilidades y destrezas para la expresión de opiniones sobre la creación y la interpretación de esa creación musical, y la capacidad de trabajar en grupo de manera cooperativa y colaborativa para lograr el objetivo común." (Rodríguez Lorenzo, 2014, pg. 424).

A nivel latinoamericano, da Silveira(2016) aborda la pertinencia de los entornos y los objetos virtuales de aprendizaje de lenguaje musical desde "las percepciones de ocho maestros de licenciatura en música sobre los recursos, sus elecciones, y los usos de los Objetos de Aprendizaje (OA) y de los Entornos Virtuales de Aprendizaje (EVA) en cursos en línea" (da Silveira Borna, 2016, pg. 132),mediante un estudio cualitativo que contempla las caracterizaciones y concepciones que los participantes tienen acerca de los OVA y establece a partir de ellos en dos dimensiones o categorías complementarias: tecnológicas y de implementación o la educativa y pedagógica; mientras que los EVA son categorizados en términos de articulación tecnológica por un lado, e interacción entre participantes, por el otro. Para da Silveira el entorno virtual de aprendizaje es "el lugar donde maestro, estudiante y tutor se encuentran. Es en este ambiente donde se llevarán a cabo las intervenciones, la interacción y las acciones educativas. El EVA (debe) involucra(r) diversos factores que promuevan y provoquen que el estudiante construya y sea el agente de su propio aprendizaje" (da Silveira Borna, 2016, pg. 136) mientras que el objeto de aprendizaje es "recurso

tecnológico, generalmente digital y virtual, utilizado en el proceso de enseñanza-aprendizaje" (da Silveira Borna pg.137), dichos objetos pueden tomar la forma de vídeo, de audio, de hipertexto, de texto o de programa informático entre otros, no es extraño encontrar el uso simultáneo de los distintos soportes, no obstante, diversos autores Unigarro (2004); Navarro (2009) y Cabero (2010) convergen en la idea de que el fenómeno de la educación en la era virtual es un asunto de retos y posibilidades compuesto por muchas y complejas aristas; en este sentido, desde el paradigma de Era de la Información la educación se concibe como tecnología social que contempla una concepción sociopolítica propia del entorno virtual (o tercer entorno) que explora sus potencialidades, comprende tanto sus metas como sus desafíos para , en última instancia, ir más allá de la alfabetización digital mediante ejercicios políticos y pedagógicos que medien entre la información y los procesos de aprendizaje y/o saberes específicos que se desean estimular. En este sentido, más allá de "la comprensión de la realidad, el enfoque en el proceso, el análisis inductivo con teorías de base para la interpretación de los datos, y la consideración de las perspectivas de los participantes[...] la investigación cualitativa involucra compartir densamente con las personas, hechos, objetos y lugares que constituyen el estudio, para hallar los "significados visibles y latentes que solamente son perceptibles a una atención sensible" (Chizzotti, 2003, p. 7) del investigador. (da Silveira Borna, 2016, 138). En tanto lo que interesa al investigador es la aprehensión de la realidad, no se pretende corroborar postulados teóricos sino que muestra como se puede proceder con base en experiencias previas en un contexto dado, específicamente, "vislumbrar cuáles son los factores y elementos (de cualquier naturaleza) que los participantes observan al elegir esta o aquella tecnología en sus prácticas educativo-musicales a distancia." (da Silveira Borna, 2016, pg. 139).

En el contexto nacional tenemos el artículo "Educación musical interactiva: desde la enculturación hacia la interculturalidad" que sintetiza la investigación "Experiencia estética en la educación musical interactiva: una mirada desde la escuela" pone en la balanza otros aspectos en lo que respecta a los retos y posibilidades de la integración de TIC en la educación musical, empezando por las relaciones entre la música y la cultura; a través de los relatos de las experiencias surgidas de la aplicación de medios interactivos en la pedagogía de la música desde una perspectiva decolonial

argumenta que todos los niveles de la educación en Colombia están sesgados por o al menos permeados de la cultura europea, rescatando a su vez el valor de la música popular como objeto de estudio no solo al nivel musical sino que puede ser concebida como un germen de transformación identitaria, de nuestra relación con nuestras raíces y nuestro folklore; aunque cabe también la objeción de que nuestra música tradicional es una de tanta hijas bastardas de la música clásica europea. Son dos los conceptos que a nuestro juicio son claves y pertinentes en el ámbito de la educación musical mediada por tecnologías o entornos virtuales; la experiencia estética definida como el acontecimiento que surge en el momento que "los seres humanos actúan como sujetos creativos que reconocen sus prácticas mucho más allá de la repetición memorística de interpretaciones musicales sino como actos únicos e irrepetibles que están atravesados por la sensibilidad artística el disenso y la libertad de la mirada en la creación de contenidos sonoros visuales o textuales que contienen un aura que los hace únicos" (Nasif Contreras, 2020, pg. 161) Mediante una investigación de tipo cualitativo el autor sintetiza e interpreta los modos de construcción de la experiencia estética de tras el pilotaje de la integración de ambientes musicales interactivos en 4 colegios públicos de Bogotá con base en cuatro objetivos específicos:

a) analizar críticamente el campo de la educación musical en Colombia y sus relaciones y tensiones con la educación musical interactiva;

b) identificar los posibles cambios que se producen en las prácticas de educación musical, en cuatro colegios públicos de Bogotá, al usar y apropiar medios digitales interactivos y otras herramientas tecnológicas;

c) caracterizar las formas de interactividad alcanzadas por los estudiantes a través de la educación musical interactiva;

d) caracterizar procesos de percepción y creación de los estudiantes, enmarcados en la experiencia estética, en ambientes de educación musical interactiva. (Nasif Contreras, 2020, pg. 151).

El autor realiza un barrido histórico por la educación de musical en Colombia evidenciando que "esta no ha incluido las expresiones de la música popular colombiana (Barriga, 2004, 2014a, 2014b; Zorro, 2008); por el contrario, ha privilegiado la música clásica europea en sus currículos." (Nasif Contreras, 2020, pg 152).

De igual manera señala que la introducción de las tecnologías en el aula no modifica por sí misma los modelos y metodologías de enseñanza y aprendizaje, enfatiza en la urgencia de una reflexión crítica acerca de los modelos de comunicación qué priman en los entornos educativos (físicos y virtuales) así como las razones por las cuales se implementa cierto tipo de tecnología en el aula, en suma no se trata de cambiar la pizarra por la tablet sino de reflexionar, determinar y aplicar lúdicamente las ventajas y posibilidades que la transición de un dispositivo tecnológico a otro nos ofrece. Diversos autores Unigarro (2004); Navarro (2009) y Cabero (2010) convergen en la idea de que el fenómeno de la educación en la era virtual es un asunto de retos y posibilidades compuesto por muchas y complejas aristas; en este sentido, desde el paradigma de Era de la Información la educación se concibe como tecnología social que contempla una concepción sociopolítica propia del entorno virtual (o tercer entorno) que explora sus potencialidades, comprende tanto sus metas como sus desafíos para , en última instancia, ir más allá de la alfabetización digital mediante ejercicios políticos y pedagógicos que medien entre la información y los procesos de aprendizaje y/o saberes específicos que se desean estimular.

Levi-Strauss (citado por Gardner 1997) y Martín y otros (2003: 17) citado por Tobón (2007: 21) enfatizan en comprender la cultura a través de los modos en que la mente humana adquiere, clasifica e interpreta la información; en este sentido y desde una concepción actual de el acto educativo, el aprendizaje debe ser activo, constructivo, situado, autorregulado e interactivo, es decir, debe desarrollar conocimiento con base en el conocimiento previo y aprendido. Si como sugiere Levi Strauss “la unidad básica del pensamiento humano es el símbolo, y (…) las entidades básicas con las que operan los seres humanos en un contexto significativo son los sistemas de símbolos”(Levi Strauss en Gardner, pg. 60), es un deber de la educación aportar las herramientas necesarias que permitan a los aprendientes apropiarse de su realidad y comunicar su experiencia mediante el fomento de la capacidad simbólica.

El diseño y ejecución de los entornos y objetos virtuales de aprendizaje se basa entonces en la idea de que aprender no es adquirir información sino desarrollar las capacidades que permitan su selección , organización e interpretación, el aprendizaje se concibe como un proceso activo, constructivo interactivo y autorregulado en el cual la asimilación de información y su posterior procesamiento lógico-narrativo da

lugar al conocimiento. En concordancia con lo anterior se requiere una reflexión con miras a la implementación de un modelo educación donde maestros y estudiantes son ya no polos enfrentados sino complementarios del proceso de comunicación y en donde los contenidos se consideran punto de partida y no de llegada al conocimiento; esto permite a los estudiantes explorar autónomamente y trazar sus propios esquemas de conocimiento en vez de recibir pasivamente el universo cultural del docente como verdad inamovible, es decir, el aprendizaje se concibe como la construcción de una identidad narrativa en diálogo con el otro.

En este orden de ideas, la incorporación de las TIC en la educación debe generar entornos y procesos de aprendizaje significativos que se incorporen con naturalidad en las vidas de los estudiantes y en las nuevas estructuras sociales que genera la sociedad de la información.

Objetivo General

Crear un proyecto transdisciplinar de aula virtual que desarrolle procesos de aprendizaje significativo mediante la integración de competencias técnicas, tecnológicas y comunicativas en la enseñanza/aprendizaje de la improvisación musical y la producción textual enfatizando en los procesos de cooperación intelectual desde un enfoque intercultural que estimule la apreciación y transformación de diferentes expresiones creativas.

Objetivos específicos

Determinar el estado actual de la integración de las TIC en las prácticas pedagógicas de la música

Fundamentar teóricamente un modelo pedagógico acorde con los procesos de aprendizaje de los entornos virtuales y/o mediadas por TIC desde una perspectiva intercultural.

Diseñar un espacio transdisciplinar de aprendizaje cooperativo desde un enfoque comunicativo-intercultural en entornos virtuales de aprendizaje

Descripción de la propuesta

En tanto las nuevas prácticas comunicativas han transformado el rol del docente, la pertinencia de la noción de pedagogía debería ser igualmente objeto de reflexión pues implica una jerarquización de roles que desde nuestra observación no abarca el fenómeno en su totalidad, proponemos la noción de mediaciones pedagógicas para describir las prácticas de aprendizaje mediadas por entornos virtuales.

En este sentido, más allá del diseño curricular de un plan de estudios nos interesa comprender la influencia de los procesos comunicativos en las mencionadas prácticas de enseñanza-aprendizaje.

Para ello nos proponemos el diseño de un espacio de aprendizaje estructurado a manera de blog con un repositorio de recursos y actividades cuyo fin no es ni la transmisión de saberes , ni la evaluación de la habilidad musical de los participantes sino el establecimiento de un corpus lúdico que integre nociones de composición e improvisación musical como herramienta de escritura creativa, por un lado, y la constitución de un objeto virtual de aprendizaje por el otro, el cual es además un texto de discusión que precisa de retroalimentación constante.

Caracterizaremos el aprendizaje del lenguaje no verbal de la música como parte de una educación humanista integral; posteriormente nos ocuparemos de precisar los modelos y enfoques pedagógicos, curriculares , comunicativos y metodológicos cuya implementación consideramos pertinente en la educación con metodología virtual,y, de manera transversal,describiriremos analiticamente los usos y la construcción de sentido que surgen mediante el intercambio comunicativo en plataformas interactivas y/o comunidades virtuales, para, en última instancia, diseñar e implementar una propuesta pedagógica de escritura potencial que integre la música y la literatura desde las posibilidades y los retos de un modelo de educación virtual.

Capitulo 2

El jazz es un género musical que surgió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en los Estados Unidos, en particular en Nueva Orleans, como resultado de la fusión de elementos de la música africana y europea. Culturalmente, el jazz ha sido importante por su papel en la lucha por los derechos civiles y la igualdad racial en los Estados Unidos, al igual que por su capacidad de unir a personas de diferentes orígenes y culturas a través de la música.

Musicalmente, es un género extremadamente diverso, con una amplia gama de estilos, desde el jazz tradicional de Nueva Orleans hasta el bebop, el cool jazz, el jazz fusion y más allá; es conocido igualmente por su énfasis en la improvisación, en la interpretación en vivo y su capacidad para fusionar elementos de diferentes estilos y culturas.

Sociológicamente, ha desempeñado un papel importante en la historia de los Estados Unidos como un género asociado con la liberación, la lucha por la igualdad y el espíritu de comunidad. Los músicos de jazz han sido líderes en la lucha por los derechos civiles y han utilizado su música para crear conciencia y provocar cambios sociales. Además, el jazz ha sido un lugar donde las personas de diferentes razas y culturas han podido unirse y colaborar en igualdad de condiciones.

Artísticamente, el jazz se distingue por su complejidad y sofisticación, y ha sido una fuente de inspiración para muchos otros géneros musicales. Los músicos de jazz a menudo son considerados algunos de los mejores intérpretes del mundo debido a la complejidad técnica y musical de su música, así como por su habilidad para improvisar y crear música en el momento.

El jazz ha tenido una gran influencia en la literatura, especialmente en la poesía y la novela. Los escritores han encontrado inspiración en la musicalidad, la improvisación y la complejidad del jazz, y han utilizado estos elementos para crear una nueva forma de expresión literaria.

Algunos de los autores que han sido influenciados por el jazz incluyen a Langston Hughes, Jack Kerouac, Julio Cortázar. Estos autores utilizaron el jazz como una forma de explorar temas como la identidad racial, la libertad, la opresión y la creatividad. También utilizaron la musicalidad y la improvisación del jazz en su estilo de escritura, creando un ritmo y una cadencia que imitaba la música.

"On the Road" de Jack Kerouac, una novela que sigue el viaje de dos amigos por los Estados Unidos y que utiliza el ritmo y la improvisación del jazz en su estilo de escritura.

"Invisible Man" de Ralph Ellison, una novela que explora la experiencia de un hombre afroamericano en los Estados Unidos y que utiliza el jazz como una metáfora para la vida y la identidad.

El ritmo y la estructura del jazz son elementos esenciales de este género musical. El ritmo del jazz se caracteriza por su énfasis en el swing, que es un patrón de acentuación que crea un efecto de balanceo. La estructura del jazz es a menudo improvisada, lo que significa que los músicos crean la música en el momento en lugar de seguir una partitura.

Esta cita del poema "Harlem" de Langston Hughes que ejemplifica el uso de la estructura y el ritmo del jazz:

"What happens to a dream deferred?
Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore—

And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over—
like a syrupy sweet?

Maybe it just sags
like a heavy load.

Or does it explode?"

En este poema, Hughes utiliza la repetición y la variación para crear un patrón rítmico que imita la estructura improvisada del jazz. Además, utiliza el swing del jazz para crear un efecto de balanceo que da vida a las palabras y las hace resonar en la mente del lector.

La escritura de Julio Cortázar refleja también la influencia del jazz, en su estilo podemos desde la inspiración temática en "El Perseguidor" que no oculta el personaje en el cual se basa, de igual manera en Rayuela la alusión a músicos de jazz crea un ambiente que envuelve toda la obra y da sentido a su estructura misma puesto que el jazz no es solo creación es también recreación en el sentido de dar nueva vida a algo ya interpretado o escrito, lo que en el contexto de la novela puede ejemplificarse en las citas de Morelli pues justifican la propuesta literaria de Cortázar.

Existen varias relaciones entre la improvisación musical y el lenguaje hablado, ya que ambas formas de comunicación comparten algunas características comunes. A continuación describimos algunas de ellas:

Fluidez: Tanto en la improvisación musical como en el lenguaje hablado, la fluidez es esencial. En ambas formas de comunicación, el hablante o músico debe ser capaz de producir sonidos o notas en tiempo real, de manera fluida y coherente, para transmitir su mensaje de manera efectiva.

Gramática: Al igual que el lenguaje hablado, la música improvisada también tiene una gramática que se basa en reglas específicas. Los músicos improvisadores deben conocer y aplicar estas reglas para poder comunicarse musicalmente con otros músicos y con el público.

Vocabulario: Al igual que en el lenguaje hablado, en la improvisación musical también se utiliza un vocabulario específico. Los músicos deben tener un amplio conocimiento de las escalas, acordes, patrones rítmicos y otros elementos musicales para poder improvisar de manera efectiva.

Expresividad: La improvisación musical y el lenguaje hablado también comparten la capacidad de ser altamente expresivos. Los músicos y hablantes pueden utilizar matices tonales, dinámicas, timbres y otros elementos para transmitir emociones y crear efectos emocionales específicos en su audiencia.

Interacción: Tanto en la improvisación musical como en el lenguaje hablado, la interacción es una parte fundamental del proceso comunicativo. Los músicos improvisadores interactúan entre sí, escuchándose mutuamente y respondiendo a lo que el otro está tocando. Del mismo modo, en una conversación, los hablantes interactúan entre sí, escuchándose mutuamente y respondiendo a las ideas y preguntas del
interlocutor.

Aunque la improvisación y el lenguaje escrito parecen formas de comunicación muy diferentes, también existen algunas relaciones entre ambas. A continuación, se describen algunas de estas relaciones:

Estructura: Tanto en la improvisación como en el lenguaje escrito, la estructura es fundamental. En el lenguaje escrito, las palabras y las oraciones están organizadas de acuerdo a una estructura gramatical que tiene sentido para el lector. De manera similar, en la improvisación musical, los músicos deben seguir una estructura preestablecida, como una progresión de acordes o una forma musical específica, para crear una pieza coherente.

Creatividad: La improvisación y el lenguaje escrito también comparten la capacidad de ser altamente creativos. En el lenguaje escrito, los escritores pueden utilizar palabras, frases y estructuras gramaticales para crear efectos emocionales específicos y transmitir su mensaje de manera más efectiva. De manera similar, los músicos improvisadores pueden utilizar una variedad de escalas, patrones rítmicos y elementos musicales para crear solos creativos y emocionalmente expresivos.

Expresión: Tanto la improvisación musical como el lenguaje escrito tienen la capacidad de ser altamente expresivos. En la improvisación, los músicos pueden utilizar matices tonales, dinámicas y otros elementos para transmitir emociones y crear efectos emocionales específicos en su audiencia. En el lenguaje escrito, los escritores pueden utilizar palabras y estructuras gramaticales para transmitir emociones y crear imágenes en la mente del lector.

Edición: Tanto en la improvisación como en el lenguaje escrito, la edición es una parte importante del proceso creativo. En la improvisación musical, los músicos pueden revisar y ajustar sus solos a medida que avanzan, para asegurarse de que estén siguiendo la estructura musical adecuada y creando el efecto deseado. De manera similar, los escritores pueden revisar y editar sus obras para asegurarse de que la estructura y el contenido sean coherentes y efectivos.
Aunque la improvisación musical y el lenguaje escrito son formas de comunicación muy diferentes, también comparten algunas relaciones, como la estructura, la creatividad, la expresión y la edición. Estas características son fundamentales para la comunicación efectiva en ambas formas de expresión.

La relación entre el jazz y los lenguajes naturales, la poesía y la literatura es observable en sus similitudes estructurales. El jazz, como el lenguaje hablado, se basa en la improvisación, la espontaneidad y la creatividad, de manera similar, la poesía y la literatura también se basan en la creatividad y la imaginación, utilizando la estructura y el ritmo del lenguaje para crear significado y emoción.

Al enseñar escritura creativa utilizando el jazz como modelo, se pueden explorar estas similitudes estructurales y ayudar a los estudiantes a desarrollar habilidades en la improvisación, la creación de ritmos y la exploración de la creatividad en la escritura. Además, la pedagogía del jazz puede fomentar la exploración de la musicalidad en la escritura, mediante la utilización de herramientas literarias como la aliteración, la asonancia, la consonancia y el ritmo.

Una propuesta pedagógica que se apoye en estas similitudes puede ser útil para fomentar la creatividad, el pensamiento crítico y la expresión personal en la escritura. Al utilizar el jazz como modelo, se puede animar a los estudiantes a explorar nuevas formas de estructurar sus escritos, experimentar con diferentes ritmos y sonidos, y encontrar su propia voz y estilo en la escritura creativa.En síntesis, una propuesta pedagógica de escritura creativa que se apoye en las similitudes estructurales entre el jazz y los lenguajes naturales, la poesía y la literatura puede ser una herramienta poderosa para fomentar la creatividad y la expresión personal en la escritura.

EL JAZZ Y SUS CORRIENTES:CRONOLOGÍA

Hay una poderosa corriente que fluye desde Nueva Orleans,
hasta llegar a nuestra música contemporánea.

Aun los rompimientos o revoluciones que vemos en su historia,
como el surgimiento del bebop o, después, del free jazz,
en retrospectiva parecen desarrollos orgánicos, y aun inevitables.
La corriente puede fluir sobre cataratas o formar remolinos o rápidos
de cuando en cuando... pero sigue fluyendo...
y es siempre la misma corriente.(J.E.B).

Nos proponemos dar una caracterización del jazz, en tanto proceso intelectual además de reflexión creativa espontánea que nos permita usarlo como referencia para estimular la dimensión narrativa de lenguajes no verbales como la música en un contexto de educación virtual. Para ello haremos una breve descripción de los elementos que históricamente han estructurado su lenguaje musical, no sin antes presentar algunas definiciones del mismo. De igual manera referencia haremos su contexto político y sociocultural para desligar lo un poco del elitismo en el que en tiempos recientes ha caído y devolverlo a su lugar de origen es decir al pueblo a las calles y salones de baile así como señalar que dichos procesos son susceptibles de reinventarse como una construcción identidad social no solo individual.

Por un lado, es un estilo musical natural de Estados Unidos originado a partir de la interacción entre las tradiciones musicales europea y africana; toma de la primera los aspectos melódicos armónicos y tímbricos mientras que el ritmo, el fraseo y la producción del sonido vienen de la segunda(Berendt 1994, p. 695). Su característica esencial es la improvisación, es decir, a diferencia de la interpretación clásica el músico improvisador no reproduce una y la misma versión de la pieza sino que desarrolla ideas propias y en tiempo real a partir del material entregado por el compositor que no es más que una referencia o molde.

Esta última acepción se acerca a la de Bill Evans, quien lo concibe como algo más que un estilo; para él, el jazz es un proceso creativo espontáneo: el proceso de hacer un minuto de música en un minuto de tiempo; dicho proceso no es original de los EE.UU sino que es el resurgimiento de una tradición que por razones tecnológicas (la partitura como medio de inscripción) y culturales (la división entre el compositor , el intérprete y el improvisador) se fue desvaneciendo en el contexto de la música

clásica. No obstante, como veremos más adelante, aquí argumentamos que la partitura (dependiendo de cómo se aborde) como Como bien afirma el pianista, lo que en esencia hacían Bach, Mozart, Bethoven y Debussy era improvisar sobre estructuras armónicas al igual que Armstrong, Gillespie, Parker, Brown , Morgan, Dolphy y Marsallis entre muchos otros.

No obstante, si la tradición clásica enfatiza el qué , la jazzística hace del cómo su orientación primaria y esto implica la transformación sutil de los elementos constitutivos de la música; el swing, “donde el sentido rítmico del africano se "aplicó" al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión”(Stearns M citado por Berendt J pg. 301) es un ejemplo casi antonomasico de ese cómo; algo similar sucede con la armonía y la melodía, en el jazz, la interpretación se aleja de los cánones y de la representación objetiva de una composición, diremos que el jazzista no reproduce la visión del compositor sino que narra sus propias historias a manera de palimpsesto.

RAGTIME

Cada estilo de jazz es una expresión de la era en la que surge y cada uno ha aportado elementos que en perspectiva definen el jazz como estilo y como proceso.En los años tempranos del ragtime aún no existe el swing pero si su boceto; como derivación sincrética y emergente de las marchas europeas conserva muchos de sus elementos estilísticos y estructurales, sin embargo, al introducir la tradición musical africana se introduce el balanceo rítmico que nos demuestra lo inexacto de la notación para inscribir la duración de los sonidos, esa “imprecisión” rítmica empodera culturalmente la población afro, es por esto que se considera que el ragtime es “música blanca tocada a la negra”

Si bien, en principio, el ragtime se componía a la manera clásica, su auge permitió el surgimiento de aproximaciones contemporáneas (renacentistas diría Evans) en la interpretación. Entre los años 1897 y 1917 cuando el términos jazz empezó a usarse con más frecuencia, el ragtime fue la más pura demostración de la música popular norteamericana; músicos y críticos de jazz coinciden en señalar que fue en este estilo donde la introducción de acentos sincopados y el uso de cromatismos empezaron a

delinear los elementos que posteriormente evolucionaría en el jazz. En este estilo se sincretizan por primer vez la música clásica europea y el particular sentido rítmico de la música africana Como afirma Berendt (1994), “Un músico de jazz que ha creado un coro es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete” dado que improvisar no es tocar sonidos al azar esperando que produzcan sentido sino que implica una configuración,determinada por marcos de referencia y criterios formales específicos de la música occidental, previa a la ejecución instrumental .

Esta aproximación a la figura del músico de jazz se puede apreciar en Jerry Roll Morton, quien es conocido por ser uno de los primeros intérpretes que usaba las líneas melódicas escritas como materia prima para el desarrollo de sus propias ideas, alejándose así de la división de roles antes mencionada.

NEW ORLEANS Y DIXIELAND

Es un lugar común decir que el jazz nació en New Orleans y si bien esto puede ser no totalmente cierto es acertado afirmar que fue un punto de cristalización de las expresiones que venían gestándose por cuenta de la sincretización musical y que hallaron un espacio para su desarrollo. Las street bands, sin alejarse demasiado de la tradición europea ya exhiben la improvisación como elemento expresivo del músico que ya no está al servicio del compositor sino que comunica su individualidad usando la composición ya no como modelo a imitar sino como marco de referencia. Estos estilos primitivos “New Orleans” y “Dixieland” se caracterizan por “una improvisación colectiva en la que todos los intérpretes tocan simultáneamente líneas melódicas improvisadas dentro de la estructura armónica de la canción.” (Sabatella 2000, pg. 13). La diferencia entre ambos subraya una cuestión de conflicto racial ya que el término dixieland se acuñó para definir el estilo de interpretación de los músicos blancos donde “Las melodías eran más pulidas,las armonías más "limpias". La formación del sonido no era tan primitiva; pasaron a segundo término los glissandi, el vibrato expresivo, los sonidos arrastrados,y cuando se empleaba todo esto adquiría siempre un poco el acento de lo consciente, de que era así pero podía ser también de otra manera, con lo que se acercaba más a la broma excéntrica,

mientras que en las bands negras la necesidad respaldaba tanto el entusiasmo y alegría vital como el ambiente cargado de los blues…"(Berendt 1994, pg.27).

SWING

En los años 20 el jazz se aleja de los distritos marginales que lo vieron nacer, ya no es en las calles sino en los grandes salones donde el jazz continúa su evolución. En esta nueva etapa la improvisación colectiva cede su lugar privilegiado a la improvisación solista; su nueva orientación como música de baile hizo surgir la necesidad de arreglos escritos que unificaran el sonido de las bandas y facilitaran su escucha. En el swing la expresividad característica del New Orleans da paso a la precisión técnica de los intérpretes Dixieland que "correspondía a la limpia entonación de la música europea, de tal modo que podía ser vendido a un público de masas"(Berendt 1994, pg.36).

BEBOP

Por causa de su excesiva comercialización la corriente del jazz parecía anquilosarse en los clichés armónicos y las melodías cantables del swing; a modo de respuesta, el descontento semiconsciente de una nueva ola de músicos se materializó en el bebop, estilo que marca el nacimiento del jazz moderno y trae a escena las innovaciones armónicas que hoy son material de estudio obligado para comprender el lenguaje del jazz. Es característico el uso de las extensiones de los acordes bajo una premisa organizadora de tensión- resolución que si bien ha estado presente en la música desde la invención de la armonía, alcanza en el bebop una era dorada; estos elementos no son exclusivos del jazz en tanto estilo sino que se hallan esparcidos por todo el mundo de distintas maneras como proceso creativo espontáneo, sin ir muy lejos, el choro brasilero en compositores como Pixinguinha o Villa- Lobos introduce hace uso de los mismos elementos armónicos , rítmicos y melódicos que el jazz por lo que bien se podría preguntar uno si hablar de una armonía del jazz es más una cuestión de ideología que de hecho, diremos al respecto que coincidimos con Menanteau cuando afirma que "deberíamos considerar la existencia de una armonía en el jazz, que hace parte de un concepto armónico del jazz, en vez de hablar de una armonía del jazz"(Menanteau, 2020).

Otro aporte del bebop a la evolución del lenguaje de la improvisación viene de la estructura de las canciones; retomando la forma sonata allegro de la tradición clásica (tema, desarrollo y recapitulación) consolidan la forma análoga (Head-Chorus(es)-Head out) donde la sección de desarrollo se usa libremente por los músicos para improvisar sobre el tema y las armonías dadas. La forma, estructuralmente organiza la experiencia colectiva, define los límites temporales del desarrollo musical y a su vez articula la dimensión temporal de la narrativa musical como expresión de la experiencia humana individual, la hace inteligible y constituye un dominio simbólico que el músico debe comprender para poder comunicarse.

COOL JAZZ

Entre músicos y críticos de jazz son de uso común las expresiones Hot y Cool para referirse a dos formas diferentes de tocar. Aunque el término Cool puede rastrearse hasta los inicios del jazz, fue en la década de 1950 donde se erigió como un género por sí mismo. Para entender qué es el Cool jazz habría que compararlo con su antagonista; por hot se da a entender una forma enérgica y expresiva de interpretación caracterizada por tempos rápidos así como por el uso frecuente de registros altos, melodías angulares y complejas (especialmente en el bebop).

El sonido cool, de otro lado, es más racional y menos enérgico (sin que por ello no sea expresivo o falto de carácter) y se apoya más en tempos lentos o medios, de igual manera, sin que dejen de ser improvisadas, las melodías cool son reflexivas y calculadas; muestran a su vez un balance entre la composición y la improvisación.

Si bien los primeros referentes del sonido cool pertenecen a la era del swing , fue Miles Davis quien lo “creó” y convirtió en lo que hoy conocemos como Cool Jazz mediante la introducción de elementos tímbricos, formales y estilísticos de la tradición musical clásica entre los que podemos mencionar el mayor énfasis en la composición, el empleo de instrumentos no convencionales en la tradición jazzística y el uso de la textura polifónica y el contrapunto. Estos elemento.

Aunque las carreras musicales de quienes consolidaron el sonido cool del jazz habían empezado años atrás con el bebop, esa crisis expresiva que parece ser una constante motivación para romper los esquemas dominantes en el estilo se manifiesta en un sonido más cercano a la escuela académica "la vitalidad y originalidad del jazz pasaron con frecuencia a segundo plano" (Berendt, 1994. pg 46) Los arreglos orquestales de Birth of the Cool dan testimonio de ese sonido uniforme y calculado que desafiaba la explosividad del bebop, no quiere esto decir que no haya improvisación pero hay un mayor énfasis en líneas melódicas más simples de las que se acostumbraban en su antecesor.

Habría que mencionar nuevamente a Miles Davis como uno de los gestores de esta transición que podría definirse como un cambio en las texturas tímbricas y los colores: por textura tímbrica entenderemos esa cualidad única de cada instrumento musical de hacer sonar de manera diferente las frecuencias de los sistemas de organización sonora de distintas culturas sean temperados y que en el cool se da por la introducción de instrumento solistas como el vibráfono y la guitarra, para diferenciarlo del color que es un fenómeno armónico.

HARD BOP

Otra concepción evolutiva se forjaba en Lee Morgan, Charles Mingus, Art Blakey, Miles Davis (uno de los pocos que supo adaptarse y sobrevivió con éxito a los cambios de orientación del jazz) ; John Coltrane, Clifford Brown, Dizzy Gillespie entre otros. Con ellos regresa la vitalidad del Bebop a la escena del jazz pero esta vez ya hay un camino previamente construido y una mayor perfección técnica de los intérpretes. Esto se explica si pensamos en el bebop como aproximación que no tenía antecedentes mientras que el hard bop tenía una escuela de la que aprender. El hard bop introduce además elementos de Gospel, Rhythm and Blues y Soul buscando alejarse del sonido complejo del bebop y de la ligereza del Cool. El uso de tempos lentos y medios así como también de melodías simples y memorables lo hace más accesible al oyente promedio.

FREE JAZZ

La inconformidad con los estereotipos y fórmulas previsibles que años atrás influenció el nacimiento del bebop se presenta nuevamente a finales años 50 con Charles Mingus, George Russell , Ornette Coleman, Jhon Coltrane, Eric Dolphy quienes progresivamente desarrollan una nueva concepción de la improvisación dando origen a el free jazz donde los elementos estructurales de la música se ampliaron hasta el punto de casi desaparecer o disolverse bajo la premisa de improvisación colectiva libre y sin anclajes con la herencia europea, pues para ellos era “un sistema que había llegado a ser no artístico y que, en medida siempre mayor, anteponía a la decisión personal su propio automatismo” (Berendt, 1994, pg.55). Más allá de la aparente cacofonía lo que se manifiesta en el free jazz es, de acuerdo a uno de sus pioneros, una producción de nuestras propias palabras con una idea precisa de lo que queremos que signifique (Murphy, 2004, pg. 321). Como bien afirma Russell, la melodía y los acordes de su composición poseen , en lugar la tonalidad, un sonido global que Ornette usa como base.

JAZZ FUSIÓN

A partir de los años setenta y en gran medida con el auge de los instrumentos electrónicos ,el jazz, sin abandonar su esencia se inclinó por otros timbres, los sintetizadores y las guitarras e incluso los violines dieron un paso adelante explo(t)(r)ando sus potencialidades melódicas y su novedad en el ámbito. De esto se desprende que las figuras más representativas del jazz de los años 70, a excepción de Miles Davis, interpretaban instrumentos más relacionados con el rock o el folklore mundial que con el jazz, esto último se explica mediante la exploración de nuevos timbres y sonoridades exóticas que los músicos de jazz venían llevando a cabo algunos años atrás. En esta nueva etapa muchos de los elementos estilísticos que habían caracterizado al jazz durante varias décadas son puestos en segundo plano; además del cambio de instrumentación, encontramos un acercamiento entre el jazz y otros estilos que estuvieron en furor en los 70 's ; el rock, el funk, el R & B, el soul se integran en el jazz en ese proceso de renovación constante que lo caracteriza. Habría

que profundizar en los aspectos musicales que retoma el jazz en la década de los 70, la influencia de los géneros mencionados cambia el enfoque que hasta ese entonces, sobre el ritmo y la armonía, el estilo había tenido. El swing desaparece del horizonte mientras entran en escena los ritmos simples con escasa o nula sincopación y la complejidad polirrítmica respectivamente. De igual manera, los constantes cambios de acordes sobre los cuales la sección armónica también improvisaba se reemplazan por los riffs (que curiosamente también nacen del jazz) con lo que se consigue un lecho rítmico denso y compacto, o “groove”.

EL JAZZ EN LATINOAMÉRICA: HACIA UNA DECOLONIZACIÓN CULTURAL

Más allá o mejor más acá de todos los géneros que hemos intentado a un nivel muy superficial caracterizar existe algo nos interesa aún más, hemos enfatizado en hecho de que detrás de ellas existe un proceso político y sociocultural que se traduce en una forma artística ahora bien dicho proceso no es exclusivo de los Estados Unidos de América sino que su predominancia económica y política también cultural a lo largo del siglo 20 impone su visión sobre el discurso cultural que ya supone. En ese sentido cabe recordar la política de estado durante la Guerra Fría que llegó a denominarse la diplomacia del jazz y de la que hicieron parte músicos como Louis Armstrong y Dizzy Gillespie y que debido a ello también son conocidos como embajadores del jazz. El objetivo primario de dicha política de estado era el establecimiento de relaciones diplomáticas con naciones geopolíticamente claves en la dinámica de la Guerra Fría, lo cual privilegió la difusión de su cultura popular por encima de otras expresiones que de igual manera condensan los mismos elementos artísticos y representativos de contextos culturales similares.

Es poca la literatura acerca de lo que es el jazz colombiano, se debate todavía si hace referencia a un sonido propio , a un repertorio específico o simplemente al lugar de donde es; al respecto y a propósito de la reciente publicación del libro Real Book la discusión se hace relevante en tanto atañe no solo a la música en sí sino a los procesos de transformación cultural desde las experiencias estéticas y las prácticas de creación colectiva, si bien al parecer la primera caracterización del jazz colombiano hace referencia únicamente a la nacionalidad sus intérpretes " el jazz colombiano" no estoy describiendo un sonido particular ni mucho menos una

estética definida; se trata, más bien, de una categoría que atañe directamente a la ciudadanía de quienes interpretan la música (Llano, n.d.) este concepto ha evolucionado en pocos años y aunque aún está en proceso de consolidación es posible afirmar que es "un mapa conceptual en el que pudimos leer que la estética de nuestro jazz va más allá de la mezcla con músicas tradicionales locales: es tan diverso como las personas que hemos habitado este territorio" (Real Book Colombia, n.d.)

En concordancia con esa afirmación otro de los objetivos que surgen en nuestro proyecto es la reconciliación de nuestro patrimonio cultural con el lenguaje musical del jazz desde el establecimiento de un repertorio de estándares de jazz colombianos y su inscripción en formato multimedia, de acuerdo con las prácticas comunicativas de los entornos virtuales de aprendizaje.

Cabe recordar que la nuestra es una propuesta transdisciplinar que tanto integra la música como un proceso de transformación histórico y sociológico y de igual manera la reconoce como una herramienta útil para el desarrollo de escrituras creativas y que además apuesta por el diseño de un escenario virtual de aprendizaje significativo; es pertinente por lo tanto señalar que el jazz y la música en general no son elementos meramente decorativos sino totalmente funcionales dentro de una propuesta de producción textual como veremos más adelante.

EL LENGUAJE DEL JAZZ

"El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (…) El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal" (Ricoeur, 2004: 39). Teniendo como presupuesto de partida esa relación entre tiempo y narrativa, Ricoeur busca mostrar cómo esa relación se da en diversos niveles, desde la forma como el texto es preconfigurado en la experiencia humana hasta su reconfiguración en el acto de la lectura, pasando por su configuración en el texto, en nuestro contexto de discusión las aportaciones de Ricoeur son válidas para entender la forma cómo la performance se relaciona con la temporalidad de la experiencia humana.

Como bien señala Hemsy de Gainza “improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común” (1983, p. 11); en el documental “I called him Morgan” Wayne Shorter hace referencia a la facultad narrativa de Lee Morgan, recuerda como Art Blakey solía decir al trompetista a la hora de su improvisación “ Talk to the people, tell them your story” aludiendo así a la dimensión narrativa del lenguaje jazzístico.

Barthes (1968) señala que “el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”” , lo que trae a escena la reformulación del discurso inscrito en manos del intérprete. El aspecto narrativo de la música, en todo estilo basado en la improvisación, tiene más importancia la transformación del repertorio mediante prácticas creativas pues él no se recita sino que se crea sobre la marcha, es un discurso que “no se agota en su función descriptiva, denotativa, porque en él está comprometida, además, la posibilidad de dar cuenta de la identidad propia de cada individuo que se afirma desde la alteridad, a través de su manera particular de ser en el mundo y en el tiempo, por lo que, de esta manera, entran conflictos de perspectivas valorativas e interpretativas en el discurso.”(Ricoeur).

Hacer jazz en este sentido implica una apropiación de estructuras narrativas sobre las cuales construir un discurso propio, hacer de los sonidos personajes de una historia que nos habla sin palabras.

Gary Burton ejemplifica esta similitud mediante la analogía de los elementos que nos permiten configurar sentido tanto en el lenguaje natural como en el musical, el vocabulario del improvisador se compone de palabras , gramática y contenido; cuando quiero comunicar una idea el primer elemento al que recurro son las palabras sin embargo las palabras por sí mismas no bastan para dar sentido al discurso, hace falta una gramática que las organice de manera coherente y este proceso lo que en última instancia define el contenido de nuestro discurso. Esto aplica también al ejercicio de la improvisación; el vocabulario se compone de los nombres de las notas, de sus sonidos, de las escalas y los acordes; la armonía es análoga a la gramática. nos da las orientaciones para movernos de un acorde a otro,

como resolver sus progresiones y es esto lo que nos permite crear frases con sentido musical; la conexión de estas frases es lo que produce el contenido , es decir, el aspecto narrativo de la música. Cabe cuestionarse acerca de los elementos constitutivos del lenguaje de la improvisación musical y los procesos mentales involucrados en su ejecución.

Andueza(2017) siguiendo a Suhor (1986) y Barret(1998) señala que la improvisación es una forma de lenguaje con las mismas reglas y funcionamiento interno de un lenguaje natural y que es posible aprender estas reglas mediante la organización de conocimientos estructurados. En uno y otro campo estos conceptos son análogos a lo Ausubel(1968) denomina “organizadores previos” o información que sobre una realidad tiene el aprendiente y que funcionan como marcos de referencia sobre los cuales es posible construir nuevas relaciones que aumentan la complejidad de los procesos cognitivos involucrados. Una breve ojeada a distintos métodos teóricos que a propósito del jazz se han escrito nos permiten afirmar que los dominios cognitivos que todo improvisador debe dominar e integrar en su práctica diaria pueden estimularse con orientaciones sencillas. Para el trompetista Terry Clark antes de innovar es necesario, en primer lugar, imitar ya que nos proporciona modelos a seguir; modelos operativos de las abstracciones teóricas subyacentes en la música. En segundo lugar, lo imitado debe asimilarse, extrapolarse , expandirse; más allá de como fue concebida, una idea musical no es más que una materia prima susceptible de modelación. Andueza recopila una serie de planteamientos de diversos autores acerca del aprendizaje de este lenguaje; retomando a Sawyer (2000) nos indica que el improvisador adquiere su vocabulario mediante el aprendizaje y memorización de frases compuestas por intérpretes de referencia así como también mediante la estructuración creativa de sus propias frases. El aprendizaje de frases de referencia , o licks, se constituye en herramienta esencial en tanto permiten al aprendiente reconocer los patrones rítmicos y clichés armónicos que caracterizan el estilo. (Paney y Buonviri, 2014, citado por Andueza pg. 48). Hacemos énfasis sin embargo en el proceso de transformación, pues no se trata de una única realidad objetiva sino de la manifestación de múltiples formas de comprenderla y recrearla.

Sabatella(2010) señala que el aspecto narrativo es fundamental cuando se habla de improvisación, el intérprete debe estar en la capacidad de contar una historia a través

de su discurso , pues este “ha de narrar una historia, bien estructurada y que comunique algo al oyente” El dominio de esta facultad narrativa a la que venimos haciendo referencia requiere el dominio de la armonía para conectar adecuadamente melódicamente los sonidos de los acordes de una composición y expandir así el tema original, pues “los improvisadores necesitan entender cómo funciona la teoría con el fin de crear música, mientras que los intérpretes de obras escritas pueden, técnicamente, tocar su repertorio sin entender la teoría detrás de la obra” (Woosley, 2012, p. 13 Citado por Andueza pg. 49). En consonancia con lo anterior es apropiado añadir que el conocimiento armónico por sí solo no es suficiente y que su abordaje en un contexto de improvisación musical debe ser creativo, por lo tanto aprender a improvisar debería orientarse al desarrollo de de habilidades como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente las cuales de acuerdo con Guilford son representativas de la creatividad; este autor define la creatividad como la capacidad de ir más allá de lo previsible y producir algo que resulte novedoso (Guilford Citado en Santaella , 2009 pg. 90). La fluidez,entendida como la emisión de un gran número de ideas en una situación es una de esas características susceptibles de potenciación. Para que se manifieste esta fluidez es necesario que no se “castigue” su ocurrencia, que se permita que esa persona exprese todas sus ideas, y que aunque algunas resulten extrañas, chocantes, no se le critique, sino que se alabe, se refuerce positivamente su conducta (Andueza p. 60).

MARCO PEDAGÓGICO

De acuerdo al MEN, el lenguaje posee un doble valor para el ser humano; es, por un lado, subjetivo, en tanto constituye una “herramienta cognitiva que le permite tomar posesión de la realidad, en el sentido de que le brinda la posibilidad de diferenciar los objetos entre sí, a la vez que diferenciarse frente a estos y frente a los otros individuos que lo rodean, esto es, tomar conciencia de sí mismo” (pg 19). Mientras que, en su dimensión social, posibilita el establecimiento de relaciones sociales,nos permite compartir experiencias, expectativas, creencias, valores y conocimientos así como construir espacios de difusión y fomento de los mismos. Los lenguajes se caracterizan por relacionar una forma con un contenido lo que permite exteriorizar el

segundo y esta exteriorización se da a través de distintos sistemas de significación que se pueden clasificar a grandes rasgos en verbales y no verbales. No existe un uso correcto del lenguaje, existen usos contextualizados que se definen por pertinencia, así, la normatividad no debería darse a la hora de validar la relación del sujeto con su realidad;ahora bien, el Ministerio de Educación señala también que en los procesos de significación lingüística deberían fomentarse habilidades complementarios: comprensión y producción en tanto "suponen la presencia de actividades cognitivas básicas como la abstracción, el análisis, la síntesis, la inferencia, la inducción, la deducción, la comparación, la asociación (pg 21)". En este orden de ideas, es un deber de la educación aportar las herramientas necesarias que permitan a los aprendientes apropiarse de su realidad y comunicar su experiencia, para lo cual conceptualizan seis dimensiones a fortalecer y a las que la educación debe orientar sus esfuerzos y de entre las cuales queremos resaltar las dimensiones de representación de la realidad y de la expresión de las potencialidades estéticas, pues subrayan el énfasis que debe ponerse en los sistemas de significación alternos al verbal y que nos dan el fundamento para introducir el aprendizaje del lenguaje musical como componente fundamental de una educación integral en lenguaje; de acuerdo a lo hasta aquí expuesto, el dominio de la facultad narrativa implica la habilidad de comprender y producir significados haciendo uso de sistemas simbólicos debe manifestarse en la capacidad de comunicar dichos significados efectivamente.

En este sentido la enseñanza musical en tanto componente de una educación en lenguaje y humanística integral,debe brindar herramientas que explotan en conjunto la creatividad y el razonamiento para comunicar dicha experiencia. Al respecto el Ministerio de educación Nacional (2006) señala "Emprender cambios o ajustes a un plan educativo supone una serie de reflexiones a partir de la experiencia, de los avances alcanzados por la sociedad, la ciencia y la tecnología y de las características del contexto. Esto implica una investigación participativa, en la cual una fundamentación teórico-práctica es esencial para que el análisis crítico de los diferentes factores que confluyen en el proceso responda objetivamente a la problemática que generaría el cambio.

La enseñanza del lenguaje musical en especial el de la improvisación no está aislado de otras habilidades intelectuales y sociales, es decir, desarrolla y estimula competencias cognitivas y afectivas e influye en ellas de manera positiva. Peñalver (2011) señala al respecto que "Aprender a improvisar música es similar a aprender a hablar, en un principio nos familiarizamos con los sonidos, después los relacionamos con significados concretos, adquirimos ciertas fórmulas de comunicación, etc., pero llega un momento en el que debemos crear nuestra propia expresión a través del lenguaje.", de esto se desprende que el objetivo de aprender a improvisar es aprender a mantener una conversación, expresar nuestras ideas mediante un discurso fluido y coherente "es a través de la improvisación cuando empleamos nuestra versión del lenguaje musical, aplicamos el léxico aprendido con voz propia y potenciamos nuestra seguridad en nosotros mismos definiendo y reforzando nuestra personalidad." (Peñalver Villa, 2011 pg. 4)

En adición al estímulo de autoafirmación y capacidad de comunicativa, la música refuerza el sentido de comunidad, si bien en cualquier agrupación musical el sentido de unidad grupal está presente en un formato orientado a la improvisación cada músico tiene una responsabilidad doble, por un lado expresar su individualidad y por el otro coordinar su interpretación para apoyar la improvisación de los demás miembros, lo que a nivel global refuerza el sentido de pertenencia grupal introduciendo a su vez una dimensión adicional de responsabilidad expresivo-comunicativa a nivel individual. (Peñalver Villa, 2011, pg. 5).

La posición del MEN se halla en estrecha relación con esta aproximación en tanto concibe que mediante el aprendizaje del lenguaje musical " se amplían las posibilidades expresivas del pensamiento a la vez que se potencian capacidades comunicativas y de interacción social, por lo tanto más que una transmisión de conceptos rígidos y descontextualizados la enseñanza musical debe motivar procesos de reconocimiento socio-cultural y fundamentar valores cívicos". EVA/OVA Hacia un aprendizaje autónomo: Redefiniendo los modelos pedagógicos Un entorno virtual de aprendizaje (EVA) puede definirse como un espacio de aprendizaje mediado por TIC donde se organizan y distribuyen contenidos que permiten la co-construcción de saberes mediados por prácticas comunicativas introduciendo una dislocación espacio-temporal de los procesos de interacción entre tutores y aprendientes y

masificando el acceso a la información transformando así las formas tradicionales de apropiación del conocimiento.
Diversos autores coinciden en que en la educación virtual “el modelo pedagógico debe favorecer el a los estudiantes el aprendizaje autónomo, pues como bien señalan Martín y otros(2003: 17) citado por Tobón (2007: 21) aprender no significa sólo adquirir información sino, sobre todo, desarrollar habilidades y destrezas que permitan seleccionar, organizar e interpretar la información, no obstante, dado que el aprendizaje Individual se encuentra mediados socialmente es difícil establecer la diferencia entre las dos dimensiones o al menos su importancia en el proceso del aprendizaje (Martin, 2012, pg. 81). Zubiría (2011 citado por Álvarez 2018) señala que entre los elementos a considerar al momento de estructurar un programa un modelo pedagógico se encuentran el perfil de los aprendientes(la población objetivo del programa educativo antes y después del proceso de aprendizaje); los conceptos de desarrollo que orientan la práctica pedagógica y que determinan los objetivos de enseñanza y aprendizaje; el currículo o contenido que define lo que se pretende enseñar; la metodología que debería dar cuenta de cómo se va a impartir el currículo; la interacción docente estudiante que implica los tipos y niveles de intercambio comunicativo y el tipo de acompañamiento más adecuado al contexto; y por último, la evaluación cuyas rúbricas debe ser formuladas en coherencia con los anteriores aspectos de manera tal que además de dar cuenta de el cumplimiento de los objetivos pedagógicos formulados traiga a la luz los aspectos a mejorar del modelo en sí.

De acuerdo con (Molina, 2015) epistemológicamente una EMV debería fundamentarse en un modelo pedagógico constructivista, en tanto los individuos y los colectivos dan sentido a su experiencia a partir de sus estructuras conceptuales previas, este modelo nos reta a diseñar estrategias para orientar procesos pedagógicos que amplíen la transferencia cognitiva mediante la introducción de las experiencias previas en nuevos contextos prácticos y situaciones concretas. Como complemento a este, aparece el enfoque colaborativo que hace énfasis en la importancia de las mediaciones sociales que intervienen en la producción de conocimiento; para fomentar el aprendizaje significativo de contenidos en contextos grupales es necesario estructurar situaciones comunicativas que induzcan actitudes responsables y constructivas; desde este enfoque los roles deberían transformarse pues la dislocación del el espacio físico del aula difumina las situaciones

comunicativas que tradicionalmente las establecen jerarquías entre los interlocutores, transforma la disciplina del taller Foucaultiana en un ejercicio ético individual donde no obstante se encuentran activos y/o latentes los vestigios de una estructura de organización jerárquica; en este orden de ideas el eje del enfoque constructivista-colaborativo nos insta a re pensar los espacios de socialización de saberes de manera tal que que empoderen al individuo para que comparta su experiencia y aporte al saber colectivo.

Una nueva aproximación al constructivismo es el conectivismo, que si bien no constituye aún un nuevo paradigma sí condensa los aspectos relevantes del primero y los introduce en nuevo contexto al relacionarlos directamente con la transformación que el entorno virtual opera en la sociedad. Plantea que los modelos tradicionales han sido sobrepasados por la TIC en tanto cambian nuestra forma de comunicarnos y de aprender-, su idea central es que el deseo de aprender que genera conocimiento se da mediante la interacción mediada por redes entre las personas, los dispositivos tecnológicos y la actualización constante de la información.

El giro que propone radica en "la visualización de ese lugar de encuentro entre la persona y la red, entre la pedagogía y las tecnologías interactivas, como uno de los horizontes más plausibles para explorar, describir e impulsar los procesos de enseñanza y aprendizaje de los años venideros en el marco de la Web 2.0." (Martin, 2012, pg.82). En este orden de ideas, un concepto a detallar es el de inteligencia colectiva o "la capacidad del grupo para resolver problemas que cada individuo del colectivo, de forma personal, no sería capaz de resolver ni, incluso, de entender (Ribes 2007) supone mucho más que la posibilidad de que cualquier receptor, individual o colectivo, pueda convertirse en emisor creando y publicando sus propios contenidos." (Ribes 2007 citado en Martin, 2012, pg. 83-84).

Para Ribes la inteligencia colectiva se constituye o se manifiesta a partir de tres aspectos.

1. La creación de contenidos: Esta dimensión opera sin una figura central que oriente la producción (modelo bazar) vs (modelo catedral), centralizado y jerarquizado.
2. Recursos compartidos: Los repositorios, las bases de datos, los blogs y las wikis tan solo por mencionar algunos se erigen como espacios de intercambio de información.

Con respecto al primer aspecto, (Fumero citado en Martin, 2012. pg 85) “como un servicio de publicación/compartición de contenidos (Fumero, 2006). O más ampliamente, como páginas personales o colectivas creadas y administradas de manera rápida y fácil, a través de editores de web y gestores de contenidos proporcionados por una plataforma especializada, generalmente gratuita, que también les da alojamiento”.

En esta misma línea convergen diversos autores (Lara, 2005; O'Donnell, 2005 en Martín 2012) plantean que por sus características el blog es un instrumento con muchas posibilidades pedagógicas enmarcadas dentro del constructivismo y en resonancia con el conectivismo en tanto crean canales de comunicación formales e informales entre docente y aprendientes fomentando de esa manera la interacción social mientras brinda un espacio para la experimentación y/o demostración de los procesos de aprendizaje de los involucrados en él, sin distinción jerárquica alguna.

Análogamente, su constitución transmedial en tanto integra distintos formatos hipertextuales y audiovisuales configuran al blog como un espacio propicio para el aprendizaje constructivo y la constitución de comunidades de aprendizaje virtuales; de igual manera (Lara 2005) señala que a nivel estructural permite entre otras cosas: la organización y control del discurso gracias a el desarrollo secuencial de los contenidos; estimular la discusión y el debate de ideas; almacenar y obtener documentación y literatura sobre temas específicos; potenciar el trabajo colaborativo entre docentes y estudiantes; a lo que añadiremos que estimula el aprendizaje autónomo y el aprendizaje por indagación (Citado en Martín 2012 pg 86) En esta misma línea (Pastor Comín, 2007, pg. 167) señala que “Las múltipes herramientas de que estas plataformas disponen permiten administrar y presentar los materiales de un modo no sólo personal, sino también dinámico y estructurado: la creación de materiales, gestión, disposición, planificación, seguimiento de las transferencias, control de participación y, fundamentalmente, el establecimiento múltiple de ejes bidireccionales (tutor comunidad de alumnos; tutor-alumno; alumno-comunidad de alumnos; alumno-alumno; tutor-otros tutores).

Un lugar común cuando se habla de educación virtual es el énfasis puesto en la infraestructura y los dispositivos tecnológicos, en la estructura modular y la

interacción con los materiales de aprendizaje, si bien este aspecto no carece de importancia, como bien señala Hines (2004) el principal foco de atención de los investigadores no debería ser la tecnología en sí, sino los usos y la construcción de sentido que surge a través de la participación en los medios de comunicación interactivos; en este sentido nuestro objetivo primordial es hacer una descripción de las prácticas de apropiación de los usuarios las tecnologías de comunicación e información y la construcción de sentido alrededor de los distintos espacios de comunicación y aprendizaje virtual, tales como los blogs, los canales de streaming, los foros virtuales y las aulas virtuales solo por nombrar algunos Mauri y Onrubia (2008, p. 132-150) citado por Tobón y otros (MEN, 2010, p. 40-44) hacen una síntesis de dichas concepciones, situándolas en dos modelos: a) una concepción de los procesos de enseñanza y aprendizaje centrada en la dimensión tecnológica y b) una concepción del aprendizaje mediado por las TIC centrada en la construcción del conocimiento.

Docente o moderador de discusiones

Autores como Mantovani (1994 en Hines 2004) sugieren que la comunicación mediada por ordenador refuerza los roles jerárquicos del el modelo de comunicación tradicional , otros como Rheingold (1993 en Hines 2004 pg, 29) afirman que dichos espacios de interacción son el crisol de las comunidades virtuales las cuales define como “agregaciones sociales que emergen de Internet cuando suficientes personas se mantienen en una discusión pública, durante suficiente tiempo. con suficiente sentimiento humano como para establecer redes de relaciones personales en el ciberespacio.” (1993, pág. 5) ,a lo que añadiremos que las relaciones establecidas en este contexto son primordialmente de aprendizaje cooperativo donde el rol tradicional de docente se desvanece, ya que el objeto de los mismos no es dar lecciones sino poner sobre la mesa temas a partir de los cuales se construye saber mediante el intercambio de opiniones y argumentos.

Sin embargo, ambos modelos de comunicación coexisten y es común hallar en un mismo espacio de aprendizaje interactivo módulos o secciones que refuerzan los roles jerárquicos así como espacios de discusión que fomentan la difuminación de

aquellos, de igual manera es frecuente hallar la imposición de ideas con base en el argumento de que ha funcionado para quien lo enseña, si bien, en muchos casos esto puede funcionar , en muchos otros no satisface las necesidades específicas de ciertos estilos de aprendizaje. Lo que importa aquí más allá de la infraestructura o el contenido es la generación de espacios que permitan el pensamiento crítico.

En tanto docentes nos corresponde diseñar estrategias didácticas que permitan a los estudiantes pasar de la mecanización de procesos a la comprensión de los fundamentos técnicos teóricos que les sirven de sustrato y transformar la información en conocimiento, dicho proceso requiere una revisión de las teorías del aprendizaje, de los enfoques pedagógicos, de las estrategias didácticas de los recursos y las actividades de aprendizaje en el nuevo contexto comunicativo que suponen los entornos virtuales de interacción, enfatizando en el aprendizaje cooperativo y su autorregulación a nivel individual; Collison señala al respecto que si “un moderador puede guiar eficazmente en lugar de suministrar respuestas expertas, entonces el aprendizaje se maximiza a medida que los participantes son impulsados a aprender haciendo, en vez de repetir de memoria.

Espacios y prácticas comunicativas en entornos virtuales

De acuerdo a Collison (2000) un foro “es un escenario de comunicación por internet, donde se propicia el debate, la concertación y el consenso de ideas” , caracterizados por la superación de barreras espacio-temporales que se presentan en la comunicación en tiempo real, esta asincronía, permite una mayor reflexión y articulación de las ideas puestas en debate en tanto los participantes pueden no solo proponer sino revisar sus planteamientos antes de publicarlos. El autor distingue tres tipos de diálogo presentes en las prácticas comunicativas de los foros.

Collison (2000) propone el uso de zonas de discusión moderadas basadas en el uso de textos para lo cual describe la estructura de dos cursos virtuales de las cuales extrae y define 3 estrategias de moderación que pueden ser útiles en contextos de aprendizaje virtual.

Diálogo Social: Caracterizado por la informalidad y la gratificación individual del autor
Diálogo Argumentativo: Caracterizado por la defensa de los puntos de vista personales desarrollados a partir de lógicas individuales
Diálogo Pragmático: Pone en juego el conocimiento de todos para construir desde distintas perspectivas significados de un mismo hecho.

Cada uno de estos diálogos se corresponde parcialmente con un tipo de foro aunque no de manera excluyente, es decir que esta correspondencia es parcial y por lo tanto los distintos diálogos pueden yuxtaponer independientemente del tipo de foro

El diálogo pragmático es según Collins (2.000 pg. 26) "un discurso razonado cuyo proceso sirve a fines que están más allá del diálogo mismo. Su meta no es persuadir sino más bien indagar y utilizar el diálogo para informar a los participantes, de manera tanto individual como colectiva, para que puedan intercambiar pensamientos, ideas y enfoques variados sobre cualquier tema que están considerando"

Con miras al establecimiento de diálogo pragmático, el autor delimita una serie de aspectos a considerar en la moderación de un foro. En primer lugar, debe incluir metas o tareas que deben ser resueltas en un plazo determinado; dichas metas deben ser fijadas a partir de la identificación de conceptos y contenidos significativos y adecuados al área de conocimiento a la cual pertenece; posteriormente señala la necesidad de condensar los resultados mediante la escritura, noción que re definiremos como producto o soporte con el objetivo de que abarque otros soportes distintos a la escritura. Dichos objetivos y conceptos son la materia prima del moderador quien además debe procurar mantener motivados a los participantes de la discusión, al respecto Arango (2004) señala que, La motivación intrínseca se genera llegando al campo de interés de los participantes para hacer relevante y significante aquello que se desea debatir, proponiendo ambientes que sean amigables, retadores, excitantes, generadores de conflictos conceptuales o desequilibrios cognitivos, de modo tal que el participante se mueva en busca del conocimiento.

La improvisación no sé improvisa

El objetivo principal de este apartado es definir y sintetizar algunas de las aproximaciones teóricas a la improvisación; una de las falencias de los abundantes métodos es la proliferación de escalas sin una orientación práctica para su uso en canciones, además de la falta de delimitación de los conceptos a aprender; es frecuente encontrarse ante un universo de información sin la orientación necesaria para que su aprendizaje sea significativo,es necesario sacar de su abstracción los componentes teóricos del lenguaje musical mediante la constricción o delimitación del vocabulario de la improvisación en función a su aplicación práctica, que es en última instancia, tocar canciones .

Emilio Molina, define la improvisación como el uso de "los elementos conocidos para obtener un resultado nuevo. En el terreno musical, los elementos pueden ser melódicos, rítmicos, armónicos y formales y la misión del profesor consiste en hacérselos descubrir y trabajar de tal modo que puedan servirle para expresar su propio mensaje dentro de un contexto lógico".

Es también el manejo sencillo del lenguaje que permite la expresión correcta de un mensaje propio usando elementos conocidos por todos. (Molina, s.f, pg. 2 - 3) Southern (2001) citado por (Peñalver Vilar, 2011, pg.43-44) que las expresiones musicales de improvisación que dieron forma al jazz surgieron en principio como expresión individual y colectiva en las work songs y los spirituals, mediante procesos como la variación de un tema o canción existente, la mezcla de varias canciones para crear una nueva y la creación de una canción a partir de nuevo material musical; el primero da cuenta de la ornamentación, el segundo de la imitación o intertextualidad mientras el tercero hace alusión a un proceso de composición; en su conjunto dichos recursos se erigen como precursores de las técnicas de improvisación moderna.

Campbell afirma que la teoría musical surge del análisis de la música existente mientras que esta última esta no proviene precisamente de cuerpo teórico, lo que nos interesa señalar es que antes de el análisis de los recursos armónicos y melódicos de los que hace uso el improvisador moderno hubo ciertos usos culturales que dieron sentido a la forma y los recursos de la improvisación, no obstante, esto no implica que no se pueden utilizar dicho caudal teórico como herramienta para la composición y ejecución instrumental improvisada. (Cooker et al., 1970,) señalan que la improvisación es la creación espontánea de música en el estilo del jazz, al igual que la composición tradicional la conciben como un arte que puede aprenderse y para tal efecto es necesario dominar las herramientas básicas de improvisación entre las que se incluyen la escucha activa la memorización de patrones melódicos rítmicos y progresiones armónicas, puede parecer un contrasentido qué para hacer música improvisada haya primero que aprender un vasto caudal de teoría y memorizar patrones.

Bergonzi señala al respecto que el aprendizaje del lenguaje del jazz es similar al aprendizaje de un lenguaje natural Aprendemos en primer lugar oyendo imitando lo que oímos sucede de igual manera con el vocabulario en lenguaje de jazz debemos aprender sus palabras y su gramática con el objetivo de desarrollar nuestro propio lenguaje musical. (Bergonzi, 2003, pg. 8) ya que mediante la internalización de los mismos el acto de improvisar pasa al nivel subconsciente, convirtiéndose casi en un reflejo instantáneo y fluido. Para Hemsy de Gainza (2007) la improvisación musical(no específicamente jazzística) es una actividad proyectiva que puede definirse como la ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo y que se refiere tanto a la actividad misma como a su producto . La autora referencia dos tendencias complementarias en dicha actividad, la imitación (reproducción y alusión, variación , interpretación) y la creatividad (exploración , invención) , en un sentido más académico , la improvisación es también una actividad sometida a ciertas reglas que se relacionan tanto con el nivel interpretativo (aspectos técnicos y expresivos de la ejecución) como con la capacidad creativa (que determina la selección, organización y manejo de los materiales musicales) del músico que la realiza. (Hemsy de Gainza, 2007, pg. 14).

Desde esta perspectiva, el proceso educativo debe ocuparse de generar estrategias que estimulen la absorción y la expresión de los elementos musicales implicados en el procesos de improvisar, para ello y con el objeto de delimitar y escalonar dichos elementos , la autora propone el uso de la consigna para delimitar y motivar, la actividad improvisadora.

El desarrollo del Motivo

Puede parecer obvio, pero el elemento más reconocible para nuestro oído es la melodía, es el elemento de más fácil recordación de una canción o tema musical. Es también lo que un músico debe aprender a construir, razón por la cual intentaremos en lo posible , no hablar de escalas sino de sistemas de organización tonal (tonalidades) para evitar su asociación con escalera, que es la forma en que tradicionalmente se enseñan como un constructo teórico analitico al servicio de la melodía. Es oportuno decir que esta última se relaciona directamente con el ritmo y la armonía, es decir, es un fenómeno que integra dichos elementos y a su vez se constituye en la estructura fundamental de nuestra metodología de enseñanza/aprendizaje musical.

Otro elemento a considerar es el concepto de forma, en un sentido estético se define por la organización de los elementos constitutivos de un objeto, dicha organización debe ser lógica y coherente … “La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas”deben estar basadas en un “parentesco” o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función” (Schoenberg 1989 pg.11). Para conseguir la inteligibilidad de una pieza musical, el estudiante , a diferencia del compositor experimentado, debería organizar a manera de bloques ensamblables, los motivos, frases y temas que en su conjunto constituyen la forma, a lo que añade que dichas requisitos deben satisfacer igualmente las necesidades de contraste variedad y fluidez de presentación.

En este orden de ideas la unidad estructural mínima es el fragmento fraseológico definido como “molécula musical consistente en un número de hechos musicales

integrados,poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con otras unidades similares(Schoenberg 1989 pg. 13); para la composición de frases se requiere la creación y desarrollo de motivos cuyo uso precisa igualmente de coherencia unidad, lógica inteligibilidad y fluidez. A manera de contraste en Ligon hallamos un acercamiento más específico a las estructuras melódicas del jazz, pues a diferencia de Schoenberg quien pone el acento en la estructura y el desarrollo motívico, enfatiza en lo que denomina contornos melódicos, que son melodías de uso extendido y que sirven de modelo para otras construcciones que constituyen una base común para el ejercicio de la improvisación.

La pedagogía del lenguaje musical como extensión del lenguaje verbal (Facultad narrativa)

El vibrafonista Gary Burton afirma que ir a Francia después de aprender las frases necesarias para ordenar comida o preguntar por el costo de algún artículo no es hablar Francés. Cabe preguntarse acerca de las reglas que organizan dichos lenguajes. Más adelante Burton dibuja un esquema de comprensión mediante la analogía de los elementos constitutivos del lenguaje natural y el musical; el vocabulario del músico comprende (sonidos)palabras, (pautas de organización) gramática y (contenido) narrativa, el músico habla , se comunica organizando las frecuencias y duraciones de un conjunto 12 de sonidos distribuidos simétrica y periódica también por reglas de manera tal que permiten su manipulación artístico-estética.

El compositor alemán A. Schoenberg señala que en el estadio inicial del aprendizaje musical el estudiante debe dominar el “artesanado”, es decir “ conocer y manipular el material de la música (el sonido)”, y para ello el maestro debe presentar una serie de problemas y soluciones coherentes;análogamente, la enseñanza musical debe enseñar a los estudiantes a escucharse a sí mismos, y esto último, de acuerdo con el autor, sólo es posible mediante el “movimiento”, por lo tanto el rol del maestro es provocar esa tensión cognitiva y estimular el aprendizaje por descubrimiento en vez de limitarse a exponer lo que se sabe.

Es algo generalizado aprender música mediante un instrumento, el aprendizaje teórico puede o no acompañar dicho proceso de aprendizaje, esto implica que un músico no “académico” también aprende las reglas de funcionamiento del lenguaje, en la mayoría de los casos por imitación, mientras que el académico domina un metalenguaje que le permite operar abstracta y reflexivamente mediante el análisis de símbolos complejos que representan el vocabulario y la gramática musical; la partitura.

Molina Fernandez (2008) condensa algunas de las nociones pedagógicas y musicales que retomaremos para fundamentar nuestra propuesta. Sinteza a manera de contexto las ideas acerca de la improvisación de pedagogos como Dalcroze quien integra el ritmo musical con los movimientos corporales para facilitar la aprehensión del sentido del ritmo; Kodaly quien afirma que la educación musical no debe limitarse a la reproducción sino que debe dar espacio a la producción individual de acuerdo a su nivel de desarrollo y experiencia musical; Willems, por su parte enfatiza que la potencialización del pensamiento creativo se da mejor través de la improvisación que de la interpretación; Orff y Murray Schaeffer, de manera independiente consideran el proceso creativo como la base del aprendizaje musical y por la tanto debe ocupar un rol central en todo esfuerzo pedagógico y metodológico. Con base en estas ideas diseña un sistema de educación musical basado que gira en torno a dos ejes o dimensiones complementarias:

El análisis:Cuyo objetivo es fundamentar conceptualmente y organizar esquemas de conocimientos previos.

La improvisación: Fomentar la práctica e interpretación a partir del análisis. La dimensión analitica se aborda desde la comprensión del sistema de notación musical (Partitura) pues “El conocimiento de la grafía musical y la capacidad técnico-instrumental para “pronunciarlos” no dice nada sobre el conocimiento del lenguaje y de su funcionamiento interno, cosa que en el lenguaje hablado es una obviedad: nadie piensa que sabe latín sólo por el hecho de que sepa leerlo.”(Molina Fernandez, 2008, pg. 258).

Para Molina (2008) una metodología para la enseñanza aprendizaje de la improvisación debe contemplar los siguientes aspectos: a) selección y análisis de las obras o fragmentos adaptados a un nivel educativo concreto. b) extracción de los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y formales que interesen para su desarrollo posterior. c) improvisar y construir nuevas obras o fragmentos, cuya sencillez o complejidad depende del nivel en que nos situemos, en base a los elementos analizados anteriormente. En este orden de ideas, comprender la notación musical a nivel analitico implica entonces la adquisición de de una "facultad narrativa" más allá de una mera decodificación de símbolos; ¿Cuáles son entonces los criterios que determinan la partitura como un recurso pedagógico válido para estimular procesos de pensamiento creativo?

La partitura, de manera similar a la obra literaria es un acto de enunciación con finalidad estética que hace uso de su gramática específica para dar sentido a lo que se pretende comunicar. El estudio de la literatura musical es pertinente en tanto trae a escena los modos de uso del lenguaje musical en un contexto pragmático, a diferencia de los métodos o tratados cuyas orientaciones tiende a ser normativas, el estudio de las obras nos permite no sólo evidenciar los constructos teóricos subyacentes sino también la manipulación estética de los mismos.

Aunque damos más importancia a la improvisación, consideramos que la escritura musical es el medio más expedito de organizar nuestras ideas de manera coherente y comprender nuestros discursos musicales. Así pues, en aras de estimular un aprendizaje musical significativo estructuraremos nuestra propuesta con base en dos enfoques complementarios: aprendizaje por recepción y aprendizaje por descubrimiento.

El primero establece los organizadores previos sobre los cuales el aprendiente configura las estructuras cognitivas que le permitan descubrir nuevas relaciones entre los conceptos de un objeto de conocimiento por su propia cuenta. Ausubel (1976) señala que la asimilación por instrucción o aprendizaje por recepción se caracteriza por organizar el conocimiento en estructuras que se transforman de simples a complejas y en cuya base se encuentran los organizadores previos.

El autor distingue 3 tipos fundamentales de aprendizaje significativo (Aceituno, 1998):

Aprendizaje representacional: tipo básico de aprendizaje significativo. En él se asignan significados a determinados símbolos (palabras) se identifican los símbolos con sus referentes (objetos, eventos, conceptos)

Aprendizaje de conceptos: los conceptos representan regularidades de eventos u objetos, y son representados también por símbolos particulares o categorías y representan abstracciones de atributos esenciales de los referentes.

Aprendizaje proposicional: la tarea no es aprender significativamente lo que representan las palabras aisladas o combinadas sino aprender lo que significan las ideas expresadas en una proposición, las cuales a su vez constituyen un concepto. En este tipo de aprendizaje la tarea no es aprender un significado aislado de los diferentes conceptos que constituyen una proposición, sino el significado de ella como un todo.

Capítulo 3

MÉTODO DE TALLER:

Un taller es una actividad o espacio diseñado para realizar actividades de aprendizaje prácticas y participativas en las que se experimenta y se aplica conocimientos teóricos y habilidades prácticas.

Como actividad, un taller puede tener diversos objetivos, como brindar capacitación, fomentar el trabajo en equipo, promover la creatividad y la innovación, o desarrollar habilidades específicas, entre otros. Por ejemplo, un taller de cocina puede enseñar a los participantes a cocinar un platillo en particular, mientras que un taller de liderazgo puede ayudar a los participantes a mejorar sus habilidades de comunicación y toma de decisiones.

Como espacio, un taller es un lugar físico que puede estar equipado con herramientas, materiales y equipos específicos para la realización de una actividad en particular. Los talleres pueden ser muy diferentes en función de su finalidad, por ejemplo, un taller de carpintería estará equipado con herramientas y maquinaria para trabajar la madera, mientras que un taller de informática puede contar con ordenadores y software específico.

En cuanto a sus similitudes, tanto como actividad como espacio, un taller es un lugar donde se realizan actividades prácticas para desarrollar habilidades y conocimientos. Además, tanto la actividad como el espacio del taller pueden estar dirigidos a un público específico, como profesionales, estudiantes o aficionados.

Por otro lado, las diferencias entre la actividad y el espacio del taller son notables. Mientras que la actividad del taller se enfoca en la transmisión de conocimientos y habilidades prácticas, el espacio del taller proporciona las herramientas y el ambiente adecuado para llevar a cabo dichas actividades. Además, la actividad del taller puede tener lugar en diferentes espacios, como aulas, laboratorios, talleres de producción o cualquier otro espacio donde se puedan realizar actividades prácticas, mientras que el espacio del taller está diseñado específicamente para una actividad.

El taller es una herramienta de investigación pedagógica que se utiliza para desarrollar conocimientos, habilidades y actitudes en un ambiente participativo y colaborativo. En el contexto de la investigación pedagógica, un taller puede utilizarse como una estrategia para generar datos o para analizarlos.

Como estrategia de generación de datos, un taller puede ser diseñado y desarrollado con el objetivo de obtener información específica sobre un tema en particular. Por ejemplo, un taller sobre el uso de tecnología en el aula puede proporcionar información sobre las actitudes y habilidades de los participantes en relación con el uso de herramientas tecnológicas para la enseñanza.

Por otro lado, un taller también puede ser utilizado como una estrategia de análisis de datos, permitiendo a los participantes reflexionar sobre su práctica pedagógica y compartir sus experiencias y conocimientos con otros. En este sentido, un taller puede ser diseñado para analizar y reflexionar sobre prácticas docentes, estrategias de enseñanza, enfoques pedagógicos, entre otros.

Por lo tanto con base en lo anterior, el taller como herramienta de investigación pedagógica se enfoca en generar y analizar información de manera participativa y colaborativa, permitiendo a los participantes desarrollar conocimientos y habilidades a través de la experiencia práctica y el diálogo crítico.

Tipo de estudio

Dado el estado actual del fenómeno, es preciso indagar acerca de los retos y posibilidades de los espacios de aprendizaje en los entornos virtuales, en ese sentido, se convierte en una investigación cualitativa o análisis exploratorio que pretende mediante la aplicación de un modelo pedagógico basado en la interactividad, la participación activa y el aprendizaje por descubrimiento e indagación y la comunicación más que en la transmisión de contenidos.
De otro lado tiene como objetivo de aprendizaje fomentar una comprensión más profunda y compleja del proceso de creación literaria a través de la integración de diferentes disciplinas y enfoques. Al fomentar el aprendizaje significativo a través de la transdisciplinariedad, se espera que los estudiantes puedan aplicar sus habilidades y conocimientos en diferentes contextos y situaciones, y desarrollar una visión más amplia e integrada del mundo que les rodea.

Este enfoque se determinó con base en la experiencia de los autores quienes consideran que una de las mejores formas de aprender experimentar los fenómenos de primera mano en vez de recibir información acerca de ella. Hay que aclarar en primer lugar que la interactividad no se refiere exclusivamente a la posibilidad de interacción con un determinado medio tecnológico sino también a los procesos comunicativos que se construyen en los espacios de aprendizaje, en ese sentido estamos de acuerdo con Martin cuando señala que los lugares de encuentro entre las personas y la red y la relación entre pedagogía y tecnologías interactivas es uno de los horizontes por explorar en el marco del aprendizaje en red, a lo que añadiremos el componente comunicativo dialógico, en este orden de ideas lo que está en juego es por nombrarlo de alguna manera el autodidactismo mediado

Fundamentos conceptuales del aprendizaje basado en talleres

Son los principios y conceptos clave que respaldan esta metodología educativa, entre ellos encontramos :

Aprendizaje activo: El aprendizaje basado en talleres promueve la participación activa de los estudiantes en su propio proceso de aprendizaje. Los talleres

proporcionan oportunidades para que los estudiantes se involucren en actividades prácticas, resuelvan problemas, realicen investigaciones y construyan su conocimiento de manera activa.

Aprendizaje significativo: El enfoque de talleres se centra en la construcción de significado y la conexión de los nuevos conceptos con el conocimiento previo de los estudiantes. Los talleres permiten a los estudiantes relacionar los nuevos contenidos con sus propias experiencias y aplicarlos en situaciones reales.

Colaboración y trabajo en equipo: Los talleres fomentan la colaboración entre los participantes, promoviendo el trabajo en equipo y el intercambio de ideas. Los estudiantes aprenden a comunicarse, cooperar y resolver problemas juntos, lo que mejora su capacidad para trabajar en grupo y desarrollar habilidades sociales.

Experiencia práctica: Los talleres proporcionan a los estudiantes la oportunidad de experimentar y aplicar sus conocimientos en un entorno práctico. A través de actividades prácticas, los estudiantes pueden adquirir habilidades específicas y desarrollar competencias relevantes para su campo de estudio.

Reflexión y metacognición: El aprendizaje basado en talleres promueve la reflexión sobre el proceso de aprendizaje y la metacognición. Los estudiantes son alentados a examinar su propio pensamiento, a reflexionar sobre sus acciones y a evaluar su propio progreso. Esto les ayuda a desarrollar habilidades de autorregulación y toma de conciencia de sus propios procesos de aprendizaje.

Contextualización: Los talleres se diseñan teniendo en cuenta el contexto y los intereses de los estudiantes. Los contenidos y actividades se relacionan con situaciones reales y relevantes para los participantes, lo que aumenta su motivación y compromiso con el aprendizaje.

Retroalimentación y evaluación formativa: Durante los talleres, se proporciona retroalimentación continua a los estudiantes para ayudarlos a mejorar su aprendizaje. La evaluación formativa se utiliza para identificar fortalezas y áreas de

mejora, y se utiliza como base para ajustar y adaptar el proceso de aprendizaje en curso.

Estos fundamentos del aprendizaje basado en talleres respaldan una experiencia de aprendizaje más activa, participativa y significativa para los estudiantes, promoviendo un enfoque centrado en el estudiante y el desarrollo de habilidades prácticas.

Los recursos tecnológicos: Software e infraestructura

Musescore es un software de notación musical que permite producir partituras de música y agregar texto al mismo tiempo. A continuación se presentan algunas de las funciones de Musescore para producir texto y música simultáneamente:

Texto en la partitura: Musescore permite agregar texto en la partitura en cualquier punto de la misma. Puede utilizarse para agregar títulos, subtítulos, letras de canciones, comentarios, etc.

Texto en los elementos de la partitura: Además de agregar texto en la partitura, Musescore permite agregar texto específico en los elementos de la partitura, como notas, acordes, silencios, etc. Esto puede ser útil para agregar indicaciones, instrucciones o cualquier otro tipo de información relacionada con la partitura.

Símbolos y marcadores de texto: Musescore ofrece una amplia gama de símbolos y marcadores de texto que pueden ser utilizados para agregar indicaciones específicas a la partitura. Estos incluyen, entre otros, símbolos de dinámica, de tempo, de expresión, de articulación, etc.

Agregar imágenes: Musescore permite agregar imágenes a la partitura. Esto puede ser útil para agregar logotipos, imágenes de portada, etc.

Exportación de partituras: Una vez que se ha agregado el texto y la música en la partitura, Musescore permite exportar la partitura en varios formatos, incluyendo PDF, MIDI, MP3, entre otros.

Ejecución

Taller 1
Taller: Introducción a las funciones básicas de MuseScore

Duración: 2 horas

Objetivo: Aprender las funciones básicas del software de notación musical MuseScore y adquirir habilidades para crear partituras simples.

Materiales necesarios:

Computadoras con el software MuseScore instalado
Partituras de ejercicios simples (pueden ser proporcionadas por el instructor)
Estructura del taller:

Introducción (15 minutos)

Presentación del taller y los objetivos.
Breve introducción a MuseScore y su importancia en la notación musical.
Interfaz y herramientas básicas (30 minutos)

Explicación de la interfaz de MuseScore: paletas, barra de herramientas, panel lateral, etc.
Descripción de las herramientas básicas: selección, añadir notas, borrar, cambiar duración, etc.
Demostración práctica de cómo utilizar estas herramientas en ejemplos sencillos.

Edición y formato básico (30 minutos)

Edición de notas: mover, copiar, pegar, cambiar altura, etc.
Añadir elementos adicionales: textos, dinámicas, articulaciones.
Formato básico: ajuste de compases, cambio de clave, cambio de tiempo, etc.
Reproducción y audición (20 minutos)

Proporcionar a los participantes partituras de ejercicios simples.
Guiar a los participantes a través de la creación de una partitura utilizando las funciones aprendidas.
Brindar asistencia y responder preguntas individuales.
Cierre (10 minutos)

Resumen de los conceptos y funciones aprendidas.
Recomendaciones para seguir practicando y explorando MuseScore.
Agradecimientos y despedida.
Este taller proporciona una introducción sólida a las funciones básicas de MuseScore y permite a los participantes familiarizarse con la interfaz y las herramientas esenciales para la creación de partituras. Se recomienda a los participantes practicar y explorar MuseScore por su cuenta para seguir desarrollando sus habilidades en la notación musical.

Para el desarrollo de la parte teórica del taller se realizó un video explicativo de las funciones básicas de notación musical en Musescore, el cual se publicó en el grupo del proyecto, mientras que la parte práctica se desarrolló en la plataforma social del software donde se cargó la hoja de trabajo y se dieron los permisos de descarga pertinentes.

https://musescore.com/user/37210125/scores/8791113
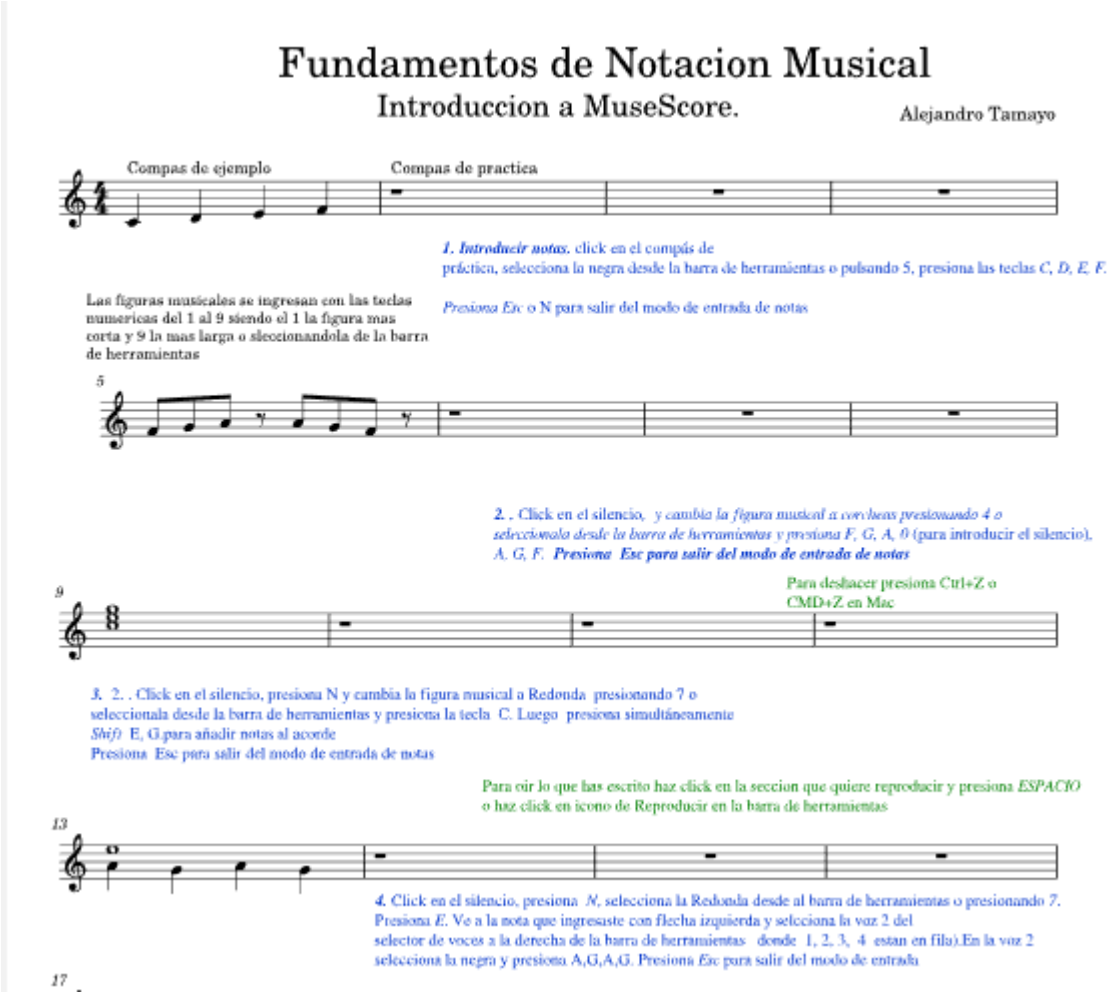


Figura 1

Taller 2. Fundamentos de teoría musical

Taller: Introducción a la Música y Nociones Básicas

Duración: 2 horas

Objetivo: Aprender las nociones básicas de la música, incluyendo compás, indicador de compás, figura musical e intervalo.

Materiales necesarios:

Ejemplos de partituras musicales
Instrumentos musicales (opcional)
Estructura del taller:

Introducción (15 minutos)

Presentación del taller y los objetivos.
Breve explicación sobre la importancia de comprender las nociones básicas de la música.
El compás (20 minutos)

Explicación de qué es un compás y su función en la música.
Tipos de compás más comunes (2/4, 3/4, 4/4) y su estructura.
Demostración práctica de cómo contar y sentir el pulso en diferentes compases.
Indicador de compás (20 minutos)

Explicación de cómo se representa el compás en una partitura mediante el indicador de compás.
Identificación de los números superiores e inferiores del indicador de compás y su significado.
Ejemplos de partituras con diferentes indicadores de compás y su interpretación.
Figuras musicales (45 minutos)

Presentación de las figuras musicales más comunes (redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea).
Explicación de la duración relativa de cada figura y cómo se relacionan entre sí.
Ejercicios prácticos de lectura y escritura de ritmos utilizando las diferentes figuras musicales.
Intervalo (30 minutos)

Definición de intervalo musical como la distancia entre dos notas.
Explicación de los diferentes tipos de intervalos (unísono, segunda, tercera, cuarta, etc.).

Proporcionar ejemplos de partituras y ritmos simples para que los participantes los practiquen.
Resolver dudas y brindar asistencia individual durante la práctica.
Cierre (10 minutos)

Resumen de los conceptos aprendidos: compás, indicador de compás, figuras musicales e intervalo.
Recomendaciones para seguir explorando y practicando las nociones básicas de la música.
Agradecimientos y despedida.

Los participantes tendrán la oportunidad de practicar y aplicar lo aprendido a través de ejercicios prácticos y la lectura de partituras simples publicadas en https://musescore.com/groups/the-jazz-hole. Se recomienda a los participantes continuar explorando y practicando para fortalecer sus conocimientos musicales.

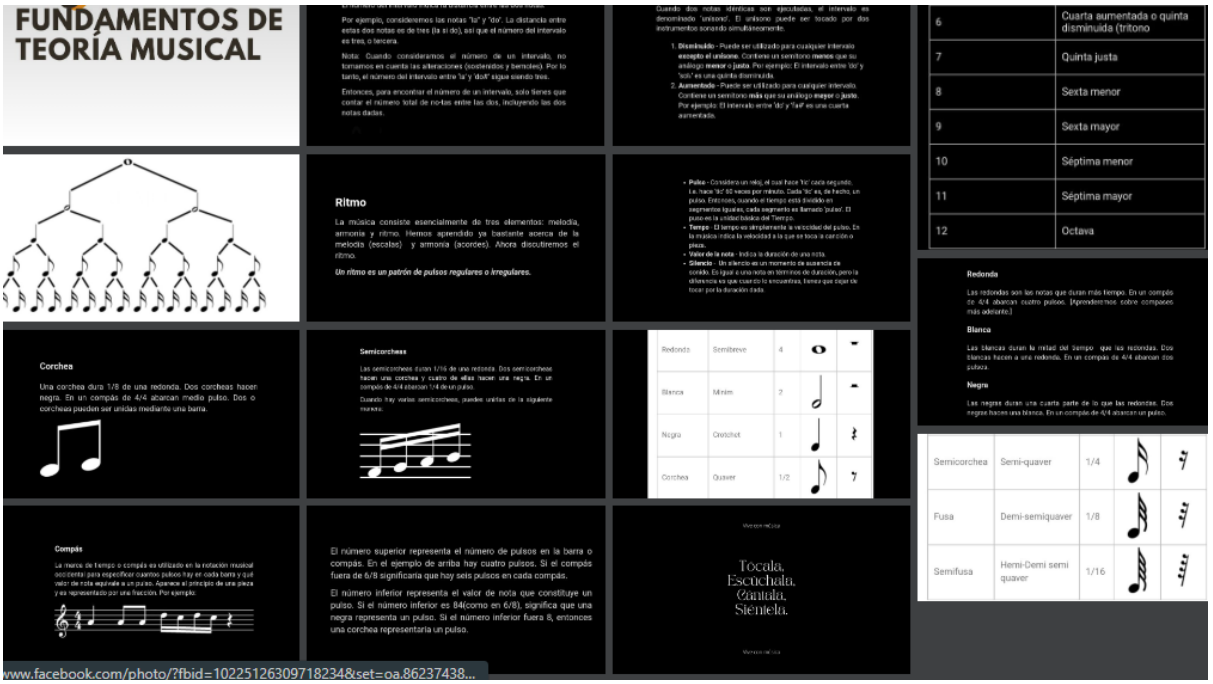


Figura 2

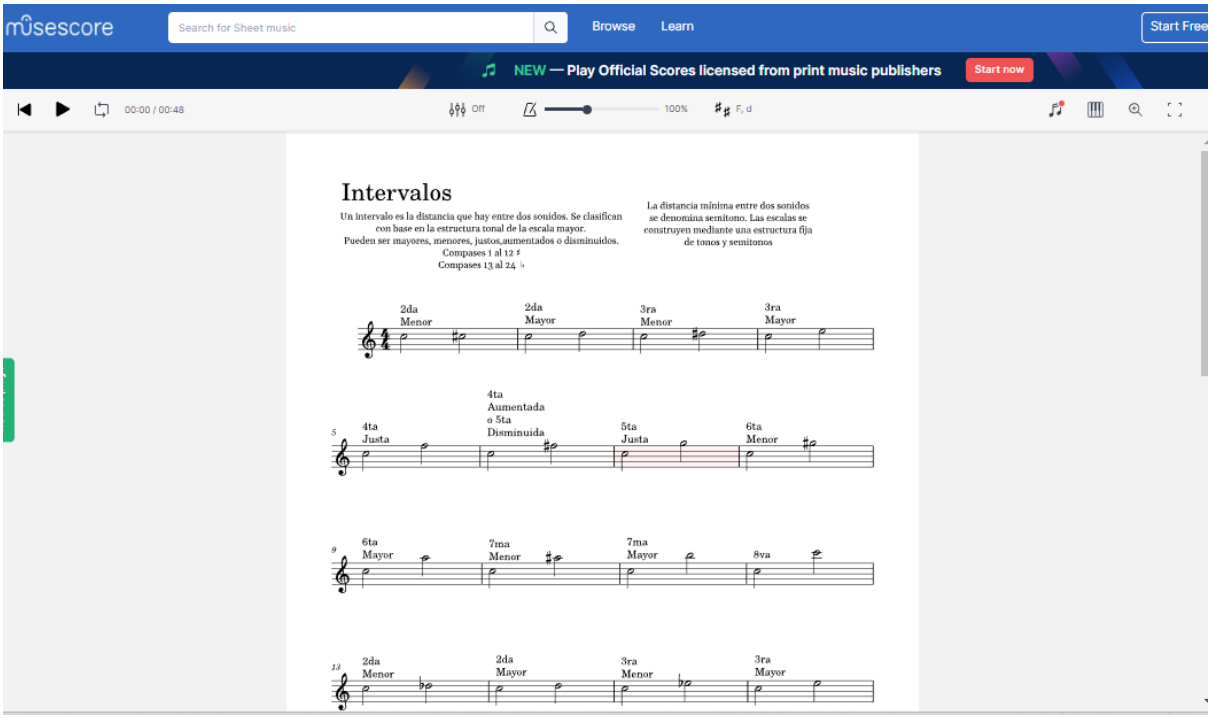


Figura 3

TALLER DE HAIKU

En este taller, se trabajará la escritura de haikus a través de la exploración de las categorías gramaticales y los acentos. El objetivo es que los participantes puedan aprender a utilizar estos elementos de manera efectiva para crear haikus con una estructura sólida y un ritmo adecuado. El taller se puede dividir en tres partes:

Parte 1: Introducción
En esta primera parte, se explicará brevemente qué son los haikus y cuáles son sus características principales. Se presentará un modelo de haiku que sirva como ejemplo para analizar los elementos gramaticales y los acentos. Los participantes podrán hacer preguntas y aclarar dudas.

Parte 2: Exploración de las categorías gramaticales
En esta segunda parte, se analizará la importancia de las categorías gramaticales en la estructura de los haikus. Se presentarán algunos ejemplos de haikus y se identificarán las categorías gramaticales presentes en ellos. Los participantes podrán

practicar escribiendo haikus en los que se utilicen diferentes categorías gramaticales. Se proporcionarán algunos temas para que los participantes puedan elegir.

Parte 3: Acentos
En esta tercera parte, se trabajará la importancia de los acentos en la estructura y el ritmo de los haikus. Se presentarán algunos ejemplos de haikus en los que se identificarán los acentos y se analizará cómo afectan al ritmo y la entonación. Los participantes podrán practicar escribiendo haikus en los que se utilicen diferentes acentos y se proporcionarán algunos temas para que puedan elegir.

Parte 4: Ejercicios y retroalimentación
En esta última parte, se realizan algunos ejercicios en los que se combinan los elementos gramaticales y los acentos. Los participantes podrán compartir sus haikus con el grupo y recibir retroalimentación de los demás participantes y del instructor. Se discutirán las fortalezas y debilidades de cada haiku y se darán recomendaciones para mejorarlos.

El taller se puede adaptar según el nivel de experiencia de los participantes. Para aquellos que tienen más experiencia, se pueden incluir ejercicios más complejos y se pueden analizar haikus de autores consagrados. En cambio, para aquellos que están iniciándose en la escritura de haikus, se pueden enfocar más en la explicación de los elementos básicos y se pueden proporcionar ejemplos más simples. En cualquier caso, el objetivo principal es que los participantes aprendan a utilizar los elementos gramaticales y los acentos de manera efectiva para crear haikus con una estructura sólida y un ritmo adecuado.

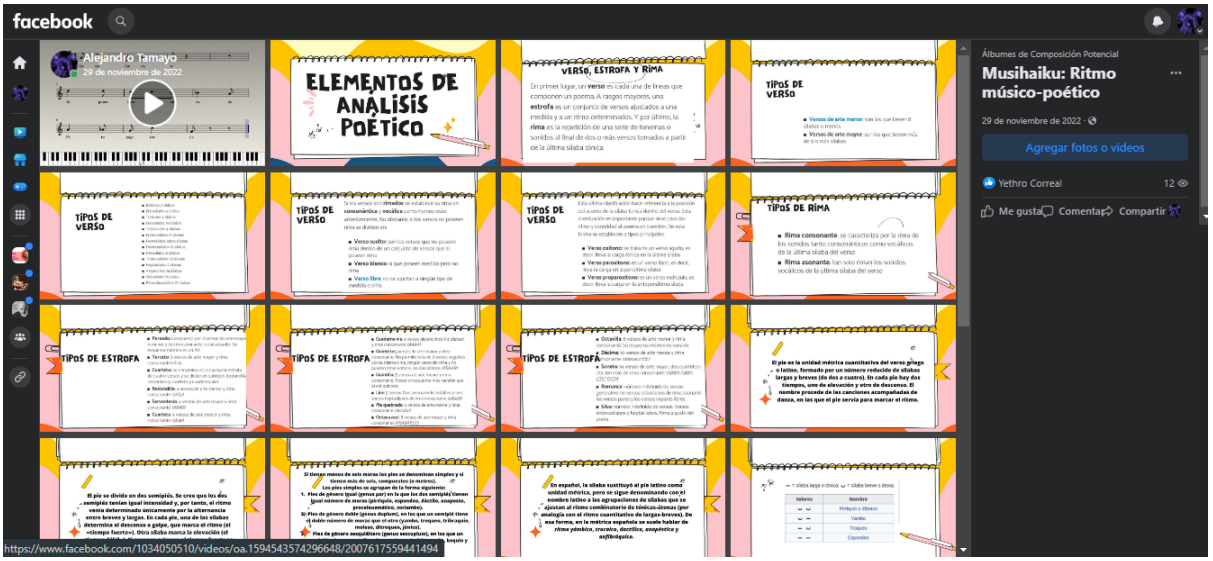


Figura 4



Figura 5

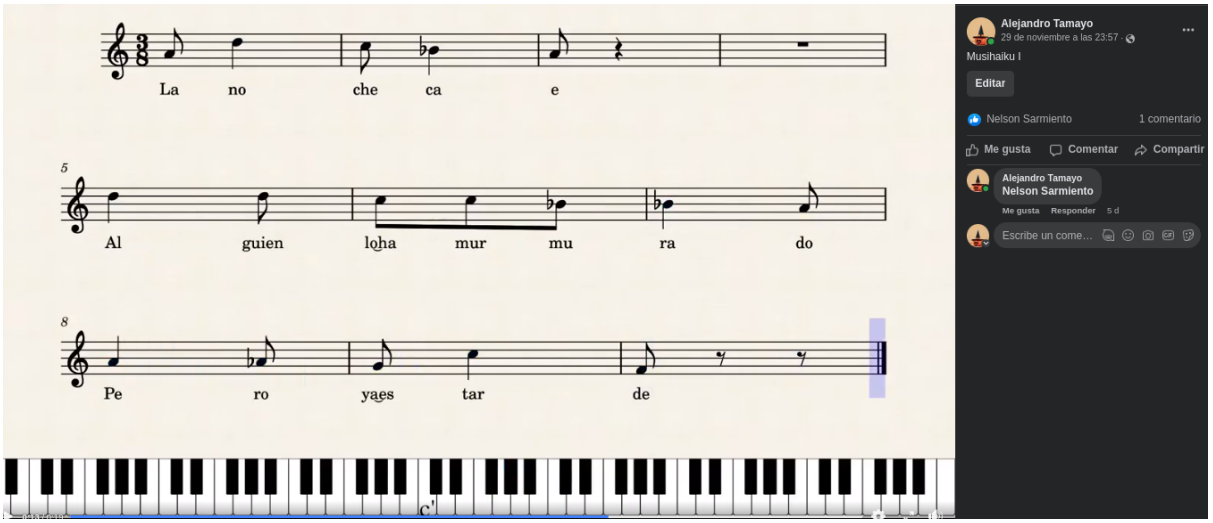


Figura 6

Taller de Creación Literaria: Composición Serial

Duración: 8 semanas (una sesión semanal de 2 horas)

Objetivo general: Introducir a los participantes en el concepto de la composición serial y su aplicación en la creación literaria.

Objetivos específicos:

Comprender los fundamentos de la composición musical serial y su posible adaptación en la literatura.

Explorar la relación entre estructura y contenido en la composición serial y su aplicación en la literatura.

Experimentar con técnicas de construcción y restricción a través de ejercicios de escritura.

Desarrollar habilidades de análisis y crítica literaria a través del análisis de obras literarias que utilizan la técnica de composición serial.

Metodología:

El taller estará dividido en dos partes:

Parte teórica:

Introducción al concepto de la composición serial y su origen en la música.

Análisis de la relación entre estructura y contenido en la composición serial.

Presentación de técnicas de construcción y restricción aplicables en la literatura.

Análisis de obras literarias que utilizan la técnica de composición serial.

Parte práctica:

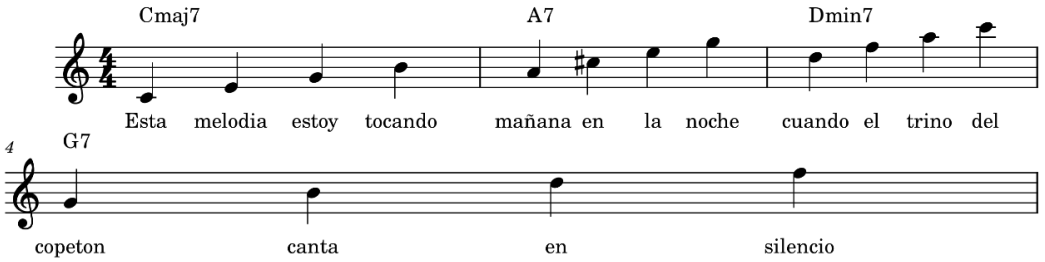
Ejercicios de escritura con base en las técnicas de construcción y restricción presentadas.
Presentación y discusión de los textos producidos en clase.
Análisis de obras literarias que utilizan la técnica de composición serial.

Sesión 1: Introducción a la composición serial y la literatura
Presentación del taller y los objetivos del mismo.
Discusión de los conceptos de composición serial y su aplicación en la literatura.
Ejercicio práctico: creación de una estructura seriada para un cuento corto.
Sesión 2: Ritmo en la música y la literatura
Discusión del ritmo en la música y la literatura.
Análisis de textos literarios y piezas musicales que utilizan patrones rítmicos.
Ejercicio práctico: creación de un poema utilizando patrones rítmicos.
Sesión 3: Repetición y variación
Discusión de la importancia de la repetición y la variación en la creación artística.
Análisis de textos literarios y piezas musicales que utilizan la repetición y la variación.
Ejercicio práctico: creación de un cuento utilizando la repetición y la variación.
Sesión 4: Estructuras seriadas en la música y la literatura
Discusión de cómo se utilizan las estructuras seriadas en la música y la literatura.
Análisis de textos literarios y piezas musicales que utilizan estructuras seriadas.
Ejercicio práctico: creación de una estructura seriada para un poema.

Al momento de la edición final de esta investigación el taller se halla en progreso mediante sucesivas publicaciones en uno de los espacios virtuales diseñados para el desarrollo de nuestro proyecto.

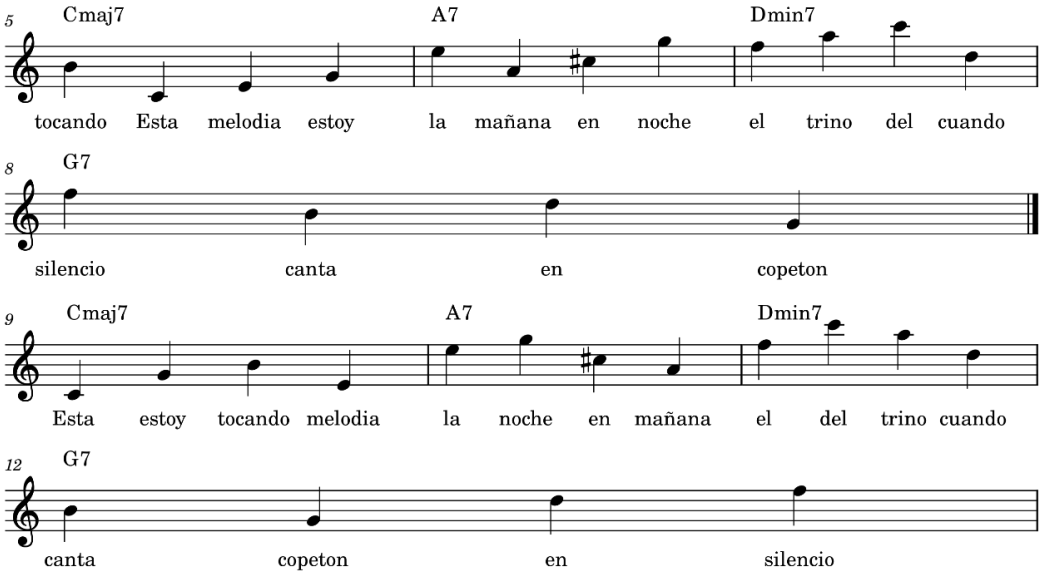
Taller de Composición Potencial

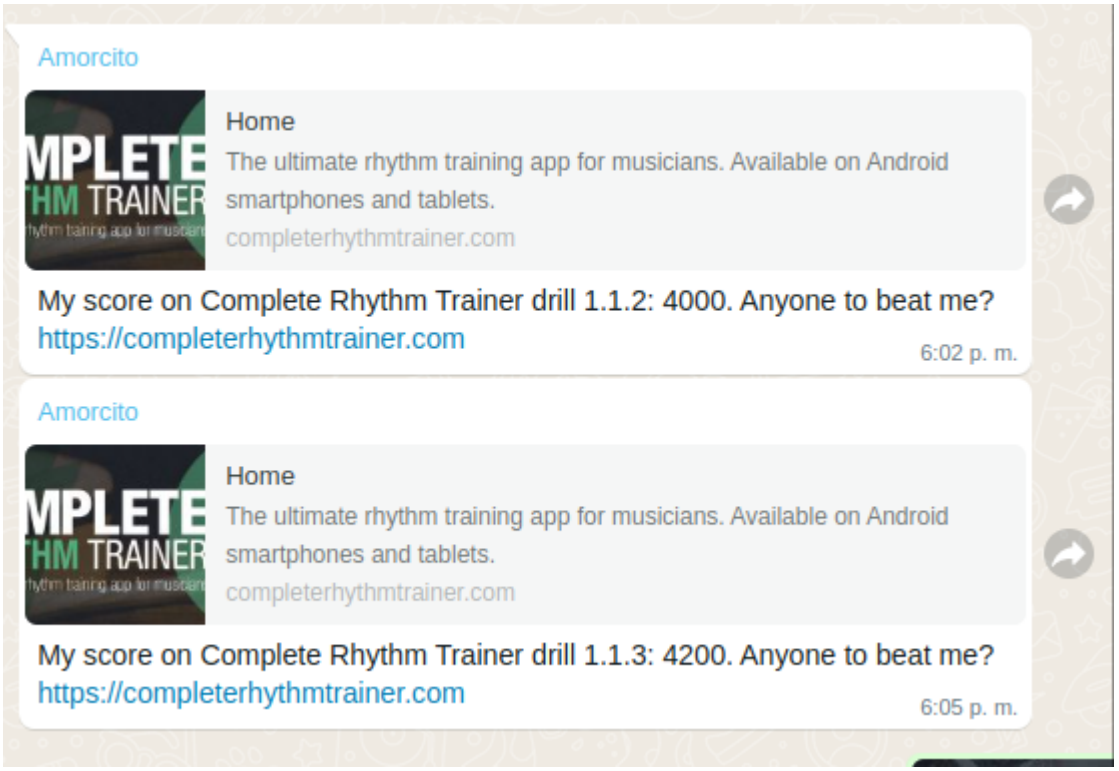
CUADRADO LESCURIANO O POEMA CUADRADO:
Elegir cuatro palabras y combinarlas linealmente de todas las formas posibles
(con cuatro palabras son posibles veinticuatro combinaciones) utilizando un mínimo de conectores agregados o ninguno. El resultado puede ser un poema o el núcleo de una prosa.

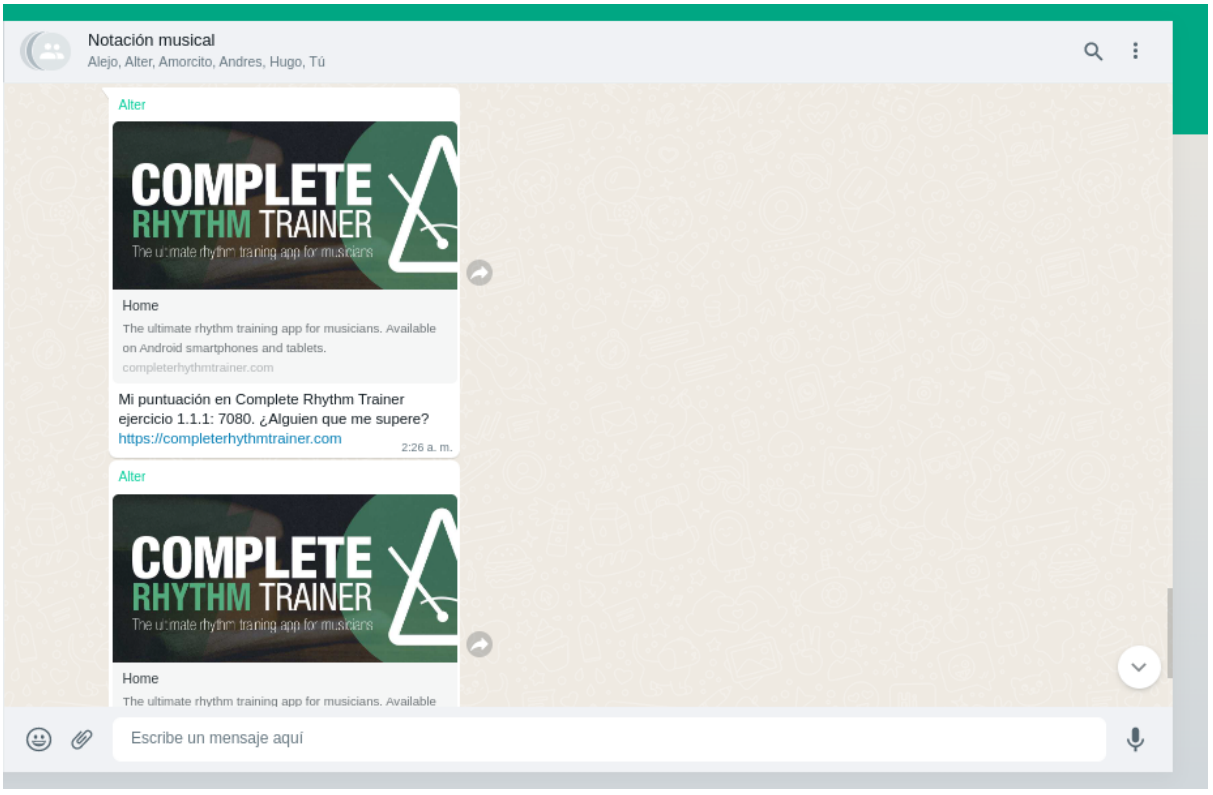


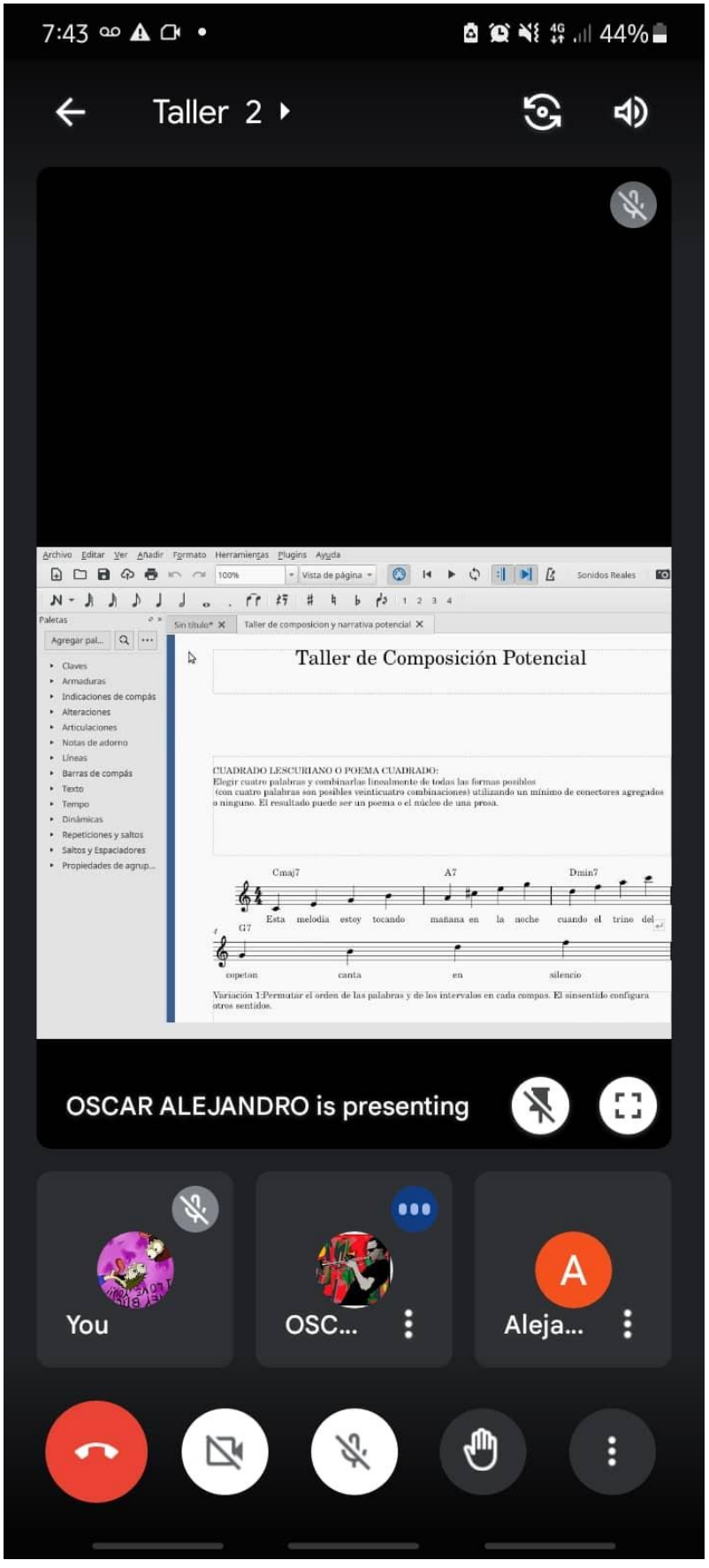
Variación 1:Permutar el orden de las palabras y de los intervalos en cada compas. El sinsentido configura otros sentidos.

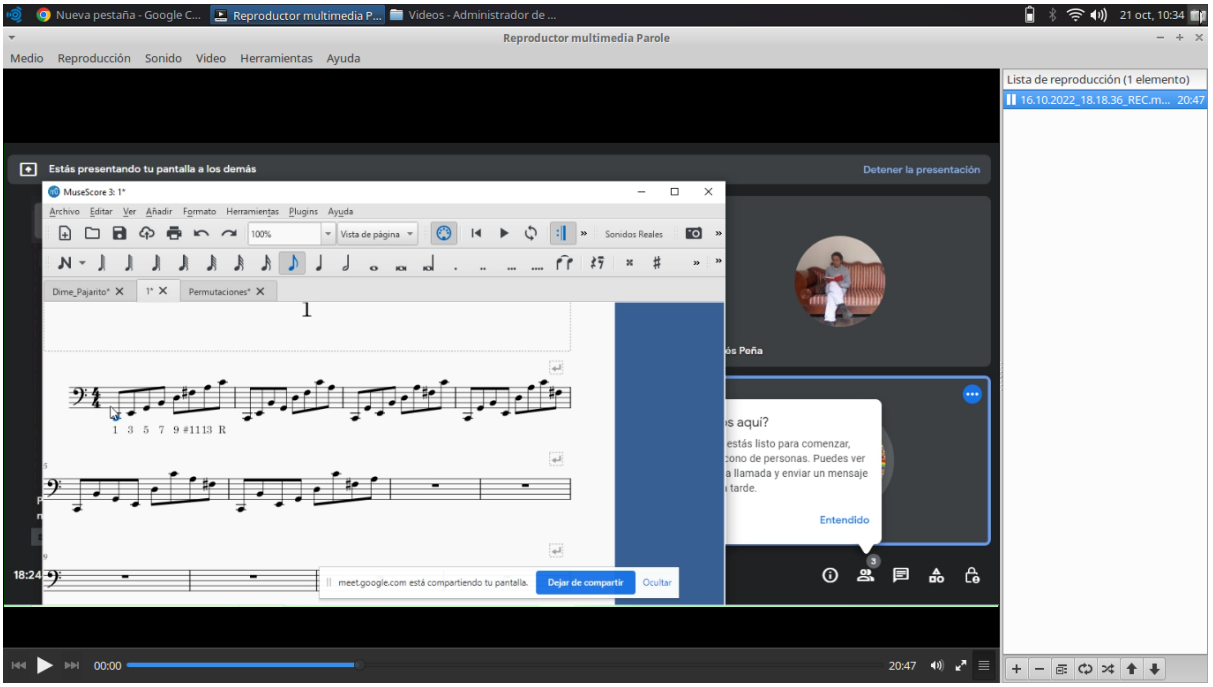
Variación 3: Formar palabras uniendo las silabas obtenidas de la variacion dos
Variación 4: Permutar el orden de las palabras obtenidas de la variación 3.




Amorcito
Home
The ultimate rhythm training app for musicians. Available on Android smartphones and tablets.
completerhythmtrainer.com
My score on Complete Rhythm Trainer drill 1.1.2: 4000. Anyone to beat me?
https://completerhythmtrainer.com
6:02 p. m.
Amorcito
Home
The ultimate rhythm training app for musicians. Available on Android smartphones and tablets.
completerhythmtrainer.com
My score on Complete Rhythm Trainer drill 1.1.3: 4200. Anyone to beat me?
https://completerhythmtrainer.com
6:05 p. m.


Notación musical
Alejo, Alter, Amorcito, Andres, Hugo, Tú
Alter
COMPLETE
RHYTHM TRAINER
Home
The ultimate rhythm training app for musicians. Available on Android smartphones and tablets.
completerhythmtrainer.com
Mi puntuación en Complete Rhythm Trainer ejercicio 1.1.1: 7080. ¿Alguien que me supere?
https://completerhythmtrainer.com
2:26 a. m.
Alter
COMPLETE
RHYTHM TRAINER
Home
Escribe un mensaje aquí


7:43
44%
Taller 2
Archivo Editar Ver Añadir Formato Herramientas Plugins Ayuda
Sonidos Reales
Paletas
Agregar pal...
Claves
Armaduras
Indicaciones de compás
Alteraciones
Articulaciones
Notas de adorno
Líneas
Barras de compás
Texto
Tempo
Dinámicas
Repeticiones y saltos
Saltos y Espaciadores
Propiedades de agrup...
Sin título*
Taller de composicion y narrativa potencial
Taller de Composición Potencial
CUADRADO LESCURIANO O POEMA CUADRADO:
Elegir cuatro palabras y combinarlas linealmente de todas las formas posibles
(con cuatro palabras son posibles veinticuatro combinaciones) utilizando un mínimo de conectores agregados o ninguno. El resultado puede ser un poema o el núcleo de una prosa.
Cmaj7
A7
Dmin7
Esta melodía estoy tocando mañana en la noche cuando el trino del
G7
copetón canta en silencio
Variación 1:Permutar el orden de las palabras y de los intervalos en cada compas. El sinsentido configura otros sentidos.
OSCAR ALEJANDRO is presenting
You
OSC...
A
Aleja...



Conclusiones

Comprensión lectora, pensamiento creativo, expresión oral y escrita

Un enfoque transdisciplinar que integre la música y la literatura a la enseñanza de la lengua puede aportar varios beneficios, como los siguientes:

Fomenta la creatividad y la expresión personal: La música y la literatura son formas de expresión artística que permiten a los estudiantes desarrollar su creatividad y expresarse de manera personal. Al integrar estas formas de expresión en la enseñanza de la lengua, se puede fomentar el desarrollo de la creatividad y la expresión personal de los estudiantes.

Mejora la comprensión lectora: Al utilizar canciones y textos literarios en la enseñanza de la lengua, se pueden mejorar las habilidades de comprensión lectora de los estudiantes. La música y la literatura pueden ser utilizadas para enseñar habilidades de análisis, síntesis y evaluación de textos.

Promueve la apreciación cultural: La música y la literatura son manifestaciones culturales que reflejan las experiencias y las perspectivas de diferentes culturas. Al

integrar estas manifestaciones culturales en la enseñanza de la lengua, se puede fomentar la apreciación y el respeto por la diversidad cultural.

Desarrolla habilidades lingüísticas: La música y la literatura pueden ser utilizadas para enseñar habilidades lingüísticas, como la gramática, el vocabulario y la pronunciación. Además, la música y la literatura pueden ser utilizadas para enseñar habilidades de comunicación oral y escrita.

Fomenta la interdisciplinariedad: La integración de la música y la literatura en la enseñanza de la lengua puede fomentar la interdisciplinariedad, ya que puede establecer conexiones entre la lengua y otras disciplinas, como la música, la literatura, la historia y la sociología.

El enfoque transdisciplinar en la enseñanza de la lengua implica integrar diferentes disciplinas y áreas de conocimiento en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua. Este enfoque va más allá del enfoque tradicional de la enseñanza de la lengua, que se centra principalmente en la gramática, el vocabulario y la comprensión lectora. A continuación, se presentan algunas de las formas en que el enfoque transdisciplinar puede aportar a la enseñanza de la lengua:

Conexiones con otras disciplinas: Al integrar diferentes disciplinas y áreas de conocimiento en la enseñanza de la lengua, se pueden establecer conexiones entre conceptos y habilidades que los estudiantes pueden aplicar en distintos contextos y situaciones. Por ejemplo, al enseñar la literatura, se pueden hacer conexiones con la historia, la política, la sociología, la filosofía, entre otras disciplinas.

Aprendizaje significativo: Al conectar la lengua con otras disciplinas y áreas de conocimiento, se puede hacer que el aprendizaje sea más significativo y relevante para los estudiantes. Esto puede aumentar su motivación y compromiso con el aprendizaje de la lengua.

Desarrollo de habilidades transversales: El enfoque transdisciplinar puede contribuir al desarrollo de habilidades transversales, como la capacidad de análisis crítico, la

resolución de problemas, la creatividad, la comunicación efectiva, entre otras habilidades que son valiosas en cualquier ámbito de la vida.

Integración de la cultura y las artes: Al integrar la cultura y las artes en la enseñanza de la lengua, se puede fomentar la apreciación y el respeto por otras culturas y formas de expresión artística. Esto puede contribuir a desarrollar la sensibilidad cultural y la capacidad de comunicación intercultural de los estudiantes.

Acceso a recursos educativos en línea: La tecnología ofrece acceso a una gran cantidad de recursos educativos en línea, como diccionarios, enciclopedias, libros, videos y juegos interactivos, que pueden ser utilizados para mejorar la enseñanza de la lengua.

Mayor motivación de los estudiantes: Los estudiantes suelen estar más motivados cuando se utiliza tecnología en el aula, ya que se sienten más atraídos por el aprendizaje a través de herramientas tecnológicas y digitales.

Fomento del aprendizaje autónomo: La tecnología también puede fomentar el aprendizaje autónomo, ya que los estudiantes pueden acceder a materiales educativos en línea en cualquier momento y lugar, lo que les permite estudiar a su propio ritmo y mejorar su dominio de la lengua.

Mejora de la retroalimentación: Las herramientas tecnológicas pueden proporcionar una retroalimentación más precisa y detallada a los estudiantes, lo que les permite autoevaluar su desempeño y trabajar en las áreas de oportunidad que se van presentando durante su proceso de aprendizaje

Bibliografía

Andueza Urriza, M. (2017). ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL SAXO JAZZ EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA VASCA Y NAVARRA. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/25888/TESIS_ANDUEZA_URRIZA_MIKEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Aparici, R., & Silva, M. (2012). Pedagogía de la interactividad. Comunicar, (38), 51-58.

BALLADARES BURGOS, J. A., & AVILÉS SALVADOR,, M. R. (2016). HERMENÉUTICA DEL LENGUAJE SIMBÓLICO DESDE LA COMUNIDAD DE COMUNICACIÓN. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, 20, 87-103. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846839003

Barrio, M. G. (2002). Música, Narración y Medios Audiovisuales.

Barthes, R. (1977). La muerte del autor. In Imagen, Música y Sonido (pp. 142-148). Fontana. https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf

Berendt, J. E. (1994). El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock. Fondo de Cultura Económica.

Bergonzi, J. (2003). Developing a Jazz Language (Vol. 6). Advance music.

Biondelli, L. (n.d.). Empezá a Improvisar.

Calderon Garrido, D., Cisneros, P., Diego Garcia, I., & de las Heras Fernandez, R. (2019). La tecnología digital en la Educación Musical: una revisión de la literatura científica. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 16, 43-55. https://doi.org/10.5209/reciem.60768

Campbell, G. (1988). Expansions: A method for developing new material for improvisation. Houston Publishing.

Campbell, G. (1998). Connecting Jazz Theory. Hal Leonard.

Collison, G. (2000). Principios que apoyan una moderación efectiva. In APRENDIZAJE EN AMBIENTES VIRTUALES (pp. 1-14).

Cooker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). Patterns for Jazz (3rd ed.). Studio P/R.

da Silveira Borna, L. (2016, Mayo 30). Tecnologías en la educación musical a distancia en contextos universitarios brasileños. Una mirada hacia la práctica docente. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 11(1), 131-150. http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/ doi:10.11144/Javeriana.mavae11-1.temd

Evans, B. (n.d.). El arte creativo y el autoaprendizaje. youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=xegkLcaujIA

Gardner, H. (1997). Arte, Mente y Cerebro (7ma ed.). Paidós.

GÓMEZ VARGAS, D. E. (2020). DEL PAPEL A LA RED: DISEÑO DE UN AMBIENTE VIRTUAL DE APRENDIZAJE PARA LA ESCRITURA CREATIVA. [Trabajo de grado para optar por el título de Especialista en Educación en Tecnología].

Hemsy de Gainza, V. (2007). La improvisación musical. Ricordi.

Herrera, E. (1990). Teoría Musical y Armonía Moderna (Vol. I). Antoni Bosch.

Levine, M. (1995). Teoría del Jazz. Sheer Music.

Levine, M. (1995). Teoría del Jazz. Sher Music.

Ligon, B. (1996). Connecting chords with linear harmony. Hal Leonard.

Llano, J. (n.d.). Discografía (1957- 2022) | discografiajazzcolom. Wix.com. https://festinalentediscos.wixsite.com/discografiajazzcolom

MEN. (1998). Lineamientos Curriculares del Área de Lengua Castellana. Bogotá:. Ministerio de Educación Nacional de Colombia. https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-339975_recurso_6.pdf

MEN. (2006). Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje. Ministerio de Educación Nacional.
Miller, R. (1996). Modal Jazz Composition & Harmony (Vol. I). Advance Music.

Molina, E. (2005): "La Improvisación en la Educación Musical (Metodología IEM)". Alzapúa, nº 11.
https://www.metodoiem.com/wp-content/uploads/ArticuloImprovisacion.pdf.

Murphy, T. S. (2004). The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman. Genre 1 June 2004. https://doi.org/10.1215/00166928-37-2-319

N/A, E. (2011, 06 09). Clark Terry's 3 Steps To Learning Improvisation. Jazz Advice. https://www.jazzadvice.com/lessons/clark-terrys-3-steps-to-learning-improvisation/
Nasif Contreras, Y. E. (2020). Educación musical interactiva: desde la enculturación hacia la interculturalidad. Pedagogía y Saberes,, 53, 149-164. https://doi.org/10.17227/pys.num53-10620

Nettles, B., & Graf, R. (n.d.). La teoría escala-acorde y armonía de jazz. https://www.academia.edu/23919288/La_teor%C3%ADa_escala_acorde_y_armon%C3%ADa_de_jazz
Noppe, A. (2007). Jazz Improvisation 2: Bebop. Performing Arts Institute.

Ombuena Cabanes, A. (2017). Una visión cognitivista del lenguaje musical: construccionalizaciones. Estudios Interlingüísticos, 85-102.

Pardo Basanta, A. (2019). Oulipo Retratado: Juego y transdisciplina. Universidad Politécnica de Valencia.
Peñalver Vilar, J. (2011, Junio 27). ¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación. LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación), (27), 35-87.

Real Book Colombia. (n.d.). Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/59788

Reyzábal Manso, M. I., Santiuste Bermejo, V., & Gallo Reyzábal, E. M. (2008). MÚSICA Y LINGÜÍSTICA. International Journal of Developmental and Educational Psychology, 4(1), 315-323. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832319033

Ricoeur, P. (2004). Tiempo y Narración (A. Neira, Trans.). Siglo XXI. https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/11/tiempo-y-narracic3b3n-i.pdf

Rodríguez Lorenzo, G. A. (2014). La creación musical cooperativa y las TT. II. CC.: una propuesta para la Educación Musical Universitaria. In LA ERA DE LAS TT.II.CC. EN LA NUEVA DOCENCIA (pp. 419-433). McGraw-Hill Interamericana de España.
.

Roselli, N. D. (2017). EL LENGUAJE MUSICAL Y EL LENGUAJE VERBAL. UN ENFOQUE HISTÓRICO CULTURAL. https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/10956/1/lenguaje-musical-lenguaje-verbal.pdf
Russell, G. (2001). Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization Concept.

Russell, G. (2001). The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization (4th ed., Vol. I). Concept Publishing Company.
Sabatella, M. (1992). Manual de Improvisación en Jazz. Outside Shore.

Schoenberg, A. (1989). Fundamentos de la composición musical. Real Musical.

SEPÚLVEDA CASTRO, J. I. (2019). 30 MELODÍAS REPRESENTATIVAS DEL JAZZ COLOMBIANO (1957-1999): UN ANÁLISIS HISTÓRICO DESDE LA MUSICOLOGÍA. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA.

Slonimsky, N. (1947). Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. Schirmer.

Spinelli, E. (n.d.). Los modelos de comunicación. Retrieved 2004, from https://www. infoamerica. org/documentos_pdf/spinelli01. pdf