

SISTEMATIZACIÓN DEL MODELO DIDÁCTICO DESARROLLADO POR EL MAESTRO  
ADOLFO HERNÁNDEZ TORRES PARA FOMENTAR LA CREATIVIDAD MUSICAL EN EL  
AULA



Leandro Julián Ruiz Ruiz

Director:

Manuel José Acebedo Afanador

Codirector: Rafael Suescún Mariño

Universidad Autónoma de Bucaramanga

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes

Maestría en Educación

Bucaramanga

Octubre de 2022

# Tabla de contenido

<b>Resumen.....</b>	<b>2</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: Problema de investigación .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Descripción del problema de investigación.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Objetivos de la investigación.....</b>	<b>6</b>
1.2.1. Objetivo general .....	6
1.2.2. Objetivos específicos .....	6
<b>1.3. Supuestos cualitativos .....</b>	<b>7</b>
<b>1.4. Justificación de la investigación .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo II: Marco de referencia .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1. Antecedentes de la investigación.....</b>	<b>9</b>
2.1.1. Antecedentes Internacionales.....	9
2.1.2. Antecedentes nacionales .....	12
2.1.3. Antecedentes regionales .....	14
<b>2.2. Marco teórico .....</b>	<b>15</b>
2.2.1. Constructivismo.....	15
2.2.2. Aprendizaje significativo.....	18
2.2.3. Didáctica de la música .....	21
2.2.4. Música contemporánea.....	25
a. Paisaje sonoro .....	25
b. Sonido y estructura .....	27
<b>2.3. Marco conceptual .....</b>	<b>28</b>
2.3.1. Modelo didáctico.....	29
2.3.2. Creatividad musical .....	29
2.3.3. Interdisciplinariedad.....	29
2.3.4. Ambientes de aprendizaje .....	30
<b>Capítulo III: Metodología .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1. Método de investigación .....</b>	<b>31</b>
<b>3.2. Población y participantes .....</b>	<b>33</b>
3.2.1. Población .....	33
3.2.2. Participantes.....	33
<b>3.3. Categorías de análisis .....</b>	<b>34</b>
3.3.1. Práctica Experimental.....	34
3.3.2. Factores que motivaron al maestro Adolfo Hernández a diseñar e implementar su modelo didáctico... 34	34

3.3.3. Percepciones frente a las experiencias de aprendizaje vividas en el aula de música .....	34
<b>3.4.    Técnicas e instrumentos de recolección de datos .....</b>	<b>35</b>
3.4.1.    Diario pedagógico.....	35
3.4.2.    Entrevista.....	35
3.4.3.    Grupo focal .....	36
<b>3.5.    Validación de instrumentos .....</b>	<b>36</b>
<b>3.6.    Marco contextual .....</b>	<b>37</b>
3.6.1.    Proyecto Educativo Institucional de la UNAB (2012) .....	37
<b>Capítulo IV: Análisis y resultados.....</b>	<b>40</b>
<b>4.1. Análisis de instrumentos .....</b>	<b>40</b>
4.1.1.    Diario pedagógico.....	41
4.1.2.    Entrevista al Maestro Adolfo Hernández Torres .....	52
4.1.3.    Grupo focal .....	60
<b>4.2.    Triangulación .....</b>	<b>78</b>
<b>Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones.....</b>	<b>87</b>
<b>5.1.    Conclusiones .....</b>	<b>87</b>
<b>5.2.    Recomendaciones .....</b>	<b>88</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>90</b>
<b>Apéndices .....</b>	<b>95</b>
<b>Apéndice 1: Formato de los instrumentos de investigación .....</b>	<b>95</b>
1.1.    Formato de diario pedagógico .....	95
1.2.    Formato de entrevista .....	96
1.3.    Grupo focal .....	97
<b>Apéndice 2: Autorizaciones y avales.....</b>	<b>99</b>
2.1.    Carta de autorización de la Dirección del Programa de Música de la UNAB .....	99
2.2.    Cartas de aval para la aplicación de los instrumentos de investigación.....	100
<b>Apéndice 3: Fotos de las actividades .....</b>	<b>100</b>
3.1.    Diario pedagógico .....	100
3.2.    Entrevista con el Maestro Adolfo Hernández.....	101
3.3.    Grupo focal .....	101

## Resumen

En los procesos de educación musical, el fomento de la creatividad en el aula cumple un papel fundamental en la generación de confianza de los estudiantes y en el desarrollo de sus procesos cognitivos. De ahí la importancia de sistematizar y dar a conocer aquellas estrategias que buscan incentivar la creación en contextos de educación musical, a través de actividades novedosas e interdisciplinarias. Es por eso que el objetivo general del presente trabajo es sistematizar el modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández Torres, por medio de la recopilación, ordenamiento e interpretación crítica de las actividades realizadas en el grupo de Práctica Experimental de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Para ello, se propone un abordaje cualitativo y se recurre al modelo de investigación llamado sistematización de experiencias. Asimismo, se mencionan las teorías y corrientes que le dan sustento epistemológico a la investigación, que son el constructivismo, el aprendizaje significativo, la didáctica musical y la música contemporánea. La población seleccionada para desarrollar la investigación es el cuerpo de docentes y estudiantes del Programa de Música de la UNAB y la muestra escogida por conveniencia fue el docente Adolfo Hernández Torres y los estudiantes de la asignatura Práctica Experimental, debido al interés personal del investigador en su metodología de enseñanza. La recolección y análisis de los datos se realiza con base en los siguientes elementos: Las actividades que realiza en clase, las influencias que tuvo el maestro Adolfo Hernández para desarrollar su modelo didáctico y la percepción de los estudiantes respecto a su metodología. Para ello se utiliza el diario pedagógico, la entrevista y el grupo focal como instrumentos de recolección de datos. El análisis de la información recolectada se contrasta con el marco teórico, de donde se obtienen los resultados, las conclusiones y las recomendaciones.

**Palabras clave:** Modelo didáctico, creatividad musical, interdisciplinariedad, ambientes de aprendizaje.

## **Abstract**

In music education processes, the promotion of creativity in the classroom plays a fundamental role in the generation of students' confidence and in the development of their cognitive skills. Hence the importance of systematizing and making known those strategies that seek to encourage creation in music education contexts, through novel and interdisciplinary activities. That is why the general objective of the present work is to systematize the didactic model developed by the teacher Adolfo Hernández Torres, by means of the compilation, arrangement and critical interpretation of the activities carried out in the Experimental Practice group of the Universidad Autónoma de Bucaramanga. For this purpose, a qualitative approach is proposed and the research model called systematization of experiences is used. Likewise, the theories and currents that give epistemological support to the research are mentioned, which are constructivism, meaningful learning, musical didactics and contemporary music. The population selected to develop the research is the teaching staff and students of the Music Program at UNAB and the sample chosen for convenience was the teacher Adolfo Hernández Torres and the students of the subject Experimental Practice, due to the personal interest of the researcher in his teaching methodology. The data collection and analysis is based on the following elements: The activities performed in class, the influences that the teacher Adolfo Hernández had to develop his didactic model and the perception of the students regarding his methodology. For this purpose, the pedagogical diary, the interview and the focus group were used as data collection instruments. The analysis of the information collected is contrasted with the theoretical framework, from which the results, conclusions and recommendations are obtained.

**Key words:** Didactic model, musical creativity, interdisciplinarity, learning environments.

## Introducción

Los contextos de enseñanza musical requieren de una constante evaluación y revisión de paradigmas y prácticas pedagógicas con miras a hallar nuevas herramientas conceptuales y estrategias que los enriquezcan. Es por esto que surge el interés por revisar modelos pedagógicos cercanos, que sean novedosos y que logren fomentar la creatividad en los estudiantes de música.

Esta iniciativa de exploración lleva el foco a un modelo en particular aplicado por el maestro Adolfo Hernández Torres el cual, desde el punto de vista del investigador, ha incidido de forma positiva en músicos del departamento de Santander, incentiva la creatividad en sus estudiantes y genera ambientes educativos que dan como resultado piezas inéditas, pero más allá de éstas, originan curiosidad y seguridad para que los músicos se atrevan a la creación musical en su quehacer artístico.

El modelo de Adolfo Hernández se expresa de forma orgánica en cada proceso pedagógico; es decir, el artista no cuenta con una estructura de ejercicios definida previamente, ni se rige conscientemente por un marco conceptual estricto. En su lugar, permite que el mismo contexto de enseñanza discurra en cada situación particular, mientras pone a disposición de quienes lo practican los recursos para que ellos lleguen a su propio sonido y obtengan su propia experiencia creativa aprovechando sus pre saberes.

La naturalidad con la que se desarrolla la experiencia de aprendizaje, pone de relieve la necesidad de indagar hasta llegar a una sistematización del proceso, la cual dé luces sobre corrientes teóricas subyacentes y que adicionalmente ponga a disposición de otras personas la recopilación de algunas de sus actividades, con ejercicios que tienen validez como herramientas para fomentar la creatividad en el aula.

## **Capítulo I: Problema de investigación**

En este primer capítulo se plantean los principales elementos para comenzar a desarrollar de manera adecuada el presente trabajo. En primer lugar, se encuentra la descripción del problema, en la que se contextualiza al lector sobre el punto de vista que tiene el investigador respecto a la problemática de la creatividad musical en el aula. Como segundo punto se tiene el objetivo general y los objetivos específicos, con los cuales se pretende dar respuesta a la pregunta de investigación. Posteriormente, se exponen los supuestos cualitativos que tiene el investigador frente al modelo didáctico a sistematizar, y se finaliza con la justificación, en donde se explica la importancia de desarrollar la presente investigación.

### **1.1. Descripción del problema de investigación**

En su experiencia como docente de música en el departamento de Santander, el maestrante observa que en las academias de música e instituciones educativas se aplican diversas metodologías para desarrollar aspectos técnicos y teóricos, que permiten a los estudiantes desenvolverse con cierta facilidad en contextos musicales y de educación superior. Sin embargo, desde su percepción, son escasos los espacios de formación musical y las metodologías que fomentan la creatividad en el aula. Según Elisondo (2018), “los estudios indican que los alumnos encuentran más oportunidades para desarrollar procesos creativos fuera de las aulas que dentro de ellas” (p. 155), lo que corrobora de alguna manera la apreciación del investigador.

El fenómeno mencionado anteriormente, puede estar relacionado con la falta de interés de los docentes en desarrollar estrategias novedosas, o con el desconocimiento de modelos didácticos que permiten a los estudiantes desarrollar destrezas creativas y enfrentarse a la toma de decisiones a partir de sus propios criterios estéticos. Además, los pocos docentes que desarrollan ese tipo de estrategias en la región, no sistematizan o documentan sus procesos para ser compartidos con la comunidad educativa. Con relación a las problemáticas de la educación musical en la actualidad, Hemsy (2010) afirma:

Las pedagogías musicales de la globalización no han logrado concientizar a los profesores acerca de las formas de sistematización (integración de contenidos, secuenciación de aprendizajes, etc.) que rigen en el marco de los procesos naturales y espontáneos de conocimiento, desde las perspectivas flexibles y abiertas que requiere el abordaje actual de la experiencia musical (p. 36).

En coherencia con lo anterior, se realizó una búsqueda de investigaciones y publicaciones sobre metodologías para fomentar la creatividad musical en el aula, desarrolladas en el departamento de Santander, en la cual se encontró solo una tesis de maestría en educación que propone una estrategia didáctica para fomentar la creatividad musical en niños de transición. Esto pone en evidencia la escasez de material didáctico documentado en la región y la necesidad de sistematizar aquellas estrategias que incentivan el interés por la creación musical en el aula.

Desde la perspectiva del autor de la presente investigación, el modelo didáctico que ha implementado el maestro Adolfo Hernández Torres contiene elementos pedagógicos que han logrado motivar a los estudiantes involucrados en sus actividades a incursionar en la creación musical, razón por la cual puede llegar a significar un valioso aporte al sector de la educación. Aun así, es un modelo que no ha sido documentado y por lo tanto, no ha tenido el impacto que merece en la comunidad educativa de la región, lo que lleva al planteamiento de la pregunta a la que se pretende dar respuesta en el presente trabajo: ¿Cómo sistematizar el modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández por medio de la recopilación, ordenamiento e interpretación crítica de las actividades realizadas en el grupo de Práctica Experimental de la Universidad Autónoma de Bucaramanga?

## **1.2. Objetivos de la investigación**

A continuación, se presentan el objetivo general y los objetivos específicos, a través de los cuales se pretende dar respuesta a la pregunta de investigación.

### **1.2.1. Objetivo general**

Sistematizar el modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández Torres, por medio de la recopilación, ordenamiento e interpretación crítica de las actividades realizadas en el grupo de Práctica Experimental de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

Describir las experiencias creativas desarrolladas por el grupo de Práctica Experimental en el primer semestre de 2022.

Reconocer las influencias artísticas que determinaron los procesos de creatividad musical en el maestro Adolfo Hernández.



Valorar el impacto formativo del modelo de creación implementado en las clases de Práctica Experimental del maestro Adolfo Hernández.

### **1.3. Supuestos cualitativos**

Los siguientes supuestos se derivan de la percepción del maestrante, gracias a la experiencia que tuvo como alumno de composición del maestro Adolfo Hernández en la facultad de música de la UNAB, durante sus estudios de pregrado en música.

- El modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández contiene estrategias valiosas para incentivar la creatividad musical y lograr aprendizajes significativos.

- La interdisciplinariedad es un elemento característico de este modelo didáctico y permite el desarrollo de habilidades creativas y sociales en sus estudiantes.

- Las actividades del modelo didáctico objeto de investigación, son diseñadas de acuerdo al contexto e intereses de los estudiantes.

- El modelo pedagógico del maestro Adolfo Hernández se aparta de los modelos tradicionales de educación musical y contiene actividades basadas en la exploración del sonido y otras características de la música contemporánea.

- El factor emocional es priorizado en las actividades de creación colectiva propuestas por el maestro Adolfo Hernández.

### **1.4. Justificación de la investigación**

El fomento de la creatividad es un tema relevante en diferentes corrientes filosóficas y pedagógicas, especialmente en la formación artística, ya que gracias a ella se alcanza el desarrollo del pensamiento crítico en los estudiantes, la destreza para solucionar problemas, el fortalecimiento del autoestima, entre otras habilidades, lo que “permite precisamente apuntar a los propósitos formativos que corresponden a las exigencias de una sociedad atravesada por el paradigma de la complejidad” (Klimenko, 2008, p. 195). En otras palabras, las estrategias educativas que fomentan la creatividad son indispensables para la construcción de una mejor sociedad, especialmente en la actualidad.

Ahora bien, las iniciativas pedagógicas que fomentan la creatividad musical en el aula implementadas por docentes de música, tienen un alto valor educativo en cuanto al impacto positivo que generan en los estudiantes. Respecto a este tema, Frega (2008) dice que “el niño y

el joven que crean, que intentan, que eligen, que seleccionan, que conciben, que perfeccionan su hacer, crecen en confianza en sí mismos y en autoestima, mientras aprenden a leer las manifestaciones del Arte” (p. 23). Al mismo tiempo, la creatividad permite que el aprendiz de música pueda ampliar sus posibilidades interpretativas y técnicas.

Por otra parte, es importante documentar y socializar con la comunidad educativa aquellas experiencias significativas que sirvan para mejorar los procesos artísticos de la región. En ese orden de ideas, la sistematización de experiencias es un modelo que permite, la reconstrucción y ordenamiento de las actividades realizadas, además entender la lógica de un proceso y los factores que inciden en él (Jara, 2018). Por medio de este modelo se puede comprender cómo se desarrolló el proceso, porqué sucedió de esa manera y no de otra, obtener aprendizajes de la experiencia y tener criterios para mejorarlo.

El presente trabajo de investigación tiene el valor agregado de contar con la presencia y el apoyo del maestro Adolfo Hernández, quien es el proponente del modelo didáctico objeto de estudio. Además, se cuenta con la participación de un grupo de estudiantes con el que se pretende hacer el proceso de recuperación, documentación y análisis de las actividades realizadas durante el primer semestre de 2022. Teniendo en cuenta que se trata de documentar un material pedagógico musical que incentiva la creatividad, se puede inferir que el presente trabajo beneficiará a los artistas interesados en procesos de creación individual o colectiva, así como a los docentes y estudiantes de música interesados en llevar a cabo procesos pedagógicos novedosos.

De la misma forma, se espera que la metodología implementada para la recuperación y análisis de la información, sirva de insumo para futuras sistematizaciones y la generación de nuevo conocimiento en el sector artístico, y como consecuencia, pueda incentivar y abrir nuevas opciones de trabajos creativos interdisciplinarios promovidos por actores culturales de la región.

## **Capítulo II: Marco de referencia**

Este capítulo contiene las referencias más pertinentes relacionadas con el presente trabajo en cuanto a los antecedentes de investigación, el marco teórico, el marco contextual y el marco conceptual, que servirán para tener un acercamiento a trabajos de investigación realizados en diversas instituciones educativas, así como para darles sustento teórico a las actividades diseñadas por el maestro Adolfo Hernández. Asimismo, servirán de guía para el desarrollo y el análisis de la información que se busca sistematizar en esta investigación.

### **2.1. Antecedentes de la investigación**

En esta sección se toman como referencias algunas tesis de grado doctoral y de maestría realizadas en la última década en instituciones educativas internacionales y nacionales, con el fin de tener un panorama más amplio sobre el estado del arte de esta investigación y de soportar los argumentos que aquí se pretenden dar. Por otra parte, y reconociendo la importancia de traer a colación investigaciones realizadas en instituciones regionales que permitan un acercamiento a los antecedentes locales, se tomó la decisión de ampliar los casos internacionales y nacionales debido a la escasez de investigaciones referentes a modelos de creación musical en el departamento de Santander.

#### **2.1.1. Antecedentes Internacionales**

La tesis doctoral de García (2018), de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulada “Torrente creativo: La experiencia consciente en la creación musical”, tiene como objetivo enfrentar el problema de la creación musical desde una convergencia interdisciplinaria, mediante el autoanálisis de la experiencia de creación del autor apoyándose en el conocimiento de la fenomenología y las ciencias cognitivas, para lo cual establece una panorámica de los campos de conocimiento en cuestión que contextualiza su trabajo, para después adentrarse en el autoanálisis creativo.

García propone un componente llamado las perspectivas de análisis interdisciplinario, en donde expone los tres elementos desde los cuales será abordado el autoanálisis de la experiencia creativa: filosofía, musicología y análisis del comportamiento. Con base en este parámetro, se realiza la documentación del proceso creativo de manera fragmentada, ya que considera que la creación es un proceso discontinuo, interrumpido por sucesos cotidianos.

El autor mencionado, concluye en cuanto a los procesos cognitivos plasmados en la tesis que “la posibilidad de la creación depende de un sistema de saberes, habilidades y procedimientos de los autores” (p. 224), y considera que la investigación significó un rompimiento con los modelos establecidos en su anterior forma de crear. Cabe anotar que la metodología utilizada por García para realizar el análisis de su experiencia creativa, constituye una valiosa información que sirve de referencia para desarrollar el análisis de los procesos de creación que en esta investigación se pretenden sistematizar.

La tesis doctoral de Silva (2015), de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulada “Integración de prácticas en la composición”, busca desarrollar una propuesta metodológica de creación transdisciplinar entre la poesía, el teatro, la música y el performance, a partir de la necesidad de rescatar las cualidades intuitivas y sensoriales de la creación musical. Para ello, propone la convergencia entre prácticas relacionadas con la notación tradicional y prácticas vinculadas a la tradición oral, la improvisación y las cualidades performáticas de la interpretación musical.

En el proceso investigativo – práctico, el autor propone dos líneas principales: La primera consiste en realizar ejercicios de improvisación y dirección a partir de señas con indicaciones de carácter y estilo. La segunda, en desarrollar una nomenclatura diferente a la tradicional, que sea de fácil comprensión para los participantes. De este proceso surge una obra musical llamada Causalidades II, la cual fue puesta en escena como parte de la sustentación de dicha investigación.

El trabajo de Silva desarrolla una metodología que se relaciona de manera directa con las actividades que propone Hernández en cuanto al diálogo entre diferentes disciplinas artísticas, al empleo de mecanismos no tradicionales para lograr dicho diálogo y a la generación de seguridad y autoestima en los participantes, que da como resultado una obra original construida de manera colectiva y que evidencia la necesidad de rescatar y documentar este tipo de propuestas.

Guzmán (2015), en su tesis de maestría titulada “Cocreación musical: Composición con una relación interactivo/creativa entre compositor y auditores noveles en la música contemporánea”, propone un espacio de creación colectiva a través de una plataforma web en la que personas novatas en la música pueden estructurar sus propias composiciones utilizando diferentes bancos de sonidos creados por el compositor.

En el trabajo de Guzmán, se encuentran diversas referencias internacionales, que en su mayoría son productos de música contemporánea en los cuales sus compositores generan estrategias de creación colectiva a partir de ciertos códigos y en donde la improvisación se convierte en una herramienta que vincula al compositor con los intérpretes y a estos con el público.

En este trabajo se puede observar la recursividad del compositor al utilizar la tecnología y el internet como medio de difusión de una obra de música contemporánea “al ser una práctica compositiva interactiva que pone como eje la creatividad y no el conocimiento” (p. 66). Es así como Guzmán expone una idea de difusión que puede tomarse como referencia para diseñar estrategias que permitan el acceso de un mayor número de personas a las actividades que en esta investigación se pretende documentar.

Sánchez (2017), en su Tesis de maestría titulada: “El vínculo afectivo en el aprendizaje de la notación musical en la escuela de música Triquiñuela: un estudio de caso desde el enfoque constructivista de Emilia Ferreiro y Ana Teberosky”, de la Universidad Internacional de Valencia, propone la aplicación de cinco ejercicios de clase para evaluar la manera en que los niños se acercan a la grafía musical de forma creativa e interpretativa.

Cabe anotar que, a pesar de ser un antecedente internacional por la ubicación geográfica de la institución universitaria, este trabajo cobra un interés particular al tratarse de una investigación realizada en una escuela de música de la ciudad de Bucaramanga, es decir, en el mismo contexto geográfico de la presente investigación.

En relación con la notación musical, la autora hace una reflexión interesante sobre la exclusividad de la notación tradicional europea en los exámenes de ingreso a la carrera de música en las universidades, en donde pocas veces o nunca se tienen en cuenta otros tipos de notación musical. Lo anterior se relaciona con el modelo de creación de Hernández en cuanto a que en algunas de las experiencias creativas que propone, se fomenta el desarrollo de notación musical diferente a la tradicional.

Por otra parte, el elemento de mayor interés en el trabajo de grado de Sánchez es el énfasis que hace sobre el enfoque constructivista, tanto en el marco teórico, como en la implementación de la metodología de investigación, lo cual sirve de referencia para entablar la relación de dicho enfoque con el modelo de creación de la presente sistematización.

### **2.1.2. Antecedentes nacionales**

La tesis de maestría de Pérez (2016), de la Universidad Pedagógica Nacional, titulada “Creación musical, identidad y diferencia. Una suite escolar”, se centra en posibilitar una experiencia de creación musical colectiva a partir de dos métodos: investigación - creación y sistematización de experiencias, utilizando el enfoque de investigación cualitativo.

En este trabajo de investigación se expone la problemática de una pedagogía tradicional euro centrista que ha quedado incrustada en los modelos de occidente y la necesidad de proponer nuevas estrategias que permitan el desarrollo de habilidades creativas a partir del diálogo y el respeto por la diversidad entre los integrantes de un grupo.

Cabe resaltar la importancia de referenciar esta investigación en el presente documento ya que, por un lado, permite evidenciar un trabajo de creación a partir de una propuesta pedagógica que surge a partir del diálogo y consenso con los estudiantes y, por otro lado, utiliza la sistematización de experiencias como metodología de investigación, que es la metodología propuesta para desarrollar el presente trabajo.

Barrero (2017), de la Pontificia Universidad Javeriana, en su tesis de maestría titulada “Desarrollo de la creatividad musical y su medición a través de una secuencia de enseñanza, en niñas entre los 9 y 12 años de edad del centro musical Lisboa de la Fundación Nacional Batuta”, propone la implementación de una secuencia didáctica para fomentar la creatividad en la población que menciona en el título, pero además realiza una medición de los alcances obtenidos a través de un pretest y un postest de medición musical, con lo que pudo evidenciar el alcance significativo del proceso en cada una de las integrantes.

Barrero trabaja sobre algunos aspectos que tienen relación con el modelo de creación de Hernández como el desarrollo de la seguridad en el estudiante a través de actividades de creación y el trabajo colaborativo, sin embargo, la metodología que utiliza la autora para medir los resultados del proceso con sus estudiantes, es el componente de mayor interés, ya que puede servir de insumo para medir el impacto de las actividades que se reconstruyan en este documento.

Osuna (2011), en su tesis de maestría titulada “Una aproximación a los procesos cognitivos creativos que subyacen al ejercicio de la composición musical; exploración a partir de un estudio de caso”, de la Pontificia Universidad Javeriana, realiza una aproximación a la caracterización de los procesos cognitivos creativos que operan en el ejercicio de la composición

musical a partir de un estudio de caso que observa el proceso de aprendizaje de composición musical en una estudiante de la carrera de Estudios Musicales de la misma universidad.

La investigación toma como fundamento teórico el enfoque de la Cognición Creativa creado por Finke, Ward y Smith, quienes proponen que hay dos tipos de procesos cognitivos en el pensamiento creativo: El primero relacionado con la generación de estructuras pre inventivas o fase generativa y el segundo relacionado con la exploración creativa o fase exploratoria. Según los autores, estos procesos interactúan entre sí hasta producirse el objeto del acto creativo. De allí surge el modelo geneplore, que propone una serie de procesos cognitivos subyacentes a los actos creativos y además propone una dinámica para relacionarlos entre sí.

Este modelo utilizado por Osuna en su investigación, da otras perspectivas y posibilidades acerca de las diferentes maneras de realizar el análisis de los procesos creativos, lo cual tiene un valioso significado para la sistematización del modelo de creación de Hernández.

La tesis de maestría de Ossa, Pérez y Ruiz (2019), titulada “Música para ver: Sistematización de la experiencia” de la Universidad de Manizales, tiene como propósito develar el impacto de un programa de música para personas con discapacidad visual y potenciar las estrategias de esta propuesta educativa a través de la sistematización de la experiencia entre los años 2014 y 2016.

En este documento, las autoras describen algunos conceptos relacionados con la modalidad de investigación llamado sistematización de experiencias y la manera en que los mismos se vinculan con otras experiencias educativas exitosas como el Sistema de Orquestas de Venezuela. Estos datos se toman como guía para la realización del marco conceptual de la presente investigación.

Como complemento de la tesis, se encuentran tres artículos investigativos realizados por cada una de las autoras, en los que plasman sus hallazgos sobre la formación musical en población con discapacidad visual, lo cual sirve de soporte para evidenciar el efecto positivo de este tipo de procesos en la comunidad. Así mismo, al ser un trabajo que busca recuperar la historia y los efectos de un modelo pedagógico musical exitoso en un contexto nacional, utilizando la misma metodología de investigación, se convierte en un punto de referencia importante para el diseño metodológico de la sistematización aquí planteada.

### **2.1.3. Antecedentes regionales**

En la búsqueda de antecedentes regionales, se evidencia la escasez de trabajos de grado de maestría y doctorado relacionados con modelos pedagógicos que fomentan la creación musical en el departamento de Santander. Esta búsqueda se realizó en los repositorios de universidades regionales que tienen facultad de música y de educación, en la que se encontró una tesis de maestría relacionada con el tema.

Huérfano (2017), en su tesis de maestría titulada “Estrategia didáctica para el desarrollo de la creatividad musical en niños de transición”, de la Universidad Cooperativa de Colombia (Bucaramanga), plantea como pregunta de investigación: ¿Cómo se puede desarrollar y potenciar la creatividad musical de los estudiantes de transición de un jardín infantil privado de la ciudad de Bucaramanga? Asimismo, propone como objetivo general: Diseñar una estrategia didáctica para desarrollar y estimular la creatividad musical en niños de transición de un jardín infantil privado de la ciudad de Bucaramanga.

En el diseño de la estrategia, el autor propone tres secuencias didácticas para el desarrollo de habilidades en los niños del grupo. La primera secuencia aborda elementos musicales como reconocimiento de sonoridades, dinámicas, duración de notas, timbre y velocidad. La segunda secuencia contiene actividades de improvisación con imágenes, improvisación sobre una historia, sobre una pista musical e improvisación grupal rítmica. La tercera secuencia incluye actividades de composición utilizando láminas rítmicas y la creación de sistemas de notación.

Las categorías utilizadas por el autor para el análisis de resultados son: 1) El ambiente en el aula de clase; 2) proceso de enseñanza-aprendizaje; y 3) el desarrollo de habilidades creativas. En las conclusiones de la investigación, se resalta la escasez de metodologías y políticas institucionales que permitan el desarrollo de la creatividad musical en los estudiantes. De igual manera, se plantea que el diseño de las secuencias didácticas propuestas por el autor, pueden servir de insumo a la comunidad educativa, y destaca la importancia de la educación preescolar como primer acercamiento a la educación formal.

El antecedente mencionado anteriormente se toma como apoyo para la construcción del marco teórico de la presente investigación, dada la similitud con el tema de investigación. Además, se puede considerar como referente para el diseño de estrategias pedagógicas relacionadas con la creatividad en el aula.



En cuanto a los antecedentes regionales, cabe anotar que el poco material de investigaciones académicas encontradas relacionadas con la creatividad musical en el aula de música, corrobora lo expuesto en la descripción del problema de investigación de este trabajo, en cuanto a que en el departamento de Santander hace falta documentar aquellas estrategias pedagógicas que buscan desarrollar habilidades de creación musical en los estudiantes.

## **2.2. Marco teórico**

En esta sección se presentan las teorías que se relacionan con el modelo pedagógico de Adolfo Hernández, las cuales dan sustento epistemológico a la presente sistematización. Esas teorías son: 1) El constructivismo; 2) teoría del aprendizaje significativo; 3) la didáctica musical; y 4) la música contemporánea.

### **2.2.1. Constructivismo**

De acuerdo con las características observadas en las actividades pedagógicas de Adolfo Hernández, se puede decir que tiene una relación estrecha con el paradigma constructivista, en cuanto a que en su rol de docente ofrece herramientas a sus estudiantes para que logren desenvolverse y construyan el conocimiento por sí mismos. Es importante tener en cuenta que, aunque sus principales pensadores son Vygotsky, Piaget y Ausubel, esta teoría tiene sus fundamentos en diferentes corrientes filosóficas surgidas siglos atrás y que ha sido ampliamente discutida y complementada en las últimas décadas por diversos autores, especialmente en los sectores de la psicología y la educación.

Para situar el constructivismo en un contexto histórico y filosófico, se toma como referencia el artículo de Araya, Alfaro y Andonegui (2007) titulado “Constructivismo: Orígenes y Perspectivas” en el que hacen una revisión bibliográfica que da cuenta de la presencia de ideas constructivistas desde tiempos presocráticos en diferentes épocas. Además, muestran parte de la diversidad de tendencias que se observan en esta teoría y algunos criterios desde los cuales se pueden organizar estas expresiones en el plano psicológico y educativo. Según el documento, parece ser que el primero en proponer ideas constructivistas fue Jenófanes (570 - 478 a.C.), con este filósofo nace la tradición crítica y la apuesta por un reflexionar liberado de ataduras a escuelas y sectas. Más adelante mencionan a los Sofistas que son un grupo importante en este sentido, defensores de la democracia, entre los que se encuentran Protágoras (485-410 a.C.) y Gorgias (483-375 a. C.), quienes plantean que “el conocimiento puede variar en el tiempo para la misma persona, ya que volverá a depender de su nueva percepción” y que “conocer es un acto personal, elaborado al interior de cada individuo” (p. 79). Los Estoicos, unas décadas más tarde,

defendieron el valor de la diversidad y la pluralidad. En otras palabras, estas corrientes filosóficas le dieron “preponderancia a las construcciones particulares, a las verdades construidas desde perspectivas individuales, al esfuerzo de análisis, de crítica y de refutación” (p. 80).

Continuando con las ideas principales del artículo, llegamos al siglo XVI en el que aparecen importantes pensadores como Descartes (1596-1650), que es considerado por algunos como el iniciador de las corrientes constructivistas modernas, autor de la famosa frase: Pienso, luego existo, y que plantea que “el hombre puede trazarse proyectos de pensamiento, construir sus propias teorías, proponer la verdad de las cosas y sus propiedades” (p. 80). Luego aparece Kant (1724-1804), para quien la razón pura es indispensable en la construcción del conocimiento, y los juicios basados en la sola experiencia carecen de universalidad.

En resumen, de este primer repaso histórico, acorde con Araya, et. al. (2007) las características más destacadas del constructivismo son: 1) Principio de interacción del hombre con el medio; 2) Principio de la experiencia previa como condicionadora del conocimiento a construir; 3) Principio de elaboración de sentido en el mundo de la experiencia; 4) Principio de organización activa; y 5) principio de adaptación funcional entre el conocimiento y la realidad.

Desde una perspectiva epistemológica, el constructivismo se puede interpretar desde las actividades de conocimiento de los individuos o de las comunidades humanas. En este sentido Piaget (1981), uno de los desarrolladores de esta teoría, propone que el individuo va construyendo las propiedades de la realidad y al mismo tiempo estructura su mente. El conocimiento es una construcción que el sujeto realiza partiendo de los elementos de los que dispone, es decir, crea y construye activamente su realidad personal.

Vygotski (2000), otro de los principales promotores de esta teoría, plantea un análisis respecto a la interacción entre aprendizaje y desarrollo, de donde surge el concepto de zona de desarrollo próximo (ZDP), que para el autor

no es otra cosa que la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz (p. 133).

En otras palabras, una persona que potencializa sus capacidades individuales con la guía de un educador o de compañeros aventajados, transita por la ZDP gracias a esa interacción (Wertsch,

1995). Este concepto es clave para entender algunos de los procesos que se llevan a cabo en la presente investigación.

Lo anterior está ligado al concepto de aprendizaje colaborativo, que se basa en el trabajo de pequeños grupos, en donde personas de diferentes niveles de habilidad interactúan, posibilitando un crecimiento mutuo. Para Maldonado y Sánchez (2012), “esta interacción representa para el que aprende una fuente importante de asimilación a nivel cognitivo, afectivo y socializador, puesto que le permite desarrollar actitudes frente al trabajo y responder a las exigencias sociales” (p. 97). Por lo tanto, las actividades de creación colectiva son claves para el desarrollo personal, técnico y creativo de los estudiantes.

Sin embargo, pese a la similitud de los planteamientos observados en este recorrido histórico y conceptual, existen tendencias que privilegian ciertas opiniones, sea desde la construcción individual o social, o desde los mecanismos empleados para activar la construcción del conocimiento, por lo tanto, se puede hablar de modalidades del constructivismo como el psicológico y el educativo.

En el ámbito educativo, se considera que el proceso de aprendizaje humano implica necesariamente una construcción interior, que está ligada a la relación que existe entre los conceptos dados por el educador y los conceptos previos de los alumnos. No puede haber una asimilación completa de dichos conceptos si estos dos elementos no encajan. Para Flórez (1994), hay cuatro características que debe tener la acción constructivista en la educación:

- 1) Se apoya en la estructura conceptual de cada alumno, parte de las ideas y preconcepciones que el alumno trae sobre el tema de la clase;
- 2) prevé el cambio conceptual que se espera de la construcción activa del nuevo concepto y su repercusión en la estructura mental;
- 3) confronta las ideas y preconcepciones afines al tema de enseñanza, con el nuevo concepto científico que se enseña; y
- 4) aplica el nuevo concepto a situaciones concretas (y relaciona con otros conceptos de la estructura cognitiva) con el fin de ampliar su transferencia (p. 238).

Cabe anotar que, a pesar de ser el constructivismo un paradigma utilizado y discutido ampliamente en contextos de educación desde mediados del siglo XX, es común caer en el error de pensar que consiste en dar total libertad a los estudiantes para que aprendan a su propio ritmo,

es decir, que el docente se limita a brindar herramientas para que desarrollen ciertas actividades y que los estudiantes construyan el conocimiento por sí mismos. Para Ortiz (2015),

esta es una concepción errónea del constructivismo puesto que este enfoque, lo que plantea en realidad es que existe una interacción entre el docente y los estudiantes, un intercambio dialéctico entre los conocimientos del docente y los del estudiante, de tal forma que se pueda llegar a una síntesis productiva para ambos y, en consecuencia, que los contenidos son revisados para lograr un aprendizaje significativo (p. 94).

Por lo tanto, para que haya una verdadera aplicación del enfoque constructivista en procesos de educación, debe existir un diagnóstico previo por parte del docente, que le permita conocer los pre saberes de sus estudiantes, sus intereses y sus personalidades, y con esa información poder diseñar las actividades que generen un nuevo conocimiento, a través de experiencias significativas, lo cual se encuentra en relación directa con la teoría del aprendizaje significativo.

### **2.2.2. Aprendizaje significativo**

La teoría del aprendizaje significativo, que surge como consecuencia del constructivismo, se toma como uno de los ejes que le dan sustento epistemológico al modelo didáctico del maestro Adolfo Hernández, en coherencia con los supuestos cualitativos propuestos en la investigación. Se describe como el proceso mediante el cual un individuo o grupo de personas adquieren un nuevo conocimiento por medio de actividades que están diseñadas teniendo en cuenta los conocimientos previos de los participantes. De acuerdo con Ausubel, Novak, y Hanesian (1983),

un aprendizaje es significativo cuando los contenidos son relacionados de modo no arbitrario y sustancial (no al pie de la letra) con lo que el alumno ya sabe. Por relación sustancial y no arbitraria se debe entender que las ideas se relacionan con algún aspecto existente específicamente relevante de la estructura cognoscitiva del alumno, como una imagen, un símbolo ya significativo, un concepto o una proposición (p. 37).

Esta teoría se apoya en diferentes conceptos que son relevantes en la construcción de estrategias pedagógicas. Uno de ellos es el de aprendizaje mecánico, que es el que se da sin que haya una conexión relevante entre la estructura cognitiva del individuo y el nuevo conocimiento. Es decir, es un aprendizaje superficial sin vínculos entre la nueva información y los

pre saberes de la persona. Por otra parte, el concepto de estructura cognoscitiva, que se refiere a la red de creencias y habilidades adquiridas por un individuo respecto de algún tema específico, es uno de los puntos determinantes para entender los procesos de transferencia y transformación del conocimiento. Para Ausubel et al. (1983),

La estructura cognoscitiva existente - tanto el contenido sustancial de la estructura del conocimiento de un individuo como sus propiedades principales de organización dentro de un campo específico de estudio, en un momento dado - es el factor principal que influye en el aprendizaje y la retención significativos dentro de este mismo campo (p. 151).

De lo anterior se puede decir que, si la estructura cognoscitiva de una persona es sólida y organizada, la transferencia y asimilación de los nuevos conceptos se dará de manera eficiente y significativa. Si, por el contrario, la estructura cognoscitiva es inestable y ambigua, es muy probable que haya dificultad en el aprendizaje y en la retención de nuevos conceptos. En ese sentido, es necesario conocer previamente esa red de creencias y diseñar las actividades de manera que puedan ser aprovechadas en la asimilación del nuevo conocimiento o, dicho de otra manera, el aprendizaje significativo es el que se da a partir de conexiones sustanciales entre los pre saberes de la persona y el nuevo conocimiento permitiendo así la verdadera apropiación de la información o experiencia.

Para que el aprendizaje significativo pueda darse, de acuerdo con Ausubel (1983), deben cumplirse tres condiciones: 1) que el material que se presenta a los estudiantes haya sido diseñado teniendo en cuenta sus estructuras cognitivas o pre saberes, para que haya más posibilidad de vínculo y apropiación del nuevo conocimiento; 2) que el estudiante tenga antecedentes ideativos de los contenidos, es decir, que tenga unas bases preliminares que le permitan asimilar la información y generar el conocimiento nuevo con un significado psicológico, el cuál es posible alcanzar gracias a esos antecedentes; y 3) que el estudiante tenga disposición para generar el nuevo conocimiento desde la red de creencias o estructura cognitiva y que no sea un proceso mecánico de memorización.

Asimismo, existen tres tipos de aprendizaje significativo: 1) de representaciones, que es cuando se retiene el nombre de un objeto o símbolo y se relaciona con lo que representa; 2) de conceptos, que se refiere al proceso de formación y asimilación de un criterio respecto a un objeto o símbolo que se da a través de la experiencia; y 3) de proposiciones, que es la adquisición de

ideas que incluyen dos o más conceptos y que va más allá del simple significado de cada uno de ellos.

El proceso de asimilación es la manera en que la nueva información se conecta con la estructura cognitiva de la persona y se adquiere así un nuevo conocimiento a través de dos fases: En la primera, que es la fase de retención, la nueva información adquiere un significado gracias a la interacción con los pre saberes del individuo, los cuales sufren una modificación o adquieren también un nuevo significado. Es decir que los pre saberes se actualizan y se amplían mientras asimilan al nuevo conocimiento. En la segunda fase, que se conoce como obliteradora, ocurre la transformación de los subsunsores (estructura cognitiva) y se mezcla con la nueva información generando así el nuevo concepto. Este proceso implica una pérdida de información del antiguo pre saber para darle cabida al nuevo conocimiento.

Ahora bien, en las últimas décadas han tomado fuerza los estudios sobre la influencia del factor emocional en la calidad de los procesos de aprendizaje. Con base en ellos, se puede afirmar que, por medio de la música, especialmente de la musicoterapia educativa, es posible fomentar el auto conocimiento y diseñar estrategias que produzcan experiencias significativas. Según Albornoz (2009), “las evidencias sugieren que crecemos entre relaciones emotivas que regulan nuestra actividad y comportamiento potenciando además procesos psicológicos como la memoria, la percepción y/o el pensamiento simbólico imprescindibles en el aprendizaje” (p. 68). De allí la importancia de rescatar y visibilizar aquellas estrategias pedagógicas que promuevan experiencias emocionales y que faciliten la reflexión frente a las mismas.

Por otra parte, y para dar una mirada a conceptos relacionados con el aprendizaje significativo desde lo institucional, como una ruta enmarcada en el sistema educativo colombiano, se trae a colación la definición de experiencia significativa del Ministerio de Educación Nacional (2009):

Es una práctica concreta (programa, proyecto, actividad) que nace en un ámbito educativo con el fin de desarrollar un aprendizaje significativo a través del fomento de las competencias; que se retroalimenta permanentemente a través de la autorreflexión crítica; es innovadora, atiende una necesidad del contexto identificada previamente, tiene una fundamentación teórica y metodológica coherente y genera impacto saludable en la calidad de vida de la comunidad en la cual está inmersa, posibilitando el mejoramiento continuo del establecimiento educativo en alguno o en todos sus componentes, tales como el académico, el

directivo, el administrativo y el comunitario; fortaleciendo así, la calidad educativa (p. 10).

De acuerdo con el Ministerio de Educación Nacional, los aprendizajes significativos se dan a través de actividades novedosas y coherentes con el contexto de los estudiantes. De esta manera se facilita el progreso en la calidad de vida de los participantes y de las instituciones educativas.

### **2.2.3. Didáctica de la música**

El tema de la didáctica se emplea frecuentemente en contextos de pedagogía, especialmente cuando se habla de enseñanza musical por estar relacionado con la manera en que los docentes transmiten un conocimiento o generan un interés en sus estudiantes. Para efectos de la presente investigación, la didáctica musical se aborda desde la mirada de algunos especialistas de la educación que han hecho aportes significativos relacionados con este concepto. Pero antes de abordar el tema concreto de la didáctica musical, es importante hablar sobre algunos tipos de modelos pedagógicos, que son los que dan las bases para diseñar las estrategias de enseñanza al responder preguntas como: ¿qué enseñar? ¿para qué? ¿cómo enseñar? ¿Cómo y cuándo evaluar? De esta manera, permiten explicar fenómenos concretos, en este caso, el aprendizaje.

En cuanto a los tipos de modelos pedagógicos, existen diferentes clasificaciones, dependiendo del autor, pero se basan principalmente en el papel que desempeñan el docente, el estudiante y el saber, en el proceso educativo. Por ejemplo, para De Zubiría (2011), hay tres tipos de modelos pedagógicos: 1) Heteroestructurante o tradicional basado en la transmisión de información, del docente hacia el estudiante a partir de la repetición; 2) Autoestructurante, en el que el estudiante es el eje central del proceso educativo y tiene la capacidad de aprender por sí mismo; e 3) intererestructurante o dialogante, enfocado en el desarrollo de las habilidades cognitivas, socio-afectivas y praxiológicas de los estudiantes. En este último modelo hay una interacción dialéctica entre estudiantes y profesor, y prima el desarrollo del conocer, el hacer y el ser (convivir).

También están los modelos pedagógicos según Flórez (1994), quien después de un riguroso análisis de numerosas teorías pedagógicas los clasifica en: 1) Modelo tradicional, en el que el estudiante aprende bajo un régimen de disciplina y cumple un papel de receptor de la información que le suministra el profesor; 2) Modelo conductista, en el que la meta del proceso educativo es el moldeamiento de conductas socialmente aceptadas y productivas; 3) Modelo

romántico, que busca desarrollar la máxima autenticidad y libertad individual del estudiante, y el maestro es un auxiliar que permite experiencias de aprendizaje libres, sin interferencias; 4) Modelo desarrollista, en el que el maestro debe generar ambientes estimulantes para que el estudiante acceda más fácilmente a las estructuras congoscitivas inmediatamente superiores; y, 5) el modelo socialista, en el que “la enseñanza de las ciencias está presente no sólo en los contenidos, en la relación profesor-alumno y en los métodos didácticos sino que sustenta, al menos parcialmente, los fines educativos y la dinámica del desarrollo” (p. 171).

Ahora bien, la didáctica es una disciplina de la pedagogía que se encarga del estudio y la puesta en práctica de estrategias para transmitir un conocimiento de manera efectiva. El teólogo Comenio (1998), que es considerado uno de los precursores de la pedagogía moderna, en su *Didáctica Magna* plantea una sistematización de procesos educativos, en la que toma en cuenta las necesidades de los estudiantes: “El método de enseñar debe disminuir el trabajo de aprender de tal modo que no haya nada que moleste a los discípulos ni los aparte de la continuación de los estudios” (p. 51). Lo anterior, respecto a la capacidad motivadora que debe haber en las actividades didácticas.

Otro aporte al concepto de didáctica lo hace Zuluaga (1999), quien dice que “todo conocimiento que quiera llegar hasta la pedagogía tiene que pasar su prueba ante la didáctica, es decir, debe ser capaz de plantear conceptos con eficacia práctica, aunque esto no quiere decir que ella sólo tolera conceptos prácticos” (p. 21). Por lo tanto, una de las características de la didáctica, además de la efectividad de sus procesos prácticos, es que se fundamenta en modelos y teorías que deben ser previamente estudiadas por el docente.

La didáctica tiene dos tipos de expresiones: una teórica, ya que analiza y explica el proceso de enseñanza, y otra práctica, al proponer y ejecutar modelos y técnicas para optimizar el proceso de aprendizaje. Además, existen tres clases de didáctica: 1) Didáctica general, es aquella que se fundamenta en el proceso de enseñanza – aprendizaje de manera global, dirigida a definir los principios de la enseñanza, sin entrar en consideraciones de alguna materia específica; 2) Didáctica diferencial o diferenciada, es la que se aplica en contextos específicos, según algunas características del grupo como la edad, las competencias y las capacidades intelectuales de sus integrantes; y 3) la didáctica especial o específica, es la que aplican métodos enfocados en una disciplina concreta, por ejemplo, matemáticas o lenguaje (Fontelles, 2019).

En cuanto a la didáctica musical, es importante abordarla desde aquellos paradigmas que establecen los procesos educativos de la música. En ese sentido, Jorquera (2010) hace una



clasificación de los siguientes cuatro modelos pedagógicos: 1) Modelo académico; 2) Modelo práctico; 3) Modelo comunicativo lúdico; y 4) Modelo complejo. Cabe anotar que la investigadora hace esta clasificación desde ocho dimensiones analíticas, pero en este caso se describen desde el cómo se enseña y cómo se aprende en cada uno de los modelos.

El modelo académico se basa en la enseñanza de lectoescritura musical, audición de grandes obras, conocimiento enciclopédico con función anecdótica, en donde el profesor es un modelo a imitar (magistrocentrismo). Se aprende asimilando conceptos, imitando y repitiendo modelos propuestos por el profesor.

En el modelo práctico, prevalece el cantar y tocar instrumentos musicales, de manera que se produzca satisfacción personal, se desarrollan actividades creativas descontextualizadas. La práctica es mayoritariamente individual y ocasionalmente grupal. Se aprende mediante la experiencia personal, siendo el disfrute y las emociones muy importantes en el proceso.

El modelo comunicativo lúdico utiliza el entretenimiento y el espectáculo como factores indispensables en el proceso educativo. Las actividades deben ser amenas, deben gustar, el juego cumple un rol central, así como el trabajo grupal y las actividades creativas. La expresión de los sentimientos mediante la música, es uno de los resultados que se buscan.

El modelo complejo se apoya en la investigación de significados, en las funciones y estructura de los productos seleccionados. El profesor guía la construcción del conocimiento musical mediante investigación y procesos creativos. Vivenciar las experiencias para conocer y comprender las expresiones y manifestaciones de una cultura, construyendo el conocimiento a partir de las ideas iniciales, son los objetivos de este modelo.

Ahora bien, la improvisación es un elemento que ha cobrado cada vez más fuerza en la didáctica musical debido al vínculo que tiene con la libre expresión y al impacto positivo que puede llegar a tener en el crecimiento integral del estudiante. Hemsy (1983) dice que “improvisar en música es lo más cercano a hablar en el lenguaje normal” (p. 7), y que un estudiante de música adelantado debería poder expresar ideas musicales equivalentes a las conversaciones que improvisa cotidianamente. La autora aborda el tema de la improvisación desde diferentes perspectivas, algunas de las cuales se mencionan a continuación.

La maestra Violeta Hemsy se aproxima al concepto de improvisación musical desde su operatividad en diferentes estilos como el jazz, la música popular actual y la música académica

contemporánea, siendo esta última la de mayor interés para este trabajo. La improvisación en la música académica tiene una transformación radical a partir de la segunda mitad del siglo XX, en respuesta a las estructuras complejas que venían dándose desde la música romántica del siglo XIX. Esta transformación pone de lado aquellos parámetros establecidos anteriormente como las alturas, la duración, la armonía y la forma, para darle prioridad a la exploración sonora, en donde el intérprete comparte cierta responsabilidad creativa con la obra.

También se puede decir que la improvisación es sinónimo de juego, de entretenimiento, de exploración, de inquietud. Un niño no deja de jugar, sino que va cambiando de juegos de acuerdo a sus intereses y necesidades. En ese sentido, la pedagogía debe lograr estrategias para acercar al estudiante de manera gradual a la improvisación por medio del juego guiado. Para Hemsy (1983), existen tres formas de aplicar la improvisación en un proceso educativo: “1) Como descarga (expresión, catarsis); 2) como técnica o forma de aprendizaje (internalización de materiales, conocimientos, experiencias; y 3) como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad” (p. 47). Incorporar estas aplicaciones en los procesos de educación musical, de manera cuidadosa, permite al estudiante desarrollarse como persona y como artista de manera más íntegra.

En cuanto al desarrollo musical del estudiante, es importante encontrar relaciones entre la improvisación libre y el desarrollo técnico instrumental, como un medio de expresión del artista. Para ello, se puede comparar el proceso instrumental con el aprendizaje del habla en las primeras etapas del crecimiento del ser humano. Así como el niño comienza a poner en funcionamiento sus mecanismos fisiológicos (músculos, cuerdas vocales) a medida que va explorando los primeros sonidos con su voz, la improvisación instrumental comienza también con un balbuceo o garabato musical que surge al hacer funcionar simplemente el instrumento, de manera intuitiva. Así como con el habla, el juego libre va realimentando la conciencia auditiva y de manera implícita se adquieren las habilidades técnicas necesarias para lograr la expresión, de acuerdo a la edad o al nivel musical en el que se encuentre la persona.

Las teorías y conceptos expuestos en esta sección, son traídos a colación con el fin de acercar al lector a algunos de los criterios que han tenido relevancia en la pedagogía y que tienen alguna relación con el modelo desarrollado por el maestro Adolfo Hernández. Este acercamiento permite entender el análisis de las experiencias vividas en la asignatura de Práctica Experimental del Programa de Música de la UNAB, al contrastar esa información con los datos recolectados por el investigador.

#### **2.2.4. Música contemporánea**

La educación musical del siglo XX, se fundamenta en sus comienzos con modelos pedagógicos como los de Karl Orff y Zoltán Kodaly, que han sido referencias en occidente, especialmente en temas relacionados con la enseñanza de la técnica instrumental y vocal. Esa línea pedagógica se ve marcada por una transformación en la década de los 60 's, cuando un grupo de compositores de diferentes países del mundo comienzan a implementar metodologías pedagógicas que se basan en la música contemporánea.

El presente acápite describe algunos de los métodos desarrollados por compositores del siglo XX que han tenido mayor influencia en la formación pedagógica del maestro Adolfo Hernández. Cabe aclarar que el término de música contemporánea utilizado en la presente investigación, hace referencia a la música de carácter académico compuesta de mediados del siglo XX en adelante, con el fin de ubicar al lector en un contexto más específico de la música, pues “la temporalidad y la contemporaneidad no deben entenderse ni medirse en términos de tiempos absolutos. Son categorías enmarcadas dentro de lo cultural” (Londoño y Franco, 2013, p. 177). A continuación, una sucinta descripción de cada uno de los métodos.

##### **a. Paisaje sonoro**

Uno de los compositores y pedagogos más destacados de ese movimiento fue el canadiense Murray Schafer, quien estableció un modelo llamado paisaje sonoro, a través del cual invita a estudiantes y docentes a buscar la sensibilización de la escucha para posteriormente explorar el sonido y crear de manera libre, pero consciente. Al respecto, Espinosa (2021) afirma:

Otro de los aportes distintivos del pensamiento de Murray se corporizó en su proyecto The Soundscape Project, a través del cual se realizaron investigaciones tanto científicas como artísticas acerca de la escucha del sonido, aplicando, entre otros métodos las Caminatas sonoras y las Caminatas del Silencio; consistían en salidas grupales diurnas y nocturnas para “escuchar” los sonidos de la naturaleza, a la vez que para construir sonorizaciones dialógicas a través de las intervenciones de los paseantes (p. 4).

Para tener una aproximación al concepto de paisaje sonoro, es importante conocer algunas de las preguntas que se hace su promotor, por ejemplo, ¿qué es música?, ¿qué es ruido? Las respuestas a estas preguntas se tornan extremadamente complejas, sobre todo en una época donde las posibilidades sonoras se amplían, así como las investigaciones enfocadas en el sonido

(Schafer, 1998). Sin embargo, son preguntas relevantes para definir los objetivos que se pretenden alcanzar con la enseñanza musical. Es así como a través de este tipo de preguntas, el compositor y pedagogo entabla diálogos que permiten el vínculo de los participantes a través de cuestionamientos relacionados con su quehacer musical.

Dentro de las tareas que se propone el autor del proyecto Paisaje Sonoro, está la de sugerir algunos caminos que puedan ayudar a docentes de música y a estudiantes a escuchar con mayor eficacia. Para Schafer (2006), la escucha sucede todo el tiempo, en cualquier experiencia en la que se intercambien mensajes audibles, pero el hecho de tener oídos no garantiza la efectividad de la escucha. En algunos de sus trabajos bibliográficos el autor expone una colección de ejercicios para la limpieza de la escucha (ear cleaning exercises) para ser aplicados de manera informal, según el contexto y necesidades de cada clase.

En uno de sus primeros escritos, Schafer (1983), relata los diálogos y experiencias creativas vividas con grupos de estudiantes de diversos niveles de formación, en donde plantea pensamientos respecto al papel del compositor en el aula:

Es deber de cada compositor interesarse por la habilidad creativa de los jóvenes. Pero ha de ser perspicaz para captar esto. Porque nuestro sistema de educación musical es uno en el cual la creatividad musical es progresivamente vilipendiada y ahogada (p. 43).

De esta manera, el autor plantea actividades de creación que se apartan de los modelos educativos tradicionales en los que se establecen ejercicios que apuntan al desarrollo de habilidades técnicas y teóricas principalmente. En su lugar, se preocupa por fomentar lo que él denomina la escucha limpia en sus estudiantes y la creación musical a partir de las características del sonido.

En su libro titulado El rinoceronte en el aula, Schafer (1984) hace una reflexión sobre su propia actividad pedagógica caracterizada por la experimentación sonora y la búsqueda de la creatividad. Allí menciona y explica los tres campos en los que se centra su actividad como educador musical: 1) Tratar de descubrir cuáles son los potenciales creativos que los niños pueden tener para hacer su propia música; 2) Presentar a estudiantes de todas las edades los sonidos del entorno; inducirlos a tratar el paisaje sonoro del mundo como una composición musical cuyo principal compositor es el hombre y a producir apreciaciones críticas que puedan

conducir a su mejoramiento; y 3) descubrir un nexo o lugar de reunión, donde todas las artes puedan encontrarse y desarrollarse juntas armoniosamente.

Respecto al encuentro que debería haber entre todas las artes, Schafer (1984) considera que hay un aniquilamiento de las experiencias sensoriales al separar a las artes en áreas específicas como pintura, teatro, danza y música. Se pregunta: ¿por qué no tenemos simplemente una sola forma de arte multitudinaria en la que los detalles de la percepción se corroboren y contrapunteen unos con otros, tal como sucede en la vida? Esto no quiere decir que las formas de arte por separado sean un error, pues se requiere de esa separación momentánea para lograr niveles avanzados en cada área, pero el separarlas completamente constituye una fragmentación de la experiencia.

### **b. Sonido y estructura**

Sonido y estructura es un método desarrollado por John Paynter, compositor y pedagogo musical británico de la segunda mitad del siglo XX, que hizo parte del movimiento de compositores contemporáneos mencionados en la sección anterior. Preocupado por la necesidad de incentivar la creatividad en el aula de música y por enriquecer el currículo de esta asignatura, diseña una metodología basada en la experimentación sonora, la imaginación y la interdisciplinariedad. Su método incorpora la música contemporánea con actividades lúdicas y herramientas para la creación de nuevos sistemas de notación musical.

El fomento de la creatividad en la enseñanza es un tema que hoy en día produce cierta inquietud en ciertos sectores. Si bien es cierto que actualmente existe una mayor disposición para aprovechar la imaginación de los estudiantes como un puente para desarrollar el pensamiento lateral y creativo como factor importante para el futuro de la sociedad, para muchas personas sigue siendo un tema de discusión. Consideran la creatividad como una invitación al desorden y a la libertad poco productiva, que desemboca en el descenso del nivel técnico (Paynter, 1999).

La manera en que la música es interiorizada por los estudiantes, tiene mucho que ver con la notación musical a la que se enfrentan. Es común ver que la notación musical tradicional conformada por corcheas, negras, redondas, etc., representa una barrera para muchas personas que ven en ese sistema algo inalcanzable, o algo exclusivo para ciertas personas con talento musical. Paynter (1972), sostiene que la música debe ser accesible a todas las personas desde la experimentación sonora, y para ello, algunas formas de notación contemporánea pueden ayudar a superar esa dificultad.

La incorporación de lenguajes de música contemporánea en los procesos de educación musical ha reducido, de alguna manera, la barrera que parece existir entre la música de nuestro tiempo (música académica contemporánea) y la del pasado (música clásica europea). Pero para que esto suceda en los contextos de educación musical regional, es necesario que los docentes fomenten la escucha de este tipo de música en el aula. Al respecto, Paynter (1972) dice que,

con música como ésta no solo estamos en condiciones de ofrecer de inmediato a los alumnos una mirada introspectiva en la labor de los compositores vivientes, sino que también podemos vincular las corrientes principales de la música actual con la labor experimental que realizamos en el aula (p. 69).

Para Paynter (1999), los procesos mentales de creación confluyen en el desarrollo intelectual de las personas, lo cual es un factor de vital importancia en la educación. El mismo efecto ocurre con los procesos de creación musical, con formas diferentes de interpretación a las otras disciplinas del conocimiento. De este modo, el pensamiento se desarrolla cuando compartimos nuestras creaciones, las interpretamos y comprendemos las creaciones de los demás.

En su método, Paynter reflexiona sobre el peligro latente que existe en la educación cuando cobra mayor importancia el mantener los niveles por medio de exámenes, que los procesos de formación como tal. A pesar de las ventajas que ofrece el sistema de evaluación tradicional, es inevitable la influencia que ejerce en la planeación de las clases de los docentes. Además, el interés de los estudiantes, por lo general, se dirige hacia la acumulación de certificados y títulos, dejando en un segundo plano el interés por la asimilación de los aprendizajes.

Para los compositores Murray Schafer y Jhon Paynter, “la música es una expresión de la imaginación humana por medio del material sonoro, mediante el sonido deberemos estimular la imaginación creativa del alumnado y la expresión musical” (Díaz, 1998, p. 91). Es decir, que para estimular la creatividad musical es importante generar consciencia frente al sonido y sus características.

### **2.3. Marco conceptual**

El marco conceptual de este trabajo de investigación contiene las definiciones de algunas palabras o frases que permiten una mejor comprensión de la información que acá se pretende plasmar. Estos conceptos se apoyan en investigaciones y artículos hechos por académicos expertos en el tema.

### **2.3.1. Modelo didáctico**

Existen diversas definiciones de modelo didáctico, según diferentes autores y diferentes miradas pedagógicas, pero para efectos de la presente investigación, se utiliza la definición que propone Larriba (2001): “conjunto de principios de carácter educativo, fruto del saber académico y de la experiencia práctica, que sirven para definir los objetivos educativos y pretenden orientar los procesos de enseñanza-aprendizaje que se producen en el aula” (p. 76). En ese sentido, los docentes se apoyan en posturas teóricas y en su propia experiencia para diseñar estrategias que faciliten el aprendizaje de sus estudiantes, y al conjunto de esas estrategias, ligadas a un fin específico, en este caso la creatividad musical, se le conoce como modelo didáctico.

### **2.3.2. Creatividad musical**

La creatividad es un tema que ha cobrado interés en las últimas décadas y puesto en el foco de investigaciones, especialmente en el ámbito de la educación artística. Para tener una aproximación al concepto de creatividad musical, se acude a la definición de creatividad que, según la RAE, es la facultad de crear o capacidad de creación. Elisondo (2018), realiza una revisión teórica de aportes de diferentes autores sobre creatividad y educación, en donde menciona que la creatividad es llegar con una buena idea, es decir con una propuesta que tiene posibilidades de ser creativa, definición propuesta por Smith y Smith.

Ahora bien, se puede entender por creatividad musical la capacidad que tiene alguien de crear música; Sin embargo, es común encontrar opiniones que ponen en duda la posibilidad de identificarla, medirla o enseñarla. Frega y Vaughan (2001), hacen una inspección de estudios que reflexionan sobre el tema y determinan, entre numerosos modelos de conductas creativas, algunos que sirven para conceptualizarlo. De allí, la idea de que la creatividad musical “resultaría de un deseo de comunicar ideas musicales, apareado con un entorno alentador y receptor de tales actividades” (p. 31). Es decir, que un proceso de creación musical debería darse en ambientes de aprendizaje adecuados, que faciliten la expresión y transmisión de ideas.

### **2.3.3. Interdisciplinariedad**

La RAE define esta palabra como un estudio o actividad que se realiza con la cooperación de varias disciplinas. Sin embargo, este concepto puede confundirse con otros como multidisciplinariedad o transdisciplinariedad, por lo que es necesario profundizar más en su definición.

Para Posada (2004), interdisciplinariedad “es el segundo nivel de integración disciplinar, en el cual la cooperación entre disciplinas conlleva interacciones reales; es decir, reciprocidad en los intercambios y, por consiguiente, un enriquecimiento mutuo” (p. 20). Por otra parte, Carvajal (2010), aborda el tema de la interdisciplinariedad como un mecanismo para resolver problemas actuales y concluye que,

La interdisciplinariedad contribuye a generar pensamiento flexible, desarrolla y mejora habilidades de aprendizaje, facilita el entendimiento, incrementa la habilidad de acceder al conocimiento adquirido y mejora habilidades para integrar contextos disímiles. Así mismo, contribuye a afianzar valores en profesores y estudiantes, tales como: flexibilidad, confianza, paciencia, intuición, pensamiento divergente, sensibilidad hacia los demás y a aprender a moverse en la diversidad, entre otros (p. 166).

Esta breve mirada a los conceptos de creatividad musical, didáctica de la música e interdisciplinariedad, brinda otras herramientas al investigador para hacer el análisis de la información recolectada.

#### **2.3.4. Ambientes de aprendizaje**

El término de ambientes de aprendizaje o ambientes educativos, se refiere a los espacios y recursos físicos e intangibles, destinados a los procesos de enseñanza-aprendizaje y deben cumplir con ciertas características, según los objetivos planteados. Es importante aclarar que los elementos materiales dispuestos en el lugar deben tener una función predeterminada que facilite la generación de aprendizajes significativos. Sin embargo, para que estos ambientes de aprendizaje proporcionen buenos resultados según Paredes y Sanabria (2015), “la labor del docente en el salón de clases debe ser organizada y estimulante, generar el trabajo colaborativo, así como favorecer el develamiento y aplicación de nuevos conocimientos” (p. 152).

Ahora bien, para que exista el trabajo colaborativo en el aula, es necesario apartarse de los esquemas tradicionales de educación, en donde el docente cumple la función de transmisor de una información y el estudiante el papel de memorizador de dicha información para que sea reproducida en unos exámenes (Moreira, 2010). Por lo tanto, el éxito de los ambientes de aprendizaje depende de las habilidades que tenga el docente para diseñar actividades que permitan la generación de aprendizajes significativos y colaborativos, así como el aprovechamiento adecuado de los recursos físicos y tecnológicos con los que cuenta el aula.



### **Capítulo III: Metodología**

El presente capítulo aborda temas relacionados con la metodología empleada para llevar a cabo el proceso de recuperación, ordenamiento y análisis de la información, con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación planteada: ¿Cómo sistematizar el modelo pedagógico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández?

#### **3.1. Método de investigación**

Para cumplir con el objetivo general del presente trabajo de investigación, es necesario utilizar un enfoque que permita la descripción de estrategias pedagógicas y un análisis crítico del proceso vivencial que se realiza en el grupo de personas involucradas, motivo por el cual se opta por el enfoque de investigación cualitativo. La investigación cualitativa es la que produce datos descriptivos: las palabras de las personas, habladas o escritas y la conducta observable (Taylor y Bodgan, 1987).

El diseño metodológico de esta investigación busca describir algunas de las estrategias pedagógicas de creación musical implementadas por el maestro Adolfo Hernández, así como reconstruir y hacer el análisis crítico de las experiencias en torno a ellas. Por lo tanto, y teniendo en cuenta los rasgos de la información que se pretende plasmar en este documento, se opta por utilizar el modelo de investigación llamado sistematización de experiencias, implementado por Jara (2018), con el fin de realizar la recuperación de la historia y el análisis de las experiencias del presente trabajo.

Este modelo de investigación comienza a gestarse en la década de los 70 's en algunos países latinoamericanos, como mecanismo ante la necesidad de registrar las experiencias que estaban teniendo los educadores en zonas rurales con los programas de alfabetización promovidos por las políticas estatales de esos países. A medida que se ponía en práctica la recuperación de la historia de los procesos de Educación Popular, se evidenciaba que los educadores y educadoras están en permanente desafío de aprendizaje, solo que no lo reconocen, o se pierde esa información por no dedicar el tiempo necesario para recopilar y reflexionar en torno a sus experiencias y de esa manera poder compartirlo con la comunidad educativa.

A continuación, se mencionan las cinco fases que propone Jara (2018) para la realización de una sistematización de experiencias.

A. Punto de partida:

- Haber participado en la experiencia.
- Tener registros de las experiencias: fotografías, actas, documentos, informes, etc.

B. Las preguntas iniciales:

- ¿Para qué queremos hacer la sistematización? Objetivo.
- ¿Qué experiencias queremos sistematizar? Delimitar el objeto a sistematizar (definir lugar donde se llevó a cabo y tiempo que se va a escoger para la sistematización).
- ¿Qué aspectos centrales de las experiencias nos interesa sistematizar? Precisar un eje de sistematización, hilo conductor.
- ¿Qué fuentes de información vamos a utilizar? Dónde se encuentra la información que se necesita recuperar. Qué información se necesita conseguir vía entrevista, búsqueda documental, revisión de archivos, etc.
- ¿Qué procedimiento vamos a seguir? Hacer un plan operativo de sistematización: definir tareas, responsables, instrumentos, técnicas, recursos y cronograma.

C. Recuperación del proceso vivido:

- Reconstruir la historia: Reconstrucción ordenada, tal como sucedió, de manera cronológica según el tiempo escogido.
- Ordenar y clasificar la información.

D. La reflexión de fondo.

- Analizar y sintetizar.
- Hacer una interpretación crítica del proceso.

E. Los puntos de llegada.

- Formular conclusiones.
- Comunicar los aprendizajes.

Teniendo en cuenta que en este modelo de investigación la interpretación crítica del investigador cumple un papel fundamental, es necesario tener diferentes elementos con los cuales analizar los datos recogidos. En ese sentido, se plantea realizar el análisis a partir de las siguientes categorías: 1) Práctica Experimental; 2) Factores que motivaron al maestro Adolfo

Hernández a diseñar e implementar su modelo didáctico; y 3) Percepciones frente a las experiencias de aprendizaje vividas en el aula de música.

### **3.2. Población y participantes**

En este apartado del documento se presenta una definición de población y de muestra, con el fin de contextualizar al lector sobre estos conceptos. Así mismo se establecen la población y la muestra escogidos para realizar la presente investigación.

#### **3.2.1. Población**

En los trabajos de investigación es importante especificar la población de estudio, ya que, al concluirla, será posible generalizar los resultados obtenidos del estudio a partir de una muestra de dicha población, la cual debe ser definida, limitada y accesible. Según Arias, Villasís y Miranda (2016), la población de estudio es el conjunto de casos, que pueden ser personas, objetos, animales, expedientes, etc., que será el referente para la selección de la muestra y que debe cumplir con algunas características para garantizar la objetividad de los resultados de investigación. Una de esas características es la homogeneidad entre los miembros de dicha población, en cuanto a sus cualidades. Otra característica es la temporalidad, es decir, especificar si la población se ubica en el pasado, en el presente, o si es una conjunción de casos ubicados en diferentes épocas. Por último, la tercera característica es la espacialidad. Es importante especificar si la población pertenece a una comunidad, país, institución, etc.

Tomando como punto de referencia los conceptos anteriores, se decide que la población de estudio escogida para la presente investigación, está conformada por el cuerpo de docentes y estudiantes activos en el Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, durante el primer semestre de 2022, para un total de treinta (30) docentes y ciento cuarenta y cuatro (144) estudiantes.

#### **3.2.2. Participantes**

Para Hernández, Fernández y Baptista (2014), la muestra es una parte representativa de la población de estudio y existen dos clases: Probabilística, que se selecciona por medio de algunos procedimientos como tómbolas, tablas de números aleatorios, selección sistemática, entre otros, y la no probabilística o dirigida, cuya selección “no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o los propósitos del investigador” (p. 176).

En ese sentido, la muestra seleccionada para este trabajo es de tipo no probabilística, debido al interés particular del investigador en el modelo didáctico de uno de los miembros de la población y los estudiantes de la asignatura práctica experimental. Por tal razón, los participantes en la investigación son once (11) estudiantes matriculados en el primer semestre de 2022 en la Práctica Experimental del Programa de Música de la UNAB y su docente Adolfo Hernández Torres.

### **3.3. Categorías de análisis**

Para tener suficientes elementos de insumo que permitan la interpretación crítica de la información recuperada, se optó por definir tres categorías de análisis con las cuales se busca dar respuesta a los objetivos específicos de la presente sistematización.

#### **3.3.1. Práctica Experimental**

El primer elemento de análisis escogido es el conjunto de actividades realizadas en algunas de las clases de la asignatura dirigida por el maestro Adolfo Hernández, durante el primer semestre de 2022. Estas actividades representan el material principal de la sistematización planteada en este trabajo y de ahí surge la categoría de análisis número uno, en la que se sintetizan los elementos que conforman el modelo de creación de Adolfo Hernández en sus clases, y de donde surgen las siguientes subcategorías: A) Actividades de introducción, B) actividades de creación colectiva, C) actividades interdisciplinarias y D) actividades de retroalimentación y reflexión.

#### **3.3.2. Factores que motivaron al maestro Adolfo Hernández a diseñar e implementar su modelo didáctico.**

Otro elemento de análisis nace del interés del investigador por conocer las influencias y motivaciones que tuvo el maestro Adolfo Hernández para enfocar las actividades de la Práctica Experimental hacia el fomento de la creatividad. Además, se plantea como un componente importante para realizar la interpretación crítica de la presente sistematización. Lo anterior da lugar a las siguientes subcategorías de análisis: A) Influencias familiares; B) influencias académicas y C) elementos del modelo didáctico.

#### **3.3.3. Percepciones frente a las experiencias de aprendizaje vividas en el aula de música**

En el tercer elemento de análisis participa un grupo de estudiantes y ex alumnos de la práctica experimental, debido a que sus apreciaciones representan un insumo de alto valor para

corroborar los supuestos cualitativos planteados en esta investigación. Por tal razón, la categoría de análisis número tres es la percepción de los estudiantes frente al modelo didáctico de Adolfo Hernández, y de ahí se desprenden las siguientes subcategorías: A) Importancia de la implementación de estrategias pedagógicas que fomentan la creatividad; B) desarrollo técnico instrumental o vocal; C) Desarrollo de habilidades creativas y argumentativas; y D) apreciación sobre las actividades de creación interdisciplinar.

### **3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

En esta sección se presentan las técnicas e instrumentos de recolección de datos escogidos de acuerdo a las categorías de análisis seleccionadas, que servirán como herramientas para realizar la recuperación de la historia y el análisis crítico de la sistematización de experiencias que en este trabajo se pretende realizar.

#### **3.4.1. Diario pedagógico**

El diario pedagógico es un documento escrito en el que se registran experiencias y que a su vez tiene un carácter epistemológico, pues no se limita a la descripción de sucesos, sino que tiene un componente de análisis por parte del entrevistador, lo que lo convierte en un insumo pedagógico de gran importancia (Monsalve y Pérez, 2012). Para tal efecto, se hace el registro de las actividades realizadas en el grupo de Práctica Experimental dirigida por Adolfo Hernández, por medio de anotaciones en un diario pedagógico, con el fin de ser organizadas y analizadas por el investigador según las subcategorías definidas anteriormente.

#### **3.4.2. Entrevista**

La entrevista es otra técnica de recolección de datos que es bastante usada en investigación cualitativa. Para Buendía, Colás y Hernández (1998), “ésta consiste en la recogida de información a través de un proceso de comunicación, en el transcurso del cual el entrevistado responde a cuestiones, previamente diseñadas en función de las dimensiones que se pretenden estudiar, planteadas por el entrevistador” (p.127). En investigación cualitativa, la entrevista constituye un diálogo que busca extraer información profunda y espontánea sobre las vivencias y recuerdos de otra persona, estimulado por un entrevistador que debe tener la capacidad de interpretar y analizar dicha información (Fernández, 2001).

En esta sistematización se utiliza la entrevista como técnica para recoger datos acerca de las influencias y posturas pedagógicas del maestro Adolfo Hernández, para lo cual se selecciona el tipo de entrevista no estructurada, que para Guerrero (2016), “no se rige a una estructura

formal, sino que puede sondear razones y motivos, desarrollando nuevas interrogantes en el transcurso de la entrevista de acuerdo a sus necesidades” (p.7). Con la información recolectada, se busca tener elementos para realizar el análisis y triangulación de los datos de la presente investigación.

### **3.4.3. Grupo focal**

Esta técnica consiste en entrevistar a un grupo de personas sobre uno o varios temas de interés, en donde tienen la libertad de manifestar su forma de pensar. Para Hamui y Varela (2013), esta técnica puede generar una gran riqueza de testimonios, pues facilita la opinión de varias personas frente a diferentes temas que incluso pueden considerarse como tabú. En ese sentido, se escoge el Grupo Focal como técnica de recolección de datos, la cual permite compilar información sobre la percepción de los estudiantes de la asignatura de Práctica Experimental, respecto al modelo pedagógico desarrollado por Adolfo Hernández.

### **3.5. Validación de instrumentos**

La validación de los instrumentos de recolección de datos mencionados en la sección anterior, se realizó por parte de la Dra. Claudia Yaneth Roncancio Becerra, docente de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, y del Dr. Wilson Gómez Moreno, docente de la Universidad Industrial de Santander (ver apéndice 2), quienes revisaron las fichas propuestas inicialmente y aportaron recomendaciones para lograr una mayor efectividad de los mismos. Previamente, se hizo una contextualización del proyecto de investigación con los expertos, ya que los jueces deben tener claridad sobre los objetivos de la investigación, las bases teóricas que la sustentan y así poder evaluar cada ítem de los instrumentos coherentemente (Soriano, 2015). Asimismo, se hizo el reporte de los instrumentos validados al director de la tesis para su aprobación.

WILSON GÓMEZ MORENO es licenciado en educación primaria y promoción de la comunidad, Universidad Santo Tomás, magíster en educación con énfasis en lectura y escritura de la Pontificia Universidad Javeriana, convenio Universidad Autónoma de Bucaramanga. Doctor en investigación en humanidades artes y educación, Universidad Castilla - La Mancha, España. Investigador del grupo GLOTTA. Director del proyecto de investigación: Representaciones del desnudo como expresión en la plástica colombiana entre 1880 y 1960 avalado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad Industrial de Santander. Profesor asociado de la Escuela de Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas de la UIS.

CLAUDIA YANETH RONCANCIO BECERRA es docente investigadora en la Universidad Santo Tomás (Bucaramanga, Colombia), docente de posgrados y directora de Trabajos de Grado, ingeniera de Sistemas, especialista en Educación con Nuevas Tecnologías, especialista en Tecnologías Avanzadas para el Desarrollo de Software, magister en Educación, PhD. en Tecnología Educativa, posdoctora en innovación y calidad en la educación en desarrollo.

CvLAC:

[https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod\\_rh=0000691844](https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000691844)

En el proceso de revisión de las fichas de validación por parte de los expertos, se efectuaron modificaciones en cuanto a la estructura y orden de las preguntas, especialmente las relacionadas con el grupo focal. Los criterios de validez establecidos para la aprobación del instrumento propuesto para realizar el grupo focal fueron: 1. Las preguntas son claras y de fácil comprensión; 2. Las preguntas están ordenadas de modo pertinente; 3. El enfoque de las preguntas es conveniente al proceso investigativo; y 4. Las preguntas tienen relación con los objetivos de la investigación.

### **3.6. Marco contextual**

Esta sección pretende ubicar al lector en el contexto académico en el cual se desarrollan las actividades de creación musical implementadas por el maestro Adolfo Hernández Torres. En ese sentido, y por ser la institución de la que hace parte el maestro Hernández, se toma como punto de partida el Plan Educativo Institucional (PEI) de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, en el que se pueden observar los lineamientos básicos de las filosofías institucionales relacionadas con sus procesos de formación. Asimismo, se trae a colación la información correspondiente al Programa de Música y su estructura administrativa.

#### **3.6.1. Proyecto Educativo Institucional de la UNAB (2012)**

La última actualización del PEI de la Universidad Autónoma de Bucaramanga fue aprobada en el Acuerdo No 77 del 18 de julio de 2012 y promulgada gracias a la Resolución No 383 del mismo año. En este documento reposan los fundamentos relacionados con la formación, docencia, investigación, extensión, bienestar universitario e internacionalización de todos los niveles de educación superior existentes en la institución. En el caso de la presente contextualización, se hace referencia a la estructura organizacional de la universidad y a los componentes de formación y docencia por estar directamente relacionados con el tema de la

presente investigación. Según la Universidad Autónoma de Bucaramanga (2012), la estructura organizacional de la institución:

Está compuesta por la Dirección Universitaria, a cargo de la Junta Directiva y la Rectoría de la Universidad, la Dirección Académica, en cabeza de una Vicerrectoría Académica y la Dirección Administrativa, a cargo de una Vicerrectoría Administrativa y Financiera, se articulan entre sí mediante el organismo de gestión de la Dirección Institucional de la Rectoría, los criterios formulados en el Proyecto Educativo Institucional - PEI, el Plan de Desarrollo y la aplicación de las políticas institucionales, formuladas por la Junta Directiva (p.13).

Se pueden observar entonces las tres direcciones que sostienen a la universidad: Dirección universitaria, Dirección académica y Dirección administrativa, siendo ellas las encargadas de establecer la hoja de ruta de los procesos institucionales y, por lo tanto, de donde se desprenden los fundamentos filosóficos y científicos que le dan soporte al PEI. Esos fundamentos hacen parte del componente de Formación y son los siguientes: Antropológico, psicológico, científico, pedagógico y tecnológico.

En cuanto al fundamento pedagógico, el documento sostiene que la universidad comparte algunos planteamientos del modelo Social - Cognitivo, que busca entre otras cosas, promover el aprendizaje significativo, el trabajo en equipo y el rol del docente - alumno de manera horizontal y bidireccional. Según el PEI UNAB (2012),

El propósito de la educación se dirige no solamente a preparar y formar nuevas generaciones para el presente y el futuro, sino también a incentivar la creación espontánea, la capacidad de generar nuevas alternativas y fomentar la formación de los jóvenes y adultos de una manera diferente a la realizada tradicionalmente (p. 26).

También sostiene que,

La creatividad, es una meta del proceso de enseñanza para formar personas con un espíritu inquisitivo, flexible, cuestionador, que conduzca a desarrollar la capacidad de búsqueda continua de asombro y de curiosidad ante la realidad, lo cual les permita plantearse nuevas preguntas sin perder de vista una posición ética (p. 26).



Lo anterior, ubica al lector en algunos de los aspectos institucionales de la Universidad Autónoma de Bucaramanga que tienen relación con las actividades de creación musical implementadas por el maestro Hernández.

## **Capítulo IV: Análisis y resultados**

A continuación, se presenta la síntesis de la información obtenida en la aplicación de los instrumentos de recolección de datos, y el análisis realizado por el investigador, según las categorías mencionadas en el capítulo 3. Posteriormente se realiza la triangulación de los datos, en donde se establece la relación entre la información analizada y el marco teórico de la presente investigación.

Las experiencias documentadas en el diario pedagógico describen ejercicios de experimentación sonora, de creación colectiva, de actividades interdisciplinarias y los diálogos de reflexión realizados en la práctica experimental del programa de música de la UNAB. Durante el registro de las actividades se pudo observar la manera en que el maestro Hernández va generando interés por la creación musical en sus estudiantes, así como el fortalecimiento de la confianza en sí mismos y una mayor capacidad crítica.

Asimismo, se indagó sobre las influencias que llevaron al maestro Hernández a interesarse por el fomento de la creación musical en el aula. Para ello se realizó una entrevista semiestructurada, en la que el maestro describe la manera en que su familia, conformada en gran parte por artistas, lo influenció notablemente en su niñez y juventud. También menciona a algunos de sus principales referentes académicos, quienes aportaron de manera significativa en la formación de su criterio.

Por otra parte, en la aplicación del grupo focal, se obtuvo información sobre la percepción que tienen sus estudiantes acerca de: La importancia que tiene la implementación de este tipo de modelos en el aula; las características del modelo de creación propuesto por el maestro Hernández; la forma en que esas actividades contribuyen o no a su desarrollo técnico instrumental, y la importancia que tienen las actividades interdisciplinarias en el desarrollo de la creatividad.

### **4.1. Análisis de instrumentos**

Los instrumentos validados por expertos para recolectar la información, fueron: 1) Diario pedagógico, con las actividades propuestas por Adolfo Hernández en el aula; 2) entrevista, realizada a Adolfo Hernández sobre sus influencias artísticas; y 3) grupo focal, realizado con un grupo de estudiantes de la asignatura Práctica Experimental. La información obtenida con los

instrumentos mencionados, sirven de insumo para realizar el análisis de los datos y la correspondiente triangulación. Cabe anotar que en cada uno de los instrumentos hay reflexiones personales del investigador sobre las actividades y respuestas obtenidas en el proceso.

#### 4.1.1. Diario pedagógico

Los diarios pedagógicos expuestos a continuación fueron diligenciados mediante la observación de las clases de práctica experimental que realiza el maestro Adolfo Hernández como parte del Programa de Música de la UNAB.

Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.	
Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB	
Fecha: 22 de febrero / 2022	Hora: 10:00 am a 12:00 m
Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández	
Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres	

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	<p>Adolfo socializa el material subido en la plataforma TEMA de la UNAB, donde los estudiantes pueden acceder a material relacionado con actividades hechas en años anteriores por el grupo de experimentación.</p> <p>Posteriormente pide a una estudiante hacer un calentamiento grupal, seguido de un ejercicio libre de canto.</p> <p>Después solicita a varios participantes, pasar al frente y hacer ejercicios similares, pero sin hablar, solo a partir de la imitación.</p> <p>Algunos participantes logran resultados coherentes, pero a otros se les dificulta ser claros con las ideas.</p> <p>Se ve la necesidad de fortalecer aspectos de dirección en los estudiantes.</p>
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	<p>Se solicita a los participantes hacer un colchón sonoro muy suave y constante.</p> <p>Una vez definido ese colchón, cada participante tendrá un espacio de varios segundos para improvisar libremente.</p> <p>Al comienzo, no hay un colchón claro ni suave, pero poco a poco los participantes se van acoplado hasta lograr una base unificada y delicada, sobre la que se empieza el proceso de improvisación.</p>

<b>Actividades interdisciplinarias.</b>	Invita a los estudiantes a participar en unas charlas virtuales acerca del método Bénezon (musicoterapia), impartidas por la maestra Cristina Solar (Chilena).
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	<p>Estudiante 1: Falta escucharse más entre los integrantes, pues los solos a veces se pierden.</p> <p>Estudiante 2: La comunicación visual hace falta.</p> <p>Estudiante 3: Al comienzo no sabía qué hacer, no sentí una forma clara y no me encontraba. El número de integrantes puede influir en la dificultad de comunicarse.</p> <p>Estudiante 4: Durante el solo no logré conectar, pero en ciertos momentos si pude mantener un patrón.</p> <p>Estudiante 5: Se observa una evolución en los ejercicios propuestos.</p> <p>Adolfo: El proceso reflexivo después de los ejercicios, permite una evolución en la argumentación de los participantes. Sin embargo, hay participantes que siempre utilizan los mismos recursos. Hace falta tomarse el tiempo para encontrar el sonido que queremos y no tocar por tocar.</p>
<b>Reflexión personal</b>	<p>En las actividades realizadas se observa un diálogo propiciado por Adolfo Hernández, que busca la reflexión de los participantes respecto a lo sucedido.</p> <p>Es probable que esas reflexiones den lugar a un mejor desempeño de los estudiantes, tanto en las improvisaciones musicales como en el discurso oral.</p> <p>Lo anterior se toma como una cuestión que se puede plantear en el grupo focal que se llevará a cabo próximamente.</p>

Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.	
Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB	
Fecha: 24 de febrero / 2022	Hora: 10:00 am a 12:00 m
Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández	
Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres	

<b>Actividades de</b>	Adolfo presenta un proyecto realizado en el segundo semestre de 2020, llamado "Música – Pintura".
-----------------------	---

<b>introducción a la clase</b>	<p>En este proyecto hubo la asesoría de 5 artistas de la región, de diferentes áreas. Los participantes hicieron música improvisada con base en cuadros de una exposición de pintura hecha en el museo de arte moderno. La maestra Clemencia Hernández (pintora) estuvo inmersa en el proceso de creación de cada uno de los participantes. Como resultado surgieron pinturas hechas por la maestra en las que describe la personalidad de los participantes. El resultado audiovisual se encuentra en el canal de YouTube del maestro Hernández.</p>
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	<p>Adolfo propone hacer un tema libre que comienza con la armada del instrumento de cada estudiante. Adolfo va dando algunas instrucciones individuales. En medio de la improvisación grupal, una estudiante de canto comienza a leer sobre la reciente noticia de la invasión de Rusia a Ucrania. Adolfo comienza a intervenir dando indicaciones de solos y dinámicas. Sugiere diálogos musicales en parejas, mientras los demás continúan improvisando.</p>
<b>Actividades interdisciplinarias.</b>	<p>Socialización de la actividad hecha por el maestro Hernández al comienzo de la clase, da cuenta del tipo de los ejercicios interdisciplinarios que se realizan en su modelo.</p>
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	<p>Hay una persona externa al grupo a la que se le pide compartir su percepción sobre el ejercicio realizado. Esta persona pertenece al programa de Artes Audiovisuales. Manifiesta que sintió relajación al comienzo y que después fue perturbador, terrorífico.</p> <p>Intervienen algunos estudiantes. Uno de ellos manifiesta que el ejercicio fue más exitoso comparado con otros. Otro manifiesta que la mayoría toca muy fuerte todo el tiempo y no les da espacio a otras voces.</p> <p>Se hace un diálogo con todos los participantes sobre lo sucedido y se llegan a diferentes conclusiones sobre lo que hizo y sintió cada uno.</p> <p>Adolfo da algunas sugerencias a los participantes sobre su desempeño en el ejercicio. Los invita a seguir explorando y a soltarse, aprovechar más sus habilidades.</p>
<b>Reflexión personal</b>	<p>Se observa que los estudiantes van generando confianza en sí mismos a medida que se van desarrollando las actividades propuestas por Adolfo Hernández. La exploración técnica y sonora que él les sugiere, es acorde al nivel de cada participante. Esto se puede relacionar con la teoría del</p>

	aprendizaje significativo, en el que los pre saberes del estudiante son tenidos en cuenta para el diseño de las actividades creativas, y a partir de allí se genera un nuevo conocimiento.
--	--

Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.	
Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB	
Fecha: 03 de marzo / 2022	Hora: 10:00 am a 12:00 m
Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández	
Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres	

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	<p>Adolfo comparte un mensaje de Pacelli desde Austria, invitando a escuchar a Henrik Lindstrand.</p> <p>Comparte dos ejercicios hechos en 2016: “Los caramelos” y “Libreto sonoro”, en donde el público reacciona a unas indicaciones dadas en una proyección:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Destape el caramelo</li> <li>- Arrugue la envoltura</li> <li>- Saboree el caramelo</li> <li>- Haga un sonido suave</li> <li>- Haga un sonido extraño</li> <li>- Diga una mala palabra en eco</li> </ul> <p>Resalta la importancia de hacer interactuar al público con la obra.</p>
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	<p>Ejercicio 1: Improvisar sobre lo que se pudiera sentir estando en el vientre de la mamá.</p> <p>Grupo 1: voz, saxo barítono y percusión.</p> <p>Grupo 2: Voz, saxo alto, percusión.</p> <p>Los resultados de los grupos son muy diferentes, a pesar de haber algunos elementos en común (latido del corazón).</p> <p>Ejercicio 2: Ahora pasan los seis participantes e invitan a un séptimo participante. La idea es hacer nuevamente el ejercicio teniendo en cuenta las recomendaciones hechas en la retroalimentación 1.</p>

<b>Actividades interdisciplinares.</b>	<p>Se está trabajando en una propuesta: hacer un trabajo interdisciplinar con el programa de Artes Audiovisuales, que consiste en hacer un documental sobre la Plaza San Mateo de Bucaramanga en el que interactúen los integrantes del grupo experimental.</p> <p>En la clase anterior se grabaron unos audios de creaciones colectivas alrededor del tema de la plaza. Hubo tres propuestas en grupos de tres personas, y dos propuestas con todos los integrantes: “Día” y “Noche” en la plaza San Mateo. Los audios son escuchados en la clase.</p>
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	<p>Retroalimentación 1:</p> <p>Grupo 1 a grupo 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El comienzo estuvo acorde al tema, pero en algún momento hubo desconexión entre los integrantes, y después volvieron a conectarse.</li> <li>- Medir el resultado es relativo, pues dentro del vientre de una madre pueden pasar muchas cosas.</li> <li>- Resaltan elementos valiosos: la madre hablándole al bebé. Pudo aprovecharse mejor ese elemento en cuanto al timbre de la voz. Faltó un poco de conexión en la mitad del ejercicio.</li> </ul> <p>Grupo 2 a grupo 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- No es fácil interpretar ese tipo de situación. Se resalta la tranquilidad que tuvieron. Se reflejó dulzura durante el ejercicio. Fueron muy creativos y aprovecharon los timbres de sus instrumentos.</li> <li>- Se observó un diálogo respetuoso entre las diferentes voces, tranquilidad.</li> <li>- Hubo mejor conexión entre los integrantes. Recomendación, tratar de trascender a otras etapas del embarazo.</li> </ul> <p>Comentarios de Adolfo:</p> <p>No es un tema fácil de recrear. Siente una actitud muy neutral en cuanto a la disposición corporal, lo visual. Nosotros vivimos en agua en ese periodo de nuestras vidas. Debería ser un elemento importante a tener en cuenta. Los recursos tímbricos son muy limitados. Se nota que no se ha explorado el instrumento lo suficiente, en algunos casos. También se siente la falta de escucha y de espacio en los diálogos.</p> <p>Retroalimentación 2:</p>

	<p>Comentarios de Adolfo: Hubo una direccionalidad. Lograron cosas muy interesantes. En momentos esperaban silencio de algunos. Se perdía el papel protagónico de algunas voces. Hubiera sido más interesante aprovechar algunas entradas dramáticas, dejarlas solas para darles más importancia. Muy bien el movimiento en el escenario, pues el sonido se desplaza. ¿Cómo se sintieron?</p> <p>Comentarios de participantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Me gustó mucho el diálogo de la madre y la enfermera. Me sentí tranquila.</li> <li>- Siento que estamos empezando a entender esto de dialogar, que están empezando a tomar forma las cosas. Nos cuesta mucho no hacer algo, siempre queremos estar tocando. Menos es más.</li> <li>- Me gustó el movimiento corporal que hubo en el escenario. Ayudó a la comunicación.</li> <li>- El movimiento corporal ayudó a enfocarse en una historia. Sin embargo, hizo falta comunicación en varios fragmentos.</li> <li>- Meterse en el papel hace que todo sea más realista. Yo me metí en el papel de mamá.</li> <li>- Me gustó que los papeles de la madre y de la enfermera nos dieran una dirección.</li> </ul>
<p><b>Reflexión personal</b></p>	<p>Las actividades socializadas al comienzo de la clase, reflejan la influencia del compositor y pedagogo Murray Schafer en las actividades propuestas por Adolfo. En este caso, se aprovechan diferentes elementos sonoros en la construcción de un discurso con base en mensajes escritos. De la misma manera, en la actividad de creación colectiva, acude a una situación particular que es común para todos los participantes, de donde surgen diferentes versiones. La capacidad creativa se fomenta a partir de factores diferentes a la notación y a las técnicas instrumentales tradicionales.</p>

<p>Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.</p>	
<p>Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB</p>	
<p>Fecha: 10 de marzo / 2022</p>	<p>Hora: 10:00 am a 12:00 m</p>



Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández

Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	Adolfo comparte material subido en Aula Tema: 1. Práctica instrumental en 2018: Marika. Ejercicio de desarrollo sonoro con la palabra “marica”. Se escucha el audio. Se construye el audio con cada una de las letras de la palabra (basado en ejercicio de Murray Schafer). El resultado es la compresión del ejercicio con ayuda de programa de edición (aceleración del audio). 2. Ejercicio de musicoterapia en la UCI Foscal, con asesoría de personal de la clínica. Se comparte el video, resultado del ejercicio. “La música tiene una función mucho más allá del solo espectáculo”. Video disponible en YouTube: “Musicoterapia: UCI Foscal” P. Música UNAB. 3. Libro de Londoño - Crecer creando (teoría). Concepto de ataque y duración del sonido.
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	Ejercicio 1: 1. Tomar foto sonora con el grupo (sin instrumentos): Los participantes pasan al frente para dirigir una foto instantánea del grupo, en donde los demás ejecutan un sonido y movimiento, de acuerdo a las indicaciones del director. 2. Con instrumentos: - Textura con sonidos cortos. Se les pide a los participantes que busquen más opciones tímbricas, rítmicas y de intensidad. - Textura con sonidos largos (algunos participantes siguen haciendo sonidos cortos). Ejercicio 2: Improvisación por grupos. Grupo 1: Piano y voz. Consigna: La estudiante 1 trabaja tres elementos en la voz. El estudiante 2 hace el soporte o acompañamiento con el piano. Grupo 2: Dos percusionistas. Consigna: Moverse en el escenario e intercambiar instrumentos. El trémolo es la unión de todo. Buscar timbres con el bombo. Grupo 3: Saxo, percusión y flauta. Consigna: Debe estar presente el celular.

<b>Actividades interdisciplinarias.</b>	El ejercicio socializado al comienzo de la clase está relacionado con la musicoterapia, de donde surge la propuesta de hacer un taller de cuencos tibetanos con exalumna del programa de música de la UNAB.
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	<p>Ejercicio 1.</p> <p>Estudiante 1: No hay una sinergia para crear una textura coherente. No hay comunicación visual.</p> <p>Adolfo: Técnicamente, ¿cómo se puede solucionar los sonidos largos en el bombo? Con trémolos.</p> <p>Ejercicio 2.</p> <p>Grupo 1. Comentarios de Adolfo: Se pudo explorar más en las posibilidades de la voz, pero la intención del canto estuvo muy bien. Más recursos corporales.</p> <p>Grupo 2. Comentarios de Adolfo: Por mejorar, está el cómo terminar. Se puede explorar más desde lo corporal.</p> <p>Grupo 3: Comentarios de Adolfo: Hubo enredo con el manejo de los loops. Se puede dialogar con lo grabado en los celulares.</p>
<b>Reflexión personal</b>	<p>La improvisación libre es un elemento constante en las actividades propuestas por Adolfo, pero a diferencia de otras clases, en esta recurre a la tecnología como una herramienta didáctica de creación colectiva.</p> <p>Por otro lado, la actividad realizada en la UCI de la Foscal, demuestra el interés del docente por generar experiencias significativas en sus estudiantes, en las que la emoción juega un papel primordial.</p>

Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.	
Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB	
Fecha: 17 de marzo / 2022	Hora: 10:00 am a 12:00 m
Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández	
Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres	

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	Hay diferentes instrumentos orientales dispuestos en la sala y se invita a los participantes a ubicarse cómodamente alrededor de ellos. Dos mujeres invitadas comienzan a tocar cuencos tibetanos, campanas, sonajeros (instrumentos utilizados en musicoterapia).
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	Los participantes empiezan a participar integrándose poco a poco. Prueban tocar los cuencos y los demás instrumentos traídos por las invitadas. Paulatinamente se van integrando con sus instrumentos musicales. Adolfo interviene amplificando ciertos instrumentos con el micrófono. Hay intercambio de instrumentos entre los participantes.
<b>Actividades interdisciplinares.</b>	Experiencia con la invitada Diana Rodríguez (musicoterapeuta). Todos los participantes se reúnen alrededor de cuencos tibetanos, campanas, sonajeros, olores relajantes. Todos escuchan los sonidos producidos por Diana y su auxiliar Nancy Moya (fonoaudióloga). Adolfo propone replicar esta experiencia en la Fosunab, con médicos, enfermeros, estudiantes de medicina.
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	Los participantes expresan su opinión respecto a la actividad realizada. Hay un proceso de reflexión individual. Algunos expresan las sensaciones experimentadas, otros su punto de vista sobre la actividad. Diana Rodríguez interviene y habla sobre su práctica, que está relacionada con la Vibroacústica.  Impresiones de los participantes: música ansiolítica, conexión con la tierra, conectar con el silencio después del caos.  Adolfo propone preguntas para reflexionar: ¿cómo, el instrumento que yo interpreto, influye en mí? (en cuanto a la vibración del instrumento). ¿cómo solucionar un problema de adaptación con el instrumento en contextos distintos al habitual?
<b>Reflexión personal</b>	La actividad realizada con los instrumentos orientales, guiados por una persona con experiencia en musicoterapia, manifiesta el interés de Adolfo por despertar en los estudiantes el interés por otros tipos de percepción de la música. En este caso, hay una invitación para reflexionar acerca del efecto que tiene este tipo de prácticas en la mente y el espíritu de los estudiantes.

Participantes: Estudiantes de práctica experimental del Programa de Música de la UNAB / Primer semestre de 2022.	
Lugar: Auditorio Jesús Alberto Rey / Edificio de Ingenierías UNAB	
Fecha: 24 de marzo / 2022	Hora: 10:00 am a 12:00 m
Categoría de análisis: Elementos más relevantes implícitos en el modelo implementado por Adolfo Hernández	
Líder del proceso: Adolfo Hernández Torres	

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	Ejercicio de calentamiento a cargo de una estudiante de canto. Propone estiramiento muscular. Ejercicios de respiración. Glissandos ascendentes y descendentes con vibración de labios.
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	Adolfo propone la intervención de un estudiante de piano. Diálogo entre el pianista y el resto del grupo bajo la dirección de la estudiante de canto.
<b>Actividades interdisciplinares.</b>	<p>Invitado: Alex Garzón – Profesor de teatro de la UNAB.</p> <p>Realiza un ejercicio grupal en donde los participantes van proponiendo movimientos en un círculo. El movimiento cambia a medida que se completa la secuencia en el círculo.</p> <p>El segundo ejercicio consiste en pronunciar la primera palabra que se les ocurra, dirigiéndose a un(a) compañero(a) del círculo, en diferente orden.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La primera vez, las palabras no deben tener ninguna relación entre sí.</li> <li>- La segunda vez si debe haber una relación entre las palabras.</li> <li>- La tercera vez, dos personas pronuncian una palabra al tiempo. Luego dos personas diferentes pronuncian una palabra asociando las dos anteriores. La idea es que traten de decir la misma palabra.</li> </ul> <p>El tercer ejercicio consiste en crear una historia entre todos los participantes. El final debe ser un refrán. Deben utilizar los siguientes conectores: Había una vez, todos los días, hasta que un día, entonces, por eso, etc, hasta llegar al final.</p> <p>Actividad de experimentación: Secretos del arcano:</p> <p>Una persona cuenta un secreto a alguien del grupo. Ese secreto es el detonante de lo que va a pasar con los actores o con los músicos. Puede</p>

	<p>haber más secretos, de manera que los artistas que vayan recibiendo secretos, deben dialogar entre la primera idea y ese secreto.</p> <p>Se realiza el ejercicio con el profe de teatro, dos actores (estudiantes de música), y un pianista.</p> <p>Se repite el ejercicio con la intervención del invitado como director de la puesta en escena y de Adolfo como guía en el proceso musical.</p>
<p><b>Retroalimentación de las actividades.</b></p>	<p>El invitado (Alex) pregunta a los participantes sobre sus sensaciones con el ejercicio de movimientos en el círculo. Los participantes participan dando sus percepciones.</p> <p>Se hace retroalimentación sobre las historias resultantes del ejercicio 3. Qué elementos hicieron parte de las historias. ¿Hubo elementos en común? ¿Qué implicaciones psicológicas pueden tener las intervenciones de cada uno?</p> <p>Se hace retroalimentación de la actividad “Secretos del arcano”. Se comparten percepciones de los participantes en cuanto a la narrativa, los patrones que se generaron, los giros que aparecieron. A esto se le llama plataforma (un acto).</p> <p>Comentarios de Adolfo: La música puede ubicarnos en un lugar, o en una situación. Podemos generar expectativa, pero debe respetarse el diálogo, no interrumpir lo que está pasando en la historia.</p>
<p><b>Reflexión personal</b></p>	<p>Las propuestas de Adolfo incentivan la exploración de técnicas extendidas, la creatividad a través de la improvisación libre y la dirección. Asimismo, hace un acompañamiento en las actividades en el que brinda herramientas para mejorar el discurso. Los resultados de los ejercicios en este momento reflejan mayor seguridad en los participantes.</p> <p>Las invitaciones de profesionales de otras disciplinas a la clase, en este caso de teatro, permiten el desarrollo de habilidades diferentes a las que se desarrollan normalmente en el aula de música. Habilidades de espontaneidad, agilidad mental, dicción frente al público, seguridad en sí mismo. Sin embargo, se puede observar dificultad en la mayoría de estudiantes a la hora de dialogar entre diferentes áreas artísticas. Esto puede deberse a la falta de estas prácticas interdisciplinarias en los procesos de formación musical.</p>

#### 4.1.2. Entrevista al Maestro Adolfo Hernández Torres

La siguiente es la entrevista no estructurada realizada al maestro Adolfo Hernández de manera remota, en la que habló sobre sus influencias familiares, académicas, y otros aspectos determinantes para la interpretación crítica de esta sistematización.

<b>Lugar y fecha de realización</b>	Plataforma zoom, 09 de febrero de 2022
<b>Nombre del Entrevistado</b>	Adolfo Enrique Hernández Torres
<b>Perfil del Entrevistado</b>	Inició sus estudios musicales en Málaga, Santander, su ciudad natal. Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander. Ha realizado estudios de composición y orquestación con los maestros Gustavo Parra, Fernando León Rengifo y Blas Emilio Atehortúa, entre otros. Magíster en Artes con mención en Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, bajo la tutoría de Aliosha Solovera 2003 - 2005. Compositor de la música para la obra "Tierra viva" de la Asociación Cultural de Profesores de Danza (Bucaramanga). Mención de Honor del Premio Nacional de Música en Composición, 2009 del Ministerio de Cultura de Colombia. Ganador de la Beca Bicentenario de la Gobernación de Santander, 2011 con la obra "Curos-Málaga, Cultura Rovirense". Arreglista y compositor de música para diversas instituciones, entre ellas: la Fundación Nacional Batuta, la Escuela Departamental de Artes (DICAS) y la Orquesta Sinfónica UNAB. Actualmente, se desempeña como profesor e investigador del Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.
<b>Ejes temáticos de la Entrevista</b>	Influencias que tuvo para desarrollar el modelo didáctico de la Práctica Experimental.

<b>Palabras del entrevistado</b>	
<b>Subcategoría</b>	Influencias familiares de Adolfo Hernández.
<b>Fraseo</b>	<p>“Porqué llego yo a esta cuestión? Es que cuando yo era pelado yo tuve todo esto. Mi familia era una familia de artistas, entonces en mi casa había de todo. Había el tiplista, el guitarrista, el pintor, el escritor, hacíamos juegos de todo tipo, la fotografía, los juegos, entonces yo siempre viví estimulado en hacer cosas distintas, mezclando la música con todas estas cuestiones. Aparte de todo, en mi carrera de músico toqué de todo. Toqué en banda, iba a las corridas de toros a tocar los pasodobles, toqué en orquesta, toqué música colombiana en un restaurante, toqué rock, de todo, entonces quizá eso me da una cercanía con hacer lo que yo quiera [...]. Yo venía componiendo a los 12 años, 15 años, haciendo experimentos, pero a los, no sé 17 creo, entré a la UIS y la UIS me mató, entonces yo recuerdo con mucha tristeza como todo el proceso que venía haciendo, que era por mi cuenta, pues había tenido todo ese estímulo, de hecho, recuerdo un paseo con mi abuelo en que yo le digo, saliendo de un concierto, que había quedado muy contento y que yo quería componer algún día como Bach, y entonces él me dice: para qué, si eso ya está hecho. Yo quedé súper triste y no entendí el comentario, pero era un mensaje liberador, ¿no? Usted tiene que ser usted mismo”.</p>
<b>Subcategoría</b>	Influencias académicas
<b>Fraseo</b>	<p>... “Celso Garrido es un compositor peruano. A él lo conocí porque teníamos una clase que se llamaba Seminario de Compositores y a esa clase invitaban compositores a que conversaran con nosotros, pero dos semanas antes más o menos, nos entregaban una obra de él (compositor), teníamos que analizarla y hablar directamente de lo que habíamos</p>

encontrado directamente con el compositor. Era muy interesante, el reto era decir algo que valiera la pena respecto a lo que uno encontraba en su partitura y hablar directamente con el compositor. Estuvo Celso Garrido y otros muchos compositores con los cuales pudimos conversar. Entonces claro, esa mecánica de la clase yo la copio, invito gente, conversemos con la gente porque ahí está el conocimiento también. Digamos que él es un compositor que también se fija en cómo sacar música desde el contexto. Eso me parece interesante. Hagamos música latinoamericana usando las herramientas contemporáneas, pero desde nuestra música latinoamericana, y teniendo respeto por todo, por la música europea, pero hagamos la música desde lo que somos. [...] Entonces como se puede dar cuenta, fui copiando modelos de cosas, pensamientos, y eso es lo que termino yo aplicando más tarde”.

... “Jorge Martínez era el profe de esa clase, del seminario (seminario de compositores). Jorge Martínez era también compositor de izquierda entonces sus clases eran todo el tiempo un diálogo completo, cuando no teníamos invitado presente, él nos contaba sus experiencias y muchas de ellas estaban ligadas a todo este proceso de la música y el entorno histórico [...] claro, está todo este entorno de la música protesta muy vigente. El estudio en Chile tuvo que ver mucho con la política. No está en ninguna parte en la malla curricular, pero los profesores como son tan críticos pues hablan de todo, y ese es uno de los elementos que se trabajó en este caso... Pelayo (obra de Hernández) es una crítica a partir de todas las influencias que llevan a que reflexionemos sobre lo que somos, que nacen en estas conversaciones”.

... “Aliosha (Solovera) era un compositor abierto, miraba la música no con el sello nacional que Cáceres (maestro de Hernández) sí tiene, pero mucho más, usemos lo que sea, que venga de Europa o de donde sea, que finalmente tenemos un sello personal y eso es lo importante. Aliosha fue muy influyente, porque me hizo ver que la cosa está en la mirada profunda, llamémoslo así. La raíz de la composición está en que uno se fije en el detalle y que uno sea capaz de sacar el detalle al nivel que lo podamos ver



y escuchar” [...] “Igual que todos (sus maestros), él es muy inteligente y muy crítico, todos así, todo con respeto, pero supercrítico sobre las cosas, entonces son músicos que están más allá de lo que estamos acostumbrados nosotros a tener, la verdad. Nosotros estamos acostumbrados a tener músicos bien preparados, muy técnicos, pero lo que estos tienen es otra cosa más allá, que son cultos y muy críticos, y hacen debate constantemente [...] Entonces eso fue lo que tuve en Chile, y de alguna manera esto refleja lo que yo hago en la clase, que es intentar hacer hablar a la gente”.

...” Escuchando una obra de García, voy a poner un poquito García [...] (Suena composición de Fernando García) [...] fíjese que este era el profesor de historia. Lo tuvimos de invitado en la clase de Seminario y él nos explicó cómo componía. nos explicó en detalle, yo hago esto y utilizo tal cosa. Entonces uno empieza a quitar muros. Él nos decía cómo hacerlo y con la partitura en la mano. Ah perfecto, hagamos ahora nosotros eso [...] Si escucha usted por ejemplo en Grito de Independencia (obra de Hernández), ahí hay rasgos de este escrito”.

“Está el maestro Blas. Aquí me regreso un poquito atrás, antes de viajar [...] Con él tomo clases durante bastante tiempo tanto individuales como colectivas y pues aprendo como el mecanismo de su composición [...] Fueron unos diplomados que se organizaron en la UIS. [...] Después tomé clases individuales con él y me contó todos sus trucos, yo para componer tal cosa, voy a colocar una acorde y hago tal cosa, entonces eso fue interesante. Me revisaba trabajos también, y pues claro, aprendí cosas. Tomé talleres también de pedagogía, alguna vez hicimos porque el DICAS (Dirección de Artes de Santander) programó con él algunos talleres y aprendí otras cosas”.

... “Casualmente este señor vino (Guillermo Carbó) y fue par evaluador del programa de música, hay una coincidencia, profesor en Barranquilla, es un buen compositor y lo conozco ahí. Digamos que es más anecdótico que como influencia. Entonces lo que pasa es que él tiene una obra que se llama Wayra, y cuando yo estaba haciendo el trabajo de grado de la maestría,

	<p>había cierto nexo entre mi trabajo y el trabajo de él. Entonces, como yo estaba escribiendo para caña de millo y él tenía una obra para quena, había una cosa que me vinculaba. Entonces cómo escribir el aire, cómo escribir el tiempo, el instrumento, qué recursos usa. Entonces más que él, la obra de él es una influencia también”.</p>
<b>Categoría emergente</b>	Motivaciones
	<p>... “La escuela, la academia es mortal. Yo creo que sigue siendo igual. Seguimos matando estudiantes. Entonces esa es una de las razones por las que hago esto también, que es una razón muy fuerte. No sigamos matando gente. Otra cosa que me motiva es mi propia experiencia como papá. Ver ese proceso de aprendizaje en mi hija, también me estimula a que tengo que hacer algo distinto. Yo veo problemas en la academia a través de ella y me duele mucho que ella esté pasando por este tipo de cosas. Entonces, hay que abrir espacios también. Si lo hago con ella, lo hago con los demás para poder sacarlos de esta cuestión tan aniquilante que resulta estar repitiendo y repitiendo todo lo que nos venga de afuera”.</p>
<b>Categoría emergente</b>	Elementos del modelo

“Lo primero que yo hago y que aprendí es qué hay que partir de la realidad interior y del contexto propio de cada persona. ¿Cómo se logra hacer? Yo aprendí que se logra a partir de una escucha paciente, escuchar a la gente tanto en lo instrumental como en la palabra, hay que contemplar lo que hace, y en este asunto de ir madurando la idea, desde Chile me encontré con la musicoterapia. Entonces, esto que se hace al comienzo es una cuestión muy relacionada con la musicoterapia. Si vemos algunos modelos de musicoterapia, el terapeuta está siempre en un plano de contemplación, y el modelo Benenzon por ejemplo, un modelo argentino, hace este tipo explícitamente, hay que contemplar a la persona que estamos ayudando [...]. En principio, eso es lo que ocurre. Entonces ese contacto de la improvisación que trata de hacer una cosa y es darle la oportunidad a las personas de que digan lo que nunca han dicho, porque siempre se nos pone una partitura y no podemos explorar los instrumentos como si fuéramos niños, perdimos esa capacidad [...]. Se le da la oportunidad a la gente para que diga lo que quiera. No hay nota, lo único que hay es siempre reflexión [...] Entonces ahí se empieza a jugar entre lo que se toca, lo que se expresa a través de la música y lo que se entiende, lo que se empieza a traducir con el diálogo. En el diálogo participamos todos. En el diálogo participamos todos [...] Yo considero que si somos personas tenemos que empezar a madurar la comunicación como algo importante. Entonces ese es el primer elemento que trabajo: escuchar, contemplar. Todos tenemos contextos sonoros distintos, es decir, hay musicoterapias que trabajan justamente ese tema. Hay un musicólogo de apellido Schapira que trabaja específicamente eso, el asunto de las canciones, el contexto sonoro de cada persona, la historia, y va uno conociendo la gente, las personas, no me interesa qué tanto toca, sino qué capacidad tiene para expresarse, tanto musical como verbalmente [...] Ahí se despierta un sentido del respeto. Lo que estoy tratando de hacer es ganar confianza para que las personas expresen lo que tienen adentro a través del respeto. El respeto se logra escuchando y de alguna manera conteniendo a la persona. Y eso se aprende, los demás aprenden a escuchar y a respetar lo que el otro dice. Hemos madurado ese espacio para podernos reír de lo que ocurre, sin que nos duela, nos reímos

y ya, esa es la primera cosa que hago”.

... “Lo primero que hacemos siempre en una clase, o que hacíamos porque ahora ya no, era trabajar desde el cuerpo. Siempre había una conexión a través de la respiración o a través del movimiento, bien sea sincronizado o dirigido, en ese sentido entonces estaría el cuerpo. El cuerpo es muy importante en este caso, y ahí están pegaditos pues obviamente los sentidos. Me interesan mucho los sentidos, hacer conciencia que estamos formados por esta gama de receptores. En ese caso pues tenemos que aprovecharlos. Por eso hacemos siempre conexión [...]. La conexión como le digo se hace con la respiración, o con movimiento, o con un juego, y el juego lo hace siempre una persona distinta. Yo lo hago una vez y cada estudiante lo hace quizá una vez al semestre, dependiendo del número de encuentros que tengamos [...]. Entonces ahí están los sentidos, pero como yo miro la cuestión de integrar, entonces me interesa la emoción. La emoción está vinculada a este proceso y por eso muchas de las improvisaciones las hacemos sobre alguna emoción, tratando de expresar ese tipo de cosas, y por supuesto, hay improvisaciones que tienen que ver con lo puramente mental, con procesos mentales de contar números, hacer como procesos de derivación, que son puras técnicas de composición. Llegamos hasta ese punto, que son la matemática y ejercicios de ese estilo para ser aplicados en la música. Entonces están los componentes: el cuerpo, la emoción, la mente, y si aparece el interés por el espíritu, pues aparecerá el espíritu en un colectivo. El colectivo que improvisa, ahí nace el espíritu, porque la conexión de todos a través de todas estas cosas, finalmente refleja una personalidad colectiva que yo llamaría espíritu. Entonces esa es la segunda cosa que es importante acá y es ver el participante, el estudiante y yo mismo, visto desde el cuerpo, emoción, mente y espíritu. Y esos serían cuatro instrumentos que puedo trabajar perfectamente. Entonces, puedo hacer énfasis en alguno durante todo el semestre, o énfasis en una clase o en otra, según lo que vaya viendo y lo que vayamos descubriendo. Entonces hay muchas experiencias relacionadas con cada cosa. Con el cuerpo hay experiencias con la danza [...] Por eso entonces conectemos el bailarín, y viene a la clase el bailarín y

nos pone a bailar, o el de teatro que nos hace conciencia de la expresión, eso lo trabajamos también [...], tuvimos siempre una asesoría de afuera. Y no solamente me interesa el artista. Psicología, entonces una sesión de psicología para los músicos. Esas sesiones las hice con una profe de salud hace como unos tres años para hablar de la emoción, para entender la emoción [...] Entonces entender como músico la emoción. Desde el punto de vista del profesional de la psicología, qué es lo que piensan ellos, muy interesante [...]. En ese sentido, ir llamando personas, profesionales de otros campos, es lo que ha enriquecido este espacio también de otra manera [...] Entonces, con todo este asunto lo que yo estoy buscando es el desarrollo del ser. A mí no me interesa el artista como tal, no me interesa el músico, me interesa ir más allá. No me interesa quedarme en ser músico, sino en un ser que tiene necesidades de comunicación. Yo creo que en esta clase no la pasamos hablando mucho más que tocando: ¿Quién soy?, ¿qué soy yo como instrumentista?, ¿qué soy yo como artista? y empezar a hacer esas preguntas de las cuales a veces solo recibo respuestas monosilábicas, pero con el tiempo eso cambia. La gente se va dando cuenta que puede decir más y ahí está la confianza y aparece entonces la palabra más extensa y mucho más consolidada. Pero me interesa más la persona, la conciencia, el artista”.

... “aparece una cosa que empieza a romper con la academia, y es que la academia me pide que yo entregue una guía de cátedra, que yo planteo los objetivos, y la justificación, y claro yo lo hago, pero a mí no me interesa hacer eso, o sea, yo lo entrego porque hay que entregar. Pero eso siempre ocurre con los estudiantes... Dentro de la primera clase es cuando realmente hacemos el plan de clase del semestre. ¿Por qué? porque yo considero que la persona que está ahí es la que tiene que ayudarme a diseñar qué es lo que va a pasar con la vida de todos nosotros durante un semestre, y por eso es importantísimo que todos participemos, respetando las ideas que cada uno tiene para armar ese proyecto. Lo otro no me parece justo, que los profesores armemos una ruta y que los chicos tengan que ajustarse a esa ruta”.

### 4.1.3. Grupo focal

Para la implementación de este instrumento de recolección de datos se contó con la participación de siete personas, de las cuales tres son ex alumnos y las otras cuatro son estudiantes actualmente de la Práctica Experimental del maestro Adolfo Hernández. La entrevista grupal se desarrolló en la sala de profesores del Programa de Música de la UNAB.

<b>Grupo focal - Estudiantes del maestro Adolfo Hernández Torres</b>	
Participantes: Alumnos y ex alumnos de la práctica experimental del Programa de Música de la UNAB, dirigido por el maestro Adolfo Hernández. Ex alumnos: Estudiante A, estudiante B y estudiante C. Alumnos actuales: Estudiante D, estudiante E, estudiante F y estudiante G.	
Lugar: Salón de profesores del Programa de Música de la UNAB.	
Fecha: 31 de marzo / 2022	Hora: 10:00 am a 11:15 a.m.
Categoría de análisis: Percepción de los estudiantes frente al modelo de creación de Adolfo Hernández.	
Líder del proceso: Leandro Julián Ruiz Ruiz	

<b>Preguntas</b>	<b>Respuestas</b>
1. ¿Por qué es importante la implementación de estrategias pedagógicas que fomenten la creación musical en el aula de clase?	<b>1. Estudiante A:</b> Yo digo que el puente que debe existir entre la idea creativa de un profesor y un maestro hacia un estudiante debe ser bastante empático con el contexto del estudiante. Obviamente se entiende y creo yo que se entiende, que el estudiante está porque quiere, el estudiante está porque le gusta, porque le nace. Pero ese rol de maestro o ese rol de profesor, tiene que ser empático, creo yo, con el contexto en el que se desenvuelve el estudiante, entonces ahí entran esas estrategias digamos pedagógicas, donde en este caso la parte creativa funciona como si fuera el centro del artista, supongamos que yo no quiero ser compositor, supongamos que yo no quiero como guiarme por esa línea de donde yo tengo que expresar mi parte creativa pero si como artista, sea un pintor, sea un actor, sea un cantante o un instrumentista, es muy importante

desenvolverse y lo vi digamos con la experiencia de Adolfo que fue para mí como una catarsis y que quedó algo valioso en mi cabeza y quedó algo que yo creo que voy a tener de aquí hasta que me muera, entonces esas estrategias pedagógicas creo que funcionan en pro de despertar ese artista real, que si la persona bien tiene la disposición o no pueda encontrar en sí el artista que a veces por temor o por cosas externas que a veces pues no lo dejan como seguir en ese camino de exploración creativa, esas estrategias si lo encaminaran a esas ideas que tiene el maestro que ya pasó por eso y que bueno, entonces creo que eso es fundamental, o sea una pedagogía asertiva donde el estudiante pueda realmente encaminarse, vuelvo y digo, para lo que inicie en ese puente de idea creativa que crea el maestro con los estudiantes, entonces yo creo eso es vital, como fundamental.

**2. Estudiante D:** Yo creo que sí es supremamente importante, primero no más con la palabra de estrategias pedagógicas habla de una pedagogía al momento de enseñar porque muchas personas que intentan enseñar algo hoy parten de un conocimiento pero no son pedagogos, entonces el hecho de que se tenga esa característica que se pueda lo que decía David, que se pueda contextualizar con lo que soy, con lo que puedo aportar y además, que siento que en la creación, bueno yo soy compositora, pero con el maestro Adolfo a mí se me ha explotado la cabeza con muchas cosas y siento que se necesita un hilo o por lo menos una orientación en esa creación, ya sea para utilizar las herramientas que tenemos o para descubrir unas que no sabíamos que podíamos utilizar. Nosotros muchas veces pretendemos que los músicos creen porque somos artistas, pero a veces necesitamos eso, bueno, ¿cómo creo, a partir de qué?, yo puedo tener muchas ideas, pero ¿cómo encamino eso, o cómo lo complemento o conecto para formar una idea musical o para poder expresar algo que hay dentro de mí, entonces creo que sí, las estrategias nos permiten eso, tener un camino por donde transitar y llevar a cabo lo que queremos hacer.

**3. Estudiante C:** Haciendo memoria, un poco el recorrido de la práctica, al principio había mucha libertad, no es que se haya perdido con el transcurrir del semestre, pero si recuerdo eso, o sea había una exploración , había como unos pasos en los primero semestres de la práctica y luego el maestro Adolfo, siento que fue enfocándose un poco más, descubriéndose el mismo como ajustar las velas, o sea, trabajar por proyectos, reunirnos en grupos o viendo habilidades a lo mejor en cada uno o no sé, tanto habilidades o falencias y ponernos a ciertos encargos por decirlo así. Creo que fue o ha sido una evolución de la práctica y del mismo maestro, si haciendo memoria eso, como dentro de la misma práctica también se puede despertando o haciendo más certeros o más precisos ciertas prácticas, o bueno, actividades de la práctica.

**4. Estudiante B:** Yo quería agregar entonces para no extendernos tanto. Me parece muy valioso lo que comentan porque lo que considero importante ahí fue la separación, digamos en la pregunta está enfocada en la pedagogía, como en la unión entre pedagogía y creación, y en el modo en el que venimos trabajando y en el que venimos acostumbrados a trabajar en una academia es más que todo enfocado en pedagogía, en la jerarquía de un profesor que te brinda una información y tu absorbes esa información y eso está bien, y tú eres una esponja y tú tienes esta información y la retienes, el hecho de que se agregue la creatividad es la implementación de esta información y yo creo que lo que pasó con la práctica del maestro Adolfo, creo que fue una manera tal vez un poco abrupta pero funcionó, de cortar. Venimos de una enseñanza donde te digo qué hacer y cómo hacerlo y no necesito que tú me digas, tu qué opinas o qué te parece, yo necesito que lo hagas y ya está y tal vez lo que yo sentí en práctica, yo llegué unos años después, entonces tal vez no viví ese proceso, pero sentí que lo que pasó fue que se dijo: aquí ya nadie te va a decir que tienes qué hacer, nadie te va a dar una instrucción y entonces ahí sentí que se desprendió por completo la idea de una pedagogía que es la estructura. Entonces el uso de una pedagogía te brinda una estructura y por eso funciona en una academia, porque no podemos ser todos que cada quien haga lo que se le



dé la gana, sino necesitamos enfocarnos porque tenemos unas metas y bueno, en práctica lo que asumo que sucedió fue que el maestro Adolfo dijo: cortemos la estructura dejemos eso a un lado, hagamos el cambio al otro lado, nos fuimos al otro extremo, al solo creatividad, y que pasa, también tiene sus desventajas en el sentido en el que cada uno hace lo que quiere hacer. No teníamos ese orden y esa guía y luego tal vez fue un proceso sano porque permitió hacer el contraste y luego ir agregando de a poco lo que se necesitara de la pedagogía y bueno, ya entonces esto es muy libre, necesitamos montar un concierto de grado al final, no porque nos lo estén pidiendo necesariamente, sino porque queremos mostrar que llevamos haciendo algo un semestre, cómo lo organizamos. Entonces no podemos solo llegar 10, 15 o 20 personas en un teatro y hagan, sino que con el tiempo se fue formando bueno lo que decías, ahora vamos a hacer proyectos pequeños, dividirnos en grupos, ahora vamos a socializar lo que pasó, la experiencia, qué pasó, cómo nos fue y entonces yo creo que es muy importante en ese sentido que esa metodología se aplique a otras clases en donde todavía se mantiene solo la pedagogía y no la creación, porque no, entonces se entiende como decía David, la creación por, yo no soy compositor entonces eso no me incumbe, y esa creación es nuevo conocimiento. Nuevo conocimiento es lo que nos permite evolucionar y seguir andando, si no estamos repitiendo lo mismo que alguien pensó hace 100, 200, 300 años y eso no sirve. Entonces lo que nos sirve utilizar la creatividad es mantenernos en el esquema, seguir con la pedagogía porque tenemos un rumbo y una estructura, pero con la oportunidad de aportar nuevo conocimiento que trae cada persona por sus experiencias y creo que eso es importante que se aplique. Fue muy importante que se aplicara en la práctica y sería importante que se aplicara en otras materias en donde uno no sería solo la repetición de lo que fue, sino que aporte al nuevo conocimiento para que haya más información y no nos estanquemos siempre en lo mismo.

2. ¿Cuáles son las principales características

**1. Estudiante E:** Bueno, yo creo que una de las principales características que tiene este modelo que utiliza el maestro es musicalizar a través de la exploración corporal, de la exploración del cuerpo, de los sonidos, de que

que tiene el modelo de creación de Adolfo Hernández?

cualquier elemento que está alrededor mío yo lo pueda utilizar para hacer música o simplemente para utilizar como un elemento teatral o algo así que eso ha dado cierta libertad, entonces creo que de las principales características que tiene, que creo que es lo que más se usa, es la exploración de sonidos y del cuerpo y a partir de ahí el maestro como que también está todo el tiempo como una esponjita intentando ver qué capacidades o qué aportes puede hacer cada uno de nosotros y de esa manera utilizarlo con el grupo para así conectar algo y volverlo una sinergia, y entonces creo que bueno, voy a decir solamente eso para ver quien más dice algo, porque de hecho a mi esa es la que más me gusta y por eso me gusta bastante hacerla así.

**2. Estudiante A:** Hay una que no sé si cumpla como la función de característica, pero me parece súper importante y es una de las cuales le permite a uno como esa libertad de la que mencionaba Luisa y es que creo que él basa todo de acuerdo a cero juicios, es decir, no hay un juicio valorativo, no hay un juicio de donde uno se va a sentir como “si lo estoy haciendo bien, si lo estoy haciendo mal” y con base en esa libertad, entonces el estudiante o el artista pues siente una libertad y un compromiso no solo con el grupo, sino con el mismo y eso es bellissimo, cuando no hay un juicio uno dice como bueno, pues quiero hacer esto, lo voy a hacer y ahí entra la exploración, como que abre esa puerta de libertad y el mismo maestro que uno dice bueno ya ha pasado por experiencias, él ya tiene sus años, él igual sigue viendo qué es lo que hay detrás de cada uno y aprende y vuelve a retroalimentarlo y vuelve a sembrarlo, entonces como que esa barrera del no juicio creo que es súper importante, no sé si pueda entrar como una característica pero yo sí la sentí desde un principio y esa permite esa libertad del artista, que es donde se desenvuelve ya creo que yo que todo el semestre y todos digan como que esto evoluciona, esto avanza y sin el temor de esa retroalimentación, o esas como sustentaciones, no como de quien lo hizo bien, quien lo hizo mal, quién está mejor, sino el cómo avanzamos cada uno, es decir a qué bueno, esto por qué pasó, esto pasó por esto, por lo otro, se sintió esto, yo sentí hacer esto, esto tal vez no,

entonces ahí empieza a cobrar significado el silencio, el grito, el cuerpo, el teatro, todo, ya yo opino eso, el no juicio me parece estupendo y esa es una de las características del maestro.

**3. Estudiante D:** Yo creo que otra característica es como que el sonido está al servicio de la imaginación, o el sonido está al servicio de la exploración o la extensión de nosotros mismos, entonces como que deja de limitarse solamente a elementos o herramientas musicales básicas, o sea no básicas de simples, sino de que son la base de nuestra carrera por decirlo de alguna manera, sino que todo el sonido se puede utilizar, entonces por ejemplo ahí vienen ya las técnicas extendidas en los diferentes instrumentos, en la voz en el chelo, en el saxofón y es como todas esas características sonoras están en función de lo que podamos crear, entonces no hay límite de que no, es que sólo puedes usar tal escala o puedes tocarlo de la manera tradicional, sino que es el sonido que puedas reproducir y la forma en cómo lo lleves, o lo conectes con otros da ese resultado final que hace parte incluso de nosotros, creo que eso brinda la música experimental y es que es una extensión mucho más allá o más profunda de quienes somos o lo que queremos presentarle a los demás.

**4. Estudiante F:** A mí me parece que una de las características, pues juntando un poco lo de mis compañeros, es como ese proceso que el maestro nos hace llevar como a cada uno, como que un primer momento, por lo menos lo que yo he vivido es que el maestro primero nos pone como a improvisar a ver qué podemos hacer y en ese momento estamos como muy cerrados, estamos como en esa caja y uno va y explora todo y el maestro luego va dando pautas, va ayudándonos como a crecer y eso me parece como muy importante, como que nos va formando poco a poco y pues como ya lo habían mencionado, sin esa preocupación de uy no acá las voy a embarrar o acá no debería ir esto, sino algo muy importante que una vez le escuché al maestro, puede que si uno se equivocó tal vez alguien debía equivocarse, porque debía pasar.

**5. Estudiante B:** Yo también agrego, ya que lo menciona David, la retroalimentación, la reflexión, era tal vez mi parte favorita, porque le daba un sentido a lo que llevabas haciendo por 2 horas, estabas gritando, estabas corriendo, estabas moviéndote, y listo, pero entonces al final nos sentábamos y hablábamos bueno, qué pasó, qué hicimos, cómo se sintieron y eso le da un sentido al hoy, al ayer y al mañana, entonces significa que ya tengo un punto de referencia en lo que sea que quiera medir en el momento que nos sentamos a reflexionar pensamos: bueno, quiero hacer esto, lo que hice hoy me ayuda a mi meta, me está llevando atrás, le da también como una guía y unos parámetros, no es cada día se empieza de cero, sino la primera clase listo fue de cero, nos conocimos, aprendimos, se hizo, se reflexionó y ya la segunda clase ya tenemos un bagaje y eso nos da una base, nos da una estructura en donde ya no es solo cada día suelto porque pasó, sino que entre la improvisación y entre tanta libertad de todos modos hay un sentido, no lo estamos haciendo solo porque si o si lo hacemos porque si, la razón es porque sí, porque se nos dio y ya, pero hay una razón, todo tiene una razón, lo que me gustaba mucho es que el maestro notaba esas cosas y a partir de cómo comenzaba el semestre iba guiando el resto de las clases y el curso de las actividades, entonces no eran cosas sueltas, que tal vez a uno le parecía que sí, hoy hicimos algo, pero pasaban 2, 3 semanas y el maestro retomaba algo que habíamos visto al inicio como para que todo tuviera un hilo conductor y eso a partir de la reflexión en cada clase me gustaba mucho, creo que era muy valioso.

**6. Estudiante C:** Si, yo pues considero características, la exploración, esa exploración que era personal pero como era delante de los compañeros, también, había como una exploración colectiva a parte de la personal, la improvisación que a veces surgía de esa misma exploración, la interpretación se volvía, o sea, implícitamente se volvía muy importante la interpretación colectiva, individual, el descubrirse y estar atentos del compañero, tratar de mantener ese equilibrio cuando a veces se olvida o no importaba si se olvida o no, pero lo importante era en algún momento decir: escuchemos nos, entonces creo que eso aportaba mucho a la interpretación

	<p>de todos en general y lo que menciona Luisa, sí creo que hay una gran dirección del maestro o sea que a veces no es invasiva sino sugerida que se va dando durante cada clase, durante el desarrollo de todo el proyecto, creo que si hay una función de director bien importante ahí en el desarrollo de la práctica.</p> <p><b>7. Estudiante D:</b> Maestro, yo quiero agregar algo más y es que en la práctica se prioriza la sensibilidad del artista o sea la sensibilidad es supremamente importante y uno diría “es algo obvio en una carrera de arte que es música” pero eso no pasa en la mayoría de materias en cambio aquí es valiosa, entonces sensibilidad y lo que puedas a partir de ahí es muy valioso y siento que es una práctica más humana con el artista.</p>
<p>3. ¿De qué manera las actividades del maestro Adolfo Hernández, han contribuido a su desarrollo técnico instrumental?</p>	<p><b>1. Estudiante G:</b> Bueno, yo quisiera hablar sobre el tema de las técnicas extendidas que es algo que a mi realmente me fascina, en el saxofón pues lo mucho que se puede hacer y lo poco que uno ve realmente en la academia como tal, y dejando de lado como temas, defectos clásicos que uno pueda generar, pequeñas distorsiones como grow o trémolos o cosas así, ver cómo estas técnicas son valiosas en esta clase, por ejemplo el hecho de hacer multifónicos es algo que se ve muy poco y que en esta materia uno puede desarrollar de una manera más fluida, me ha ayudado muchísimo en eso porque desde siempre han sido cosas que me han llamado muchísimo la atención porque mi pensamiento es bueno, yo soy saxofonista pero no quiero ser uno del montón por así decirlo, quiero tener mi pues mi toque que me haga ser la distinción entre todos, entonces veo que con esta clase el maestro apoya muchísimo eso, de hecho le dice que bueno si, ha usado esto pero averigüe más de otras técnicas, mire qué más puede investigar, qué más puede desarrollar con el instrumento y pues por parte de eso también uno como que pierde no se decirlo como que ese miedo, esa noción, ese pensamiento que uno tiene bueno, esta cosa es como un moderno, no lo hagamos, estamos trabajando en esto, estamos trabajando estas obras, si, usted tiene que enfocarse no, en escala, en estudios, tal, en desarrollar esto, pero muchas veces uno se olvida de eso, de eso que se va descubriendo con el instrumento, que sí, tengamos en</p>

cuenta obvio, la técnica de un instrumento es principalmente lo que uno ve durante toda la carrera y donde uno lo va a utilizar pero no puede dejar de lado eso nuevo que se va descubriendo, no puede dejar de lado la propia creación, o creatividad que tiene cada uno con el instrumento.

**2. Estudiante A:** Yo quiero decir una cosa, en mi caso, la técnica siempre la veo como a favor del ahorro de energía y esa dosificación de la energía que yo gasto para cantar, para interpretar sea precisa, y en ese ahorro pues me alcance para yo realmente hacer las dinámicas que quiero, para la interpretación que quiero y esa relación de la cual como cantante pues uno siempre busca como intentar que el cuerpo esté relajado, los músculos y que todo funcione en pro de lo que uno quiera decir, esa relación o como esa soltura o esa confianza con las clases del maestro, con las prácticas del maestro la pueda pensar. O sea, yo cada vez que me subo a un escenario a cantar en un matrimonio para mi concierto de grado para mis ensayos, ahorita yo lo visualizo desde esa relajación y esa confianza que me dio la práctica, como que la volvió a afianzar. Yo considero que cada uno tiene su seguridad, pero en esa exploración uno como que agarra otro tipo de confianza, una confianza como artística diría yo no sé si es como muy metafórico lo que digo pero a partir entonces de esa relajación que yo logro con esa confianza de la exploración, es que la técnica me funciona mejor, entonces yo ya me escucho y digo “esto es lo que quería”, entonces al principio luchaba para que mi voz no, es que quiero hacer este crescendo, quiero hacer esto, quiero hacer el staccato acá, no me sale, el piano con la voz no funciona, y cuando ya me quite las... como que me desarmé un poquito y dejé como de arrastrar la técnica, llegué a ese punto de relajación y aceptación. Ok, esto es lo que soy, esto es lo que siento, esto es lo que creo, esta obra es con este carácter, quiero estar inmerso en este carácter de la obra, y eso lo conseguí con base a esa relajación y a esa confianza que me dio la práctica, entonces para mí fue vital, por eso digo que aquí hasta que me muera tengo esa experiencia porque es algo interno como artista, eso quería agregar.

4. Describa la manera en que las actividades propuestas en la práctica experimental del maestro Adolfo Hernández, pueden contribuir al desarrollo de su capacidad crítica y argumentativa.

**1. Estudiante E:** Bueno, yo creo que también de cierta manera lo que estamos haciendo acá refleja un poco lo que hemos aprendido con el maestro porque básicamente, como dijo Luisa, en todas las clases nosotros tenemos siempre con el maestro un momento de reflexión en donde el maestro habla sobre lo que él sintió, él vio, y nos pone a nosotros mismos en el papel de bueno, usted que estuvo ahí, qué fue lo que hizo, entonces nos obliga a todos tanto a estar pendientes de lo que nosotros estamos haciendo en el escenario, en el momento en el que lo estamos haciendo y en el momento en el que estamos como público, como espectador. También estar pendientes de los compañeros y así de una u otra manera, a medida que van pasando las clases, entonces uno va aprendiendo como ey, con el saxofón este compa puede hacer esta cosa o esta otra, y la próxima vez uno dice como ey, pero la vez pasada hiciste esto y fue mejor, entonces como que a medida de que van avanzando las clases uno va cogiendo confianza con el grupo y que de cierta manera ya sabe uno que cualquier cosa que uno diga en la clase no es con el ánimo de juzgar sino más bien de construir, ayuda que todos tengamos cierta práctica también en el desarrollo del habla a la hora de dar una crítica a un compañero o de criticarse a uno mismo, entonces que el maestro también en la forma en la que él lleva la clase y la disposición que él tiene cada vez que va a hacer una crítica o un aporte, nos ayuda también a nosotros a entender cómo debemos hacerlo en un futuro o cómo debemos hacerlo en ese mismo momento. Y creo que es bien importante eso, porque muchas veces, muchos de los músicos, bueno en esta academia no pasa tanto, pero por ejemplo en la UIS, es muy complicado hacerle una crítica a alguien porque la gente está muy ensimismada, muy endiosada con muchas cosas y este tipo de prácticas como que le ayudan a uno a de cierta manera a que sí, no me van a juzgar pero me van a decir las cosas como son, me van a decir una crítica ya sea constructiva o puede que no sea constructiva pero si le dicen a uno como ey, hay cosas que hubieran podido salir mejor de este y esta otra manera, entonces esa crítica es realmente importante porque genera como que uno compita sanamente con uno mismo, entonces me parece bien importante ese punto.

**2. Estudiante D:** Creo que también la práctica como da elementos para usar, agudiza el oído de los que estamos ahí. Al tener elementos empezamos a juzgar o a diferenciar todo, tal vez estando más pendientes de los sonidos, de los timbres que se puedan usar, y a partir de eso generar un criterio sobre qué funciona, qué no funciona, cómo podemos conectarlos y lo que dices tú es muy cierto en que uno ya escucha al compañero y sabe hasta qué puede hacer, por ejemplo yo no soy saxofonista, pero por ejemplo ya a veces escuchas a Cielo, te escucho a ti y como que bueno, creo que ellos van para tal parte entonces puedo yo introducir con mi voz de tal manera, y como que me hace una persona que puedo conectarme mejor con mis compañeros a través del criterio de los sonidos que ya he relacionado en mi cabeza, y no es solamente digamos, eso en la parte sonora, es como que nos agudiza el oído para escuchar más y para interpretar mejor. También, lo que nos pasa mucho es que cuando comenzamos, no sabemos hacer silencio que es el problema de todos los músicos. Entonces ahora nos da un criterio de donde debo interpretar y donde debo callar, donde debo dejar de que mi compañero sea protagónico, ese instrumento protagonice el momento y donde debo entrar yo entonces a partir de eso nos da criterio musical y a la vez lo que dice Lu todo el tiempo es que esa retroalimentación y esa introspección también nos ayuda a primero a tener como un mejor desarrollo verbal para poder expresar lo que sucedió y también pues el hecho de auto conocernos nos da más confianza de hablar incluso de nosotros mismos.

**3. Estudiante C:** Si, evaluar ciertas participaciones dentro de la práctica, pero eso también uno lo lleva a otros campos. Tuve un recuerdo ahora, que algunas cosas que hacíamos en Práctica quería de pronto experimentarlas en otros ensambles en los que estaba y era muy complicado. Era como, porque no estaban en el concepto de pronto de explorar. Creo que al estar inmerso en la Práctica nos hace como despojarnos un poco de ciertas cosas y entregarnos al desarrollo de la práctica, a esa exploración y a quitarnos prejuicios sobre la misma práctica que en otros ensambles, en otros



conjuntos no está presente eso, no está pero si empieza uno a evaluarlos o de eso que uno siente que en práctica se dio y que quisiera replicar en otros espacios o sencillamente, al ver o escuchar otro ensamble lo que dicen mis compañeros de pronto del silencio, de respetar los espacios o conceder el paso a la siguiente participación que algunos otros ensambles no sé, de hecho eso se trabaja en práctica. Entonces son elementos que le ayudan a uno a tener ciertos valores para juzgar o argumentar de pronto las apreciaciones que uno tiene sobre cualquier otro ensamble, cualquier otra agrupación.

**4. Estudiante E:** Yo quiero agregar algo más y es que, bueno creo que ya lo dijiste de cierta manera también, es que este desarrollo crítico que vamos teniendo a través de la clase, digamos con las reflexiones y todo eso a medida que van avanzando las clases durante el semestre, digamos que ese desarrollo crítico lo hace uno también todo el tiempo estar pensando: ¿qué está pasando? Hey, esto que está pasando yo lo debo analizar y de alguna otra manera expresar, y si, eso pasa en las improvisaciones todo el tiempo. Bueno, es que los compañeros están tocando y en el momento en el que yo estoy en silencio estoy intentando analizar todo el tiempo que están haciendo ellos, y así yo saber en qué momento puedo aportar algo o simplemente no hacerlo, entonces como que el desarrollo crítico no se ha dado solamente al momento de uno dar un aporte a un compañero, sino que también en la hora de la improvisación tiempo presente está todo el tiempo activo ese: ey, hay que estar analizando, pendientes, escuchando, cómo lo voy a hacer, como que de cierta manera estar atento para poder saber cómo voy a aportar o como voy a hacer una crítica al final, si creo que es uno de los puntos que lo expande a uno mucho más en esa clase, que uno debe estar analizando todo el tiempo lo que está pasando, porque siempre va a haber alguien que va tener que hablar, siempre va a haber alguien que de la nada sino está pendiente va a tener que improvisar porque el maestro lo pone y si uno no está activo analizando lo que está pasando pues es muy complicado y puede llegar a cortar la energía de algo que está

	<p>pasando en clase, entonces creo que eso es bien importante para tenerlo en cuenta.</p>
<p>5. ¿Cómo se desarrollan las actividades de creación en otros espacios curriculares del Programa de Música de la UNAB? Proponga algunos ejemplos.</p>	<p><b>1. Estudiante E:</b> Bueno yo creo que no he llegado todavía a un punto en donde tenga que crear algo como tal y no he sentido de manera directa como podría llegar a implementar mi conocimiento en algo creativo, con respecto a la universidad, pero yo vivo un ejemplo de algo así con el coro por ejemplo, en el coro en este momento estamos cantando un par de obras que son arreglos de compañeros que están ahí mismo en el coro, no sé cómo llegaron a eso si o sea, yo sé que ellos compusieron sus arreglos e hicieron su trabajo pero no sé qué tanto acompañamiento tuvieron de parte de un ejemplo como por ejemplo si pasaría en la clase de Adolfo que por ejemplo si uno llegara con una idea de “hey, maestro tengo ganas de hacer esto” el maestro yo estoy seguro de que él diría bueno probémoslo en la clase, en el coro no pasa eso, ey vamos a probar esta idea que usted tiene, no, todo el tiempo estamos como marchando a través de la partitura intentando que las cosas salgan bien y de cierta manera eso genera todo el tiempo tensión y tensión y tensión y como que la libertad creativa se sesga bastante por el mismo hecho de que uno siente que lo van a juzgar en los otros grupos eso es algo que no pasa en la clase de Adolfo entonces, bueno por mi parte no he tenido la experiencia, entonces voy a dejar hasta ahí.</p> <p><b>2. Estudiante B:</b> Yo creo que no ocurre y ya que lo preguntas tengo dos situaciones: 10 semestres 5 años, 2 situaciones en donde sentí que tuve una experiencia creativa en una clase fuera de la del maestro, y son una creo que fue en 3er semestre solfeo, estábamos revisando intervalos y no me acuerdo como fue, pero la intención fue, estábamos así sentados como en una fila y era “bueno, va a cantar cada uno y va a cantar el intervalo que quiera, pero entonces va a decir el nombre correcto de la nota correcta, entonces haga el sonido que quiera, que vamos a estudiar, improvise lo que más pueda diciendo los saltos que está haciendo, entonces haga el movimiento pero díganos el movimiento en el” practicando el hecho de que uno sabía cómo sonaba cada intervalo y cada salto, pero entonces la libertad era haga los saltos de los intervalos que desee hasta que se</p>

equivoque, entonces si dijo un salto e hizo otro ya pasaba al siguiente y así, duramos 20 minutos tal vez porque no fuimos capaces y pasamos rápido; además éramos poquitos, no se si te acuerdes que alguna vez tuvimos eso.

**3. Estudiante A:** Me acuerdo, para agregarte ahí, de un parcial que era cantar, hacer toda la lista de figura rítmicas, pero uno en una escala cualquiera La bemol, la que sea, pero uno elegía si quería subir si quería bajar, lo que sea, entonces a la par era uno el que elegía como donde subir y hacer como con la melodía lo que quisiera, pero respetando la figura rítmica, de eso me acuerdo.

**4. Estudiante D:** Creo que solamente una vez en la práctica una de las cantantes, tenía que hacer, bueno, cuando hacíamos recitativos en las obras pues como es algo tan libre porque solamente el narran con notas se tiende a dejar como que uno lo prepare pero igual sobre unos parámetros muy cerrados y eso para como una frustración o al menos yo siento por lo menos en la parte de canto competencia total por tener cierto sonido que se nos ha sido impuesto y también pasa yo escucho por ejemplo yo sé que aquí ha habido personas que son reyes del vallenato, gente que canta cumbias con ese vozarrón de tipo Totó la Momposina y de más y llegan y eso no, eso está supremamente prohibido y siento que uno viene con ese ímpetu de la música y de lo que quiere crear y llega a cerrarse y siento que en la carrera se pierde, tienes que salir de la universidad o tener un espacio como la del maestro Adolfo para decir “esto si es valioso, esto sí es importante”, o sea durante la carrera eso pierde el total valor y cuando llegas al mundo real es como “eso si era importante” y vuelves a retomarlo pero perdiendo 5 años de tu vida tratando de seguir esos lineamientos. Entonces, siento que en la universidad no hay esos espacios, no existen o sea no, en solfeo tampoco, yo soy maestra de niños y he aprendido a solfear más y a tener un oído mucho mejor armónico jugando con ellos, o sea las propuestas que ellos me hacen, las canciones que creamos la forma en la que reconocemos la música por colores o demás juegos han nutrido mucho más mi oído que lo que hacíamos acá, y obviamente no espero que en una

universidad se nos traten como niños, pero el punto es que las metodologías que se nos dan siendo artistas son para nada creativas, para nada.

**5. Estudiante C:** Quisiera resaltar la misma labor del maestro Adolfo desde la Práctica y desde Composición, pues tengo la fortuna de que él sea mi maestro en esos dos campos y recuerdo que él era muy preocupado de que participáramos en diferentes eventos compositivos, traía propuestas de afuera, convocatorias, se lucha unos espacios increíbles, recuerdo alguna vez que venía un ensamble de saxofones consiguió, creo que no lo logramos en ese momento, pero él sí se dio para conseguir el espacio para que ese ensamble leyera partituras de composición hacia ellos, a ejercicios de clase, también el espacio que él consiguió con el grupo de cuerdas, de la maestra Irina que es complicado entrar ahí y él consiguió que se hicieran, fueron, bueno vino pandemia, pero fueron como dos sesiones de lectura de partituras de grupos de ensambles, de estudiantes de Composición perdón, y fue muy interesante escuchar lo que hacían los compañeros, obras cortas, precisas, con una retroalimentación directa de los maestros, de los mismos intérpretes, me pareció valiosísimo, pero pues no sé, espero que se pueda en algún momento volver a retomar ese tipo de cosas, y toda la parte de investigación también que hace el maestro pero respecto a los espacios creativos de la universidad son complicados, si, son a veces si pongo de ejemplo el maestro porque pues veía esa como ese afán por hacernos participar o por lo menos que conociéramos el maestro Jairo Dayos cuando estuvo acá por lo menos nos participaba de convocatorias que él se enteraba y nos animaba como a participar por lo menos que nos fuéramos empapando de ese tipo de espacios que en algún momento podrían llegar a ocupar o a participar y también experiencia pues en algún momento en prácticas con el maestro Edwin Rey me permitió montar una canción que había compuesto ahora cuando lo miro con, creo que a esa composición le hacía falta pero pues me permitió hacer el montaje y gracias a ese espacio que se abrió dentro de practica pues para mi quedo un producto, un recuerdo y un producto de una de mis composiciones, una canción

	<p>interpretada por mis compañeros y gracias a un amigo que hizo el registro fue además de la partitura lo que quedó, entonces creo que eso pues también lo nutre a uno y lo motiva a seguir en concepto de creación.</p> <p><b>6. Estudiante F:</b> Pues al igual que mis compañeros yo también pienso que pues en la universidad no se da mucho los espacios de creatividad así aparte de la Práctica y pienso que debería ser como un pilar muy importante por lo menos en instrumento porque pues al fin y al cabo es como nuestra rama es lo que vamos a hacer para el resto de la vida y cómo cambiar cosas, como dejar como una huella y la otra es, pongo un ejemplo, me pasó algo y fue por un error, confundí dos géneros y terminé haciendo, terminé tocando balada en la materia sobre un bossa-nova, entonces fue algo cómico en ese momento, pero funcionó y o sea fue como un enlace que dio algo muy chévere sobre ese tema y así o sea fue una parte de la obra donde pues lo pude hacer así y eso le dio otro color a la obra, le dio otro motivo y fue muy chévere como esa exploración, como mezclar esas dos cosas y dio algo súper bueno.</p>
<p>6. ¿Cómo la interacción con otras disciplinas artísticas y del conocimiento, enriquece la creatividad musical?</p>	<p><b>1. Estudiante E:</b> Bueno, yo creo que puedo decir algo sobre esa pregunta porque, diría yo que básicamente termine estudiando música porque tuve un contacto con la música a través del teatro. O sea, primero el teatro fue el que me empezó a forjar como artista y a partir de eso encontré una vocación musical también. Entonces diría que es que hoy en día uno no puede ser una sola cosa también. Uno debe buscar todo el tiempo ser un artista íntegro, integral, pues que sea capaz de hacer no solamente esto sino esto, y esto y esto y tener un portafolio de habilidades que uno pueda demostrar, y a partir de eso generar ingresos o productos nuevos, lo que sea. Entonces, por ejemplo, algo que está pasando ahorita con la clase del maestro es que en el taller pasado que tuvimos con el maestro Alex pasaron muchas cosas bastante interesantes y que, a partir de ahí, incluso este viernes ya va a haber un trabajo que tuvimos la exploración la semana pasada y el viernes ya tenemos prácticamente una presentación en vivo aquí en Banu, creo que va a ser. Entonces, si es muy importante, porque además de ampliar el campo de la creatividad en el artista, también de cierta</p>

manera genera que uno busque a través de otras artes cómo interactuar, cómo mezclar, como de cierta manera buscar una comunidad integral en la que se puedan generar productos fuertes y de calidad, que creo que somos capaces de hacer. Pero hay muchas cosas que todavía faltan. Entonces claro, un artista que está inmerso en medio de los tres mundos, digámoslo así, el arte musical, el teatro y el baile, una comunidad que esté inmersa en todo eso de cierta manera todo el tiempo, tiene contactos para que de cierta manera estar trabajando, generando cosas, y eso lo impulsa uno a todo el tiempo estar creando algo nuevo. Y creería que eso es lo importante de eso, tanto como artista integral como para tener contactos y general trabajo.

**2. Estudiante A:** Yo quiero mencionar sobre algo cortico y es que nosotros tuvimos como un año con la maestra Clemencia, como un semestre que ella es pintora de impresionismo abstracto, si no estoy mal, y en un ejercicio que nosotros tuvimos de improvisación, ella usó esos audios para ella crear cuadros de acuerdo a lo que escuchaba. Y entonces cuando ella hablaba, decía: simplemente me dejaba guiar por lo que sentía al momento de escuchar lo que ustedes improvisaron, lo que en mi caso le decía mi voz, el tono, lo que yo hablaba, etc. Decía, Luisa con el chelo, en fin, y ella creó unos cuadros con base en ello y a mí eso, el día que fueron allá a entregármelo y yo ver el resultado de la materialización de lo que ella escuchó, yo digo esto no se enseña, esto es porque ella le abre campo a ese artista que tiene como ella lo decía y nosotros igual quitamos la puerta del juicio, quitamos la puerta de unos lineamientos que se consideraban correctos para abrir esa libertad al artista y por eso crear un puente entre la música y la pintura, y se materializó. Yo ahí lo tengo pues colgado y siempre me acuerdo que en las artes siempre existirá y es esa creatividad esa conexión de la libertad donde no hay juicio y donde todo es creativo. Eso me parece hermoso, alguien que tiene sus lineamientos de impresionismo abstracto, etc., usa toda su técnica en pro de esa creatividad que ella sentía, no que la pensaba, sino que la sentía y materializó algo muy hermoso para todos nosotros, de acuerdo, individualmente pues. Eso es lo que quería mencionar.

**3. Estudiante D:** Yo quería mencionar que el arte se nutre de arte, se nutre de humanidad y se nutre de ciencia, para mí, por eso el hecho de combinarlo con más arte lo hace crecer, el hecho de combinarlo con psicología, que creo que también lo vemos en la clase del maestro Adolfo muchas veces así lo sentimos en las sesiones donde se notó como estábamos emocionalmente en nuestras improvisaciones, pero se nutre de todo eso y se nutre de ciencia y como también la medicina se nutre de arte para generar no sé terapias que hace que la gente se levante de una cama porque está muriendo o que personas con Alzheimer recuerden sus obras en el piano o las canciones que le cantaba mamá, tal vez cuando eran niños, entonces siento que el arte se nutre de tantas cosas que el hecho de combinarlo lo hace crecer y lo hace generar nuevas cosas lo hace florecer, entonces eso quería decir.

**4. Estudiante C:** Quería como pues, hay una imagen que pues pasan muchas profesiones y casi siempre hay un reproductor de audio al lado y pues sencillamente alusivo a la presencia de la música en muchas o todas las ramas que existen no, del conocimiento del que hacer, del oficio, de muchas cosas, y si a veces veo que como academia nos encerramos pudiendo nutrirnos de muchas otras visiones y posibilidades y más aun estando aquí en la universidad desde el mismo derecho, psicología, medicina, educación o sea poder no se arañar de esas necesidades que ellos tienen o poder tejer más puentes no solamente el arte, bueno el arte no, porque en últimas la música lo que ve uno es que aparece en medio de la sala de las casas, en medio del radio de la cocina tiene ese poder de llegar a lo más profundo de un hogar, de una oficina, de un ser humano con diversidad de profesiones y conocimientos y poder experimentar algo acá en la universidad de ese modo que la música pueda tejer esos puentes hacia otras disciplinas que estaban en la universidad me parecía muy interesante de hecho algo en la práctica con musicoterapia e ir al concierto en UCI que fue una experiencia muy chévere, muy bonita, poder hacer eso con otras ramas. Yo sé que a veces uno, qué sé yo, o sea mi caso que estoy

en el proyecto derecho lo ve muy lejano, pero cuando tuve que hacer todo un marco teórico sobre derechos humanos una de las disciplinas o las ramas que me pudo haber aportado mucho fue eso, derecho, psicología ni hablar, o sea un sin número de cosas que se pueden hacer interdisciplinariamente, de hecho es más con las mismas carreras de la escuela, artes audiovisuales a veces hay una distancia, siempre están dependientes, siempre se necesitan una de la otra a veces no hay esos mismos puentes, o sea sé que a veces la premura del semestre muy corto, muy rápido, muy ágil, no da mucho tiempo pero si hay una muy buena programación creo que pueden también hacer esos enlaces.

**6. Estudiante F:** A mí me gustaría pues complementar la idea, y es que el arte se nutre del arte y que eso genera una importancia como muy grande a mi parecer, cada arte pues puede depender de sí solo, pero cuando se juntan lo que genera es increíble y tal vez nadie personas externas al arte como a esas ramas no lo vean así pero por lo menos yo desde mi punto de vista si veo como que sería el teatro o una película sin la banda sonora, que sería lo que transmite sino hubiera nada que nos transporte como a ese sentimiento, como a ese momento en el que está, como que ese entrelazo, cuando se entrelazan las dos genera como algo que nos transporta a otro mundo.

#### 4.2. Triangulación

La triangulación de datos es el proceso mediante el cual se analiza un fenómeno particular por medio del contraste de información de varias teorías, o desde los datos recolectados en una investigación. Este proceso de análisis de la información tiene diversas posibilidades, algunas de las cuales son la triangulación de datos, la triangulación de investigador, la triangulación teórica, la triangulación metodológica y la triangulación múltiple. Debido a la metodología utilizada en la presente investigación y a las características de la información recolectada, se opta por utilizar la triangulación metodológica, que para Aguilar y Barroso (2015), se refiere a la “aplicación de diversos métodos en la misma investigación para recaudar información contrastando los resultados, analizando coincidencias y diferencias” (p.74).



En este caso, se contrasta el análisis de la información obtenida en los instrumentos de recolección de datos: el diario pedagógico, la entrevista y el grupo focal, con la información plasmada en el marco teórico: constructivismo, aprendizaje significativo, didáctica de la música y música contemporánea.

Categorías y subcategorías de análisis	Diario pedagógico	Entrevista	Grupo focal	Análisis
<b>1. Práctica experimental</b>				
A) Actividades de introducción.	<p>Conexión de los integrantes del grupo con ejercicios de movimiento corporal, de producción de sonidos, de ejercicios rítmicos, ejercicios de canto, etc.</p> <p>Socialización de ejercicios y producciones artísticas del grupo experimental, realizados en semestres anteriores.</p>	<p>Planeación del plan de curso después de la primera clase.</p> <p>Las actividades se diseñan con base en los intereses de y habilidades de los estudiantes.</p> <p>“yo considero que la persona que está ahí es la que tiene que ayudarme a diseñar qué es lo que va a pasar con la vida de todos nosotros durante un semestre”.</p>	<p>Impacto positivo en los estudiantes frente a las actividades que buscan conectar al grupo y conocerse mejor entre sí.</p> <p>“... viendo habilidades a lo mejor en cada uno o no sé, tanto habilidades o falencias, y ponernos a ciertos encargos por decirlo así”.</p>	<p>Las actividades acá sintetizadas evidencian el interés del docente por conectar a los estudiantes a través de los sentidos.</p> <p>Asimismo, se observa la intensión de conocerlos, de saber cuáles son sus fortalezas, gustos y debilidades. De esta manera, va diseñando ejercicios que les permite desarrollar nuevo conocimiento y experiencias significativas, teniendo en cuenta los presaberes de los participantes (Ausubel, 1983).</p>
B) Actividades de creación colectiva	Indicaciones al grupo para generar texturas sonoras.	Improvisaciones hechas sobre alguna emoción.	Los estudiantes valoran las actividades grupales que fomentan el	La improvisación es un elemento primordial en las actividades realizadas en la

	<p>Improvisación libre sobre temas definidos por el docente, o por los estudiantes.</p> <p>Musicalización de textos: Fragmentos de noticias, de libros, de poemas.</p> <p>Deconstrucción de melodías: Interpretación de fragmentos del repertorio, haciendo variaciones de los mismos.</p>	<p>Improvisaciones hechas sobre procesos mentales como elaboración de códigos numéricos, derivaciones, etc.</p>	<p>desarrollo de la creatividad mediante ejercicios de improvisación y creación grupal.</p> <p>“Trabajar por proyectos, reunirnos en grupos, viendo habilidades en cada uno”.</p>	<p>práctica experimental, utilizada como mecanismo que permite un crecimiento integral del estudiante.</p> <p>También, permite que los estudiantes se expresen de manera libre y así conocerse entre ellos de manera más profunda (Hemsey, 1983).</p>
<p>C) Actividades interdisciplinares.</p>	<p>Música - pintura: Composición corta inspirada en los cuadros expuestos en el museo de arte moderno de Bucaramanga.</p> <p>Pintura – música: Ejercicio con la maestra Clemencia Hernández: Pinturas inspiradas en improvisaciones libres de los estudiantes.</p> <p>Música – audiovisuales: Musicalización de documental del programa de artes</p>	<p>Las actividades que propone el maestro Adolfo Hernández, se ven complementadas con la participación de profesionales de otras disciplinas artísticas y del conocimiento.</p> <p>“Ir llamando personas, profesionales de otros campos, es lo que ha enriquecido este espacio también, de otra manera”.</p>	<p>Los estudiantes manifiestan haber tenido experiencias enriquecedoras mediante los ejercicios y charlas interdisciplinares.</p> <p>“Genera que uno busque a través de otras artes cómo interactuar, cómo mezclar. Como de cierta manera, buscar una comunidad integral en la que se puedan generar productos fuertes y de calidad, que creo que somos capaces de hacer”.</p>	<p>El diálogo constante entre las diferentes artes, permite experiencias fluidas y sinestésicas. Sin embargo, el sistema educativo se ha encargado de separarlas completamente. Es por esto que uno de los objetivos del profesor de música es descubrir lugares de reunión en los que todas las artes se junten y desarrollen de manera armoniosa (Schafer, 1984).</p>

	<p>audiovisuales de la UNAB sobre la plaza San Mateo de Bucaramanga.</p> <p>Música – teatro: Ejercicios de creación con el director y estudiantes de la asignatura de teatro de la UNAB. Puesta en escena de las creaciones en la plazoleta de la biblioteca de la UNAB.</p>			
<p>D) Actividades de retroalimentación y reflexión.</p>	<p>Diálogos reflexivos sobre las actividades realizadas.</p> <p>La reflexión se hace sobre diferentes aspectos: interpretación técnica, movimiento corporal, coherencia en la improvisación, diálogo con otras disciplinas, las emociones que surgen en las actividades.</p>	<p>El maestro Adolfo Hernández diseña las actividades de la práctica experimental, buscando desarrollar la auto reflexión en los estudiantes.</p> <p>“Lo que yo estoy buscando es el desarrollo del ser. A mí no me interesa el artista como tal, no me interesa el músico. Me interesa ir más allá. ¿Quién soy? ¿qué soy yo como instrumentista? ¿qué soy yo como artista?”</p>	<p>Los estudiantes entrevistados mencionan la importancia de las actividades de retroalimentación después de las actividades.</p> <p>“Hacer proyectos pequeños, dividirnos en grupos. Ahora vamos a socializar lo que pasó, la experiencia. ¿Qué pasó? ¿Cómo nos fue?”</p>	<p>Para que una experiencia pueda catalogarse como significativa debe ser innovadora, debe tener una fundamentación teórica y debe tener procesos de retroalimentación permanente por medio de la reflexión crítica (Ministerio de Educación Nacional, 2009).</p> <p>A pesar de las ventajas que ofrece el sistema de evaluación tradicional, es inevitable la influencia que ejerce en la planeación de las clases de los docentes (Paynter, 1999).</p>

**2. Factores que motivaron al maestro Adolfo Hernández a diseñar e implementar su modelo didáctico**

<p>A) Influencias familiares.</p>	<p>No aplica.</p>	<p>Padres, tíos, abuelos y otros familiares músicos, pintores, escritores, fotógrafos, etc.</p> <p>Actividades creativas a modo de juego durante su niñez y adolescencia.</p> <p>Participación en grupos musicales de diferentes géneros como intérprete, compositor y arreglista.</p>	<p>No aplica.</p>	<p>No aplica</p>
<p>B) Influencias académicas.</p>	<p>No aplica.</p>	<p>Choque con el sistema educativo tradicional.</p> <p>Aniquilamiento de la parte creativa por parte de la academia.</p> <p>Clases con el maestro Blas Emilio Atehortúa.</p> <p>Maestría en composición en Chile: maestros de composición con diferentes lenguajes musicales.</p> <p>Ambiente cultural más abierto: Posibilidad de creación colectiva con artistas y profesionales de otras disciplinas.</p>	<p>No aplica.</p>	<p>No aplica</p>

<p>C) Elementos del modelo didáctico.</p>	<p>Actividades de introducción.</p> <p>Actividades de creación colectiva.</p> <p>Actividades interdisciplinarias</p> <p>Actividades de retroalimentación y reflexión.</p>	<p>Partir de la realidad y contexto de cada persona.</p> <p>No hay calificación, solo reflexión.</p> <p>La emoción como elemento detonante de la improvisación libre.</p> <p>El desarrollo del ser es más importante que el desarrollo del artista.</p> <p>Componentes centrales: el cuerpo, la emoción, la mente y el espíritu.</p>	<p>Algunos comentarios de los estudiantes respecto a los elementos del modelo didáctico de Adolfo Hernández:</p> <p>“Exploración de sonidos y del cuerpo”.</p> <p>“No hay un juicio valorativo”.</p> <p>Técnicas extendidas en los diferentes instrumentos.</p> <p>Conoce al estudiante por medio de la improvisación libre y de los ejercicios de reflexión.</p>	<p>Fomentar las habilidades creativas de sus estudiantes es deber de los compositores Schafer (1983).</p> <p>Las actividades de trabajo en equipo, que son comunes en el modelo didáctico de Adolfo Hernández, impulsan el desarrollo de capacidades individuales con la guía de compañeros aventajados, estimulando así la zona de desarrollo próximo (Vigotski, 2000).</p>
---	---	--	---	--

### 3. Percepciones frente a las experiencias de aprendizaje vividas en el aula de música

<p>A. Importancia de la implementación de estrategias pedagógicas que fomentan la creatividad.</p>	<p>Realización de productos artísticos.</p> <p>Diseño de las actividades con base en los intereses y capacidades de los estudiantes.</p>	<p>El colectivo que improvisa. Ahí nace el espíritu, porque la conexión de todos a través de todas estas cosas, finalmente refleja una personalidad colectiva que yo llamaría espíritu.</p> <p>Escuchar a una persona, contemplarla en lo instrumental y en la palabra – relación con musicoterapia.</p>	<p>A continuación, algunos comentarios de los estudiantes entrevistados respecto a la importancia de las actividades realizadas en la práctica experimental:</p> <p>“... fue para mí como una catarsis y quedó algo valioso en mi cabeza”.</p> <p>“... las estrategias</p>	<p>El modelo didáctico de Adolfo Hernández incluye la emoción como factor que regula el comportamiento y que potencia los procesos de aprendizaje. Asimismo, estimula el auto conocimiento y permite conectar e integrar el ser de forma creativa (Albornoz, 2009).</p>
--	--	--	--	---

			<p>nos permiten eso, tener un camino por donde transitar y llevar a cabo lo que queremos hacer”.</p> <p>“... creo que fue, o ha sido una evolución de la práctica y del mismo maestro”.</p> <p>“... sería importante que se aplicara en otras materias en donde uno no sería solo la repetición de lo que fue, sino que aporte al nuevo conocimiento”.</p> <p>“Se prioriza la sensibilidad del artista”.</p>	
B. Desarrollo técnico instrumental o vocal.	Actividades que fomentan la exploración de técnicas extendidas en el instrumento o en la voz.	No aplica.	<p>“... el hecho de hacer multifónicos es algo que se ve muy poco y que en esta materia uno puede desarrollar de una manera más fluida”.</p> <p>“... esto es lo que soy, esto es lo que siento, esto es lo que creo, esta obra es con este carácter, quiero estar inmerso en este carácter de la obra, y eso lo conseguí con base a esa</p>	Las actividades de creación colectiva o individual del modelo didáctico de Adolfo Hernández, originan en sus estudiantes una mayor conciencia sobre la importancia de desarrollar la técnica instrumental y así poder comunicar las ideas de manera efectiva. Hemsy (1983).

			relajación y a esa confianza que me dio la práctica”.	
C. Desarrollo de habilidades creativas y argumentativas.	<p>La capacidad creativa y argumentativa se fomenta a partir de diálogos de reflexión.</p> <p>Las observaciones y críticas sobre las actividades, se realizan en grupo, de manera respetuosa y constructiva.</p>	<p>El modelo didáctico de Adolfo Hernández busca que los participantes ganen confianza para que expresen lo que tienen adentro a través del respeto.</p> <p>“Si somos personas, tenemos que empezar a madurar la comunicación como algo importante”.</p>	<p>En los comentarios de los estudiantes se observa que percibieron una mejoría en sus habilidades argumentativas.</p> <p>“... ayuda que todos tengamos cierta práctica también en el desarrollo del habla a la hora de dar una crítica a un compañero o de criticarse a uno mismo”.</p> <p>“... el desarrollo crítico no se ha dado solamente al momento de uno dar un aporte a un compañero, sino que también en la hora de la improvisación tiempo presente está todo el tiempo activo”.</p>	<p>Los procesos mentales de creación confluyen en el desarrollo intelectual de las personas. De este modo, el pensamiento se desarrolla cuando compartimos nuestras creaciones, las interpretamos y comprendemos las creaciones de los demás (Paynter, 1999).</p>
D. Apreciación sobre las actividades de creación interdisciplinar.	<p>Actividades interdisciplinarias</p> <p>Música desde la pintura.</p> <p>Pintura desde la música.</p> <p>Música para producciones audiovisuales.</p>	<p>Los componentes centrales del modelo didáctico de Adolfo Hernández (cuerpo, emoción, mente y espíritu) se relacionan con algunas disciplinas: Danza con el cuerpo; teatro con la emoción; psicología con la</p>	<p>Estas actividades, además de ampliar las posibilidades creativas, permiten la generación de comunidades artísticas que generen productos de buena calidad.</p>	<p>La interdisciplinariedad contribuye a favorecer los procesos de aprendizaje, facilita el entendimiento, mejora las habilidades sociales, contribuye a afianzar valores en profesores y estudiantes, entre</p>

	Música para teatro.	mente y musicoterapia con el espíritu.	<p>En ese diálogo entre diferentes disciplinas del conocimiento, se fortalecen las conexiones personales libres del juicio.</p> <p>El arte se nutre de la combinación de diferentes disciplinas.</p>	otras cualidades positivas para el ser humano (Carvajal, 2010).
--	---------------------	--	--	---

Según el contraste realizado entre la información obtenida en los instrumentos de recolección de datos y el marco teórico, se puede decir que el modelo didáctico de Adolfo Hernández contiene elementos pedagógicos con los cuales se puede fomentar el interés por la creación musical en los estudiantes. También, se puede decir que el modelo en mención se fundamenta en la teoría constructivista y del aprendizaje significativo, ya que el docente diseña las actividades pedagógicas a medida que va conociendo los intereses, habilidades y dificultades de los participantes. Esto significa que el trabajo del maestro tiene un alto impacto, no solo en el conocimiento, sino en la motivación, pues genera un grado de atención centralizado al realizar el ejercicio de evocación de presaberes en relación con los nuevos conocimientos.

Cabe destacar la importancia del factor emocional, que es abordado por el maestro con diferentes estrategias pedagógicas que promueven el auto conocimiento, la percepción y el pensamiento simbólico, entre otros. Asimismo, las actividades interdisciplinarias recurrentes en este modelo didáctico, conllevan el enriquecimiento mutuo de saberes, así como el incremento de la confianza, la intuición y otras habilidades indispensables en los procesos de aprendizaje. Otro elemento importante del modelo didáctico es la improvisación libre, que sirve como complemento para el desarrollo técnico instrumental y vocal, como un medio de catarsis a través del cual el maestro puede conocer mejor a sus estudiantes y como recurso para desarrollar la creatividad.

Además, la retroalimentación de las actividades es quizá uno de los componentes más importantes del modelo didáctico del maestro Adolfo Hernández, en el que los participantes



pueden hacer una reflexión crítica de lo sucedido. Este proceso de autoevaluación y coevaluación posibilita el mejoramiento continuo de las estrategias pedagógicas, así como el desarrollo de habilidades comunicativas y argumentativas. De esta manera, los estudiantes y el docente entran en un intercambio dialéctico que desemboca en el crecimiento personal y artístico de ambas partes.

Otro aspecto importante del modelo didáctico es el interés por el desarrollo del ser, motivo por el cual el docente enfoca su modelo en cuatro elementos: el cuerpo, la emoción, la mente y el espíritu. Es por esto que, en la asignatura de práctica experimental, el maestro frecuentemente establece ejercicios de conexión entre los estudiantes y diálogos con otras áreas artísticas y del conocimiento como la filosofía, la psicología, la musicoterapia, entre otras, logrando así experiencias significativas en los participantes.

Por otra parte, la información plasmada en el grupo focal demuestra que efectivamente las actividades realizadas en la práctica experimental, logran desarrollar el interés por la creación musical en los estudiantes. También manifiestan haber adquirido habilidades para escuchar y hacer críticas constructivas a los compañeros, siempre desde el respeto mutuo. Lo anterior significa que el modelo didáctico de Adolfo Hernández ha tenido un impacto positivo en sus estudiantes y que puede servir de referencia para la comunidad educativa musical.

## **Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones**

En este capítulo se exponen las conclusiones de este trabajo, según los resultados de la triangulación en relación con el problema de investigación y los objetivos planteados en un comienzo. Posteriormente, se presentan las recomendaciones metodológicas, organizacionales y teóricas.

### **5.1. Conclusiones**

Para el desarrollo del primer objetivo específico, en el que se pretendía realizar una descripción de las experiencias creativas desarrolladas por el grupo de Práctica Experimental en el primer semestre de 2022, se realizó una serie de diarios pedagógicos a partir de la observación de las clases del maestro Adolfo Hernández, lo que condujo a seis de ellos en los que se describe y analiza de manera sucinta la experiencia didáctica del maestro. Las actividades allí plasmadas, describen las estrategias que utiliza el docente para despertar el interés de los estudiantes por la creación musical, a partir de actividades de introducción, de creación colectiva, de creación interdisciplinar y de retroalimentación.

En relación al segundo objetivo específico, en el que se buscaba reconocer las influencias artísticas que determinaron los procesos de creatividad musical en Adolfo Hernández, se realizó una entrevista no estructurada al maestro de donde se obtuvo información valiosa sobre los diferentes factores que lo influenciaron y motivaron a desarrollar su modelo didáctico. En dicha entrevista, el maestro habla sobre las influencias artísticas que tuvo siendo niño por parte de su familia, que está conformada en gran parte por músicos, pintores, escritores, fotógrafos, etc. Además, habla sobre la manera en que las experiencias académicas que tuvo dentro y fuera del país, fueron incidiendo en su forma de ver la educación musical.

Para abordar el tercer objetivo específico, que buscaba valorar el impacto formativo del modelo didáctico implementado en las clases de Práctica Experimental, se realizó un grupo focal con alumnos y ex alumnos de la asignatura en mención. En ella, los participantes expresaron sus opiniones frente a la importancia que tienen aquellas estrategias que fomentan el interés por la creación musical, así como sus percepciones frente a la incidencia de las actividades de la asignatura en su desarrollo técnico instrumental y en sus habilidades argumentativas. Asimismo, dieron su punto de vista sobre las actividades interdisciplinarias que desarrollaron durante su proceso en la práctica.

El ejercicio investigativo anterior, contiene elementos que permitieron realizar la sistematización del modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández Torres, siguiendo las pautas del modelo de investigación llamado sistematización de experiencias. Se realizó la descripción de las actividades realizadas mediante los diarios pedagógicos, se obtuvo información sobre las influencias del maestro Adolfo Hernández y sobre la percepción de sus estudiantes respecto a las clases, lo que se tomó como insumo para realizar la interpretación crítica de la experiencia.

Con todo lo anterior, se pudo resolver satisfactoriamente la pregunta que se planteó inicialmente: ¿Cómo sistematizar el modelo didáctico desarrollado por el maestro Adolfo Hernández por medio de la recopilación, ordenamiento e interpretación crítica de las actividades realizadas en el grupo de Práctica Experimental de la Universidad Autónoma de Bucaramanga?

## **5.2. Recomendaciones**

Después de obtener los resultados y sacar las conclusiones de la investigación, surgen preguntas que pueden dar pie a otras investigaciones o acciones institucionales: ¿Cómo mejorar los procesos de enseñanza musical en la región? ¿De qué manera mi institución educativa puede

fomentar la creatividad musical? ¿Cómo documentar y compartir las experiencias significativas de mi institución? ¿De qué formas se puede generar diálogos entre diferentes disciplinas artísticas? Es por esto que, de manera respetuosa, se plantean algunas recomendaciones a la UNAB y a las instituciones de educación artística de la región.

- Implementar una asignatura de pedagogía musical en el Programa de Música de la UNAB, en donde los estudiantes adquieran herramientas didácticas para incentivar la creatividad musical, entre otras habilidades, y puedan así multiplicar el conocimiento como docentes.
- Capacitar a docentes y estudiantes de las instituciones educativas relacionadas con artes, en metodologías de investigación.
- Sistematizar las experiencias significativas de la institución y socializarlas en encuentros de investigación.
- Articular las diferentes áreas artísticas de las instituciones educativas por medio de proyectos de creación interdisciplinar.

## Referencias

- Aguilar Gaviria, S., & Barroso Osuna, J. (01 de Julio de 2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación educativa. (J. Cabero Almenara, Ed.) *Pixel-Bit. Revista de medios y educación*(47), 73-88. Recuperado el 15 de Febrero de 2022, de <https://recyt.fecyt.es/index.php/pixel/article/view/61672/37683>
- Albornoz, Y. (2009). Emoción, música y aprendizaje significativo. *Educere*, 13(44), 67-73. Recuperado el 14 de Octubre de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614571008.pdf>
- Araya, V., Alfaro, M., & Andonegui, M. (2007). Constructivismo, Orígenes y perespectivas. (R. Urbina, Ed.) *Laurus Revista de Educación*, 13(24), 76 - 92. Recuperado el 15 de diciembre de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/761/76111485004.pdf>
- Arias-Gómez, J., Villasis-Keever, M. A., & Miranda Novales, M. G. (Abril-junio de 2016). El protocolo de la investigación III: la población de estudio. (G. Guidos Folgerbach, Ed.) *Revista Alergia México*, 63(2), 201-206. Recuperado el 08 de Febrero de 2022, de [www.redalyc.org/pdf/4867/486755023011.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/4867/486755023011.pdf)
- Ausubel, D., Novak, J., & Hanesian, H. (1983). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. México D.F: Trillas.
- Barrero Acosta, C. (2017). *Desarrollo de la creatividad musical y su medición a través de una secuencia de enseñanza, en niñas entre los 9 y 12 años de edad del centro musical Lisboa de la Fundación Nacional Batuta*. Recuperado el 06 de Octubre de 2021, de Repositorio Pontificia Uniersidad Javeriana: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/34740/BarreroAcostaConstanzaEdith2017.pdf?sequence=1>
- Buendía Eisman , L., Colás Bravo, P., & Hernández Pina, F. (1998). *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid, España: McGraw-Hill.
- Carvajal Escobar , Y. (2010). Interdisciplinariedad: desafío para la educación superior y la investigación. *Luna azul*(31), 156-169. Recuperado el 04 de Junio de 2022, de <http://www.scielo.org.co/pdf/luaz/n31/n31a11.pdf>
- Comenio, J. (1998). *Didáctica Magna*. México D.F: Editorial Porrúa.
- De Zubiría Samper, J. (2011). *Los modelos pedagógicos. Hacia una pedagogía dialogante*. Bogotá D.C: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Díaz Gómez, M. (1998). *Materiales para la enseñanza de la música en educación general* (Vol. 5). (R. Alarcón , Ed.) España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko. Recuperado el 10 de Noviembre de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/175/17517803009.pdf>
- Elisondo, R. C. (2018). Creatividad y educación: llegar con una buena idea. (V. Violant-Holz, Ed.) *Creatividad y Sociedad*(27), 145–166. Recuperado el 02 de Diciembre de 2021, de [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/98611/CONICET\\_Digital\\_Nro.fa846877-e98a-4ef5-8a51-41e187069583\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/98611/CONICET_Digital_Nro.fa846877-e98a-4ef5-8a51-41e187069583_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Espinosa, S. (Julio de 2021). R. Murray Schafer: su legado. Un artista integral. (A. González, Ed.) *Ecos*, 2(2), 2-7. Recuperado el 02 de Febrero de 2022, de <https://revistas.udelar.edu.uy/OJS/index.php/ecos/article/view/585>

- Fernández Carballo, R. (2001). La entrevista en la investigación cualitativa. (M. Herrera Valenciano, Ed.) *Pensamiento actual*, 2(3), 14-21. Recuperado el 11 de Febrero de 2022, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/8017>
- Flórez Ochoa, R. (1994). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá D.C.: MacGraw Hill.
- Fontelles Rodríguez, V. (2019). *Didáctica de la música. Tipos, historia, metodologías (modelos) y otros apuntes para clase*. Recuperado el 02 de Junio de 2022, de Universidad de Valencia: <https://roderic.uv.es/handle/10550/71784>
- Frega, A. (mayo de 2008). Creatividad y educación musical. (J. Bernal Vásquez, Ed.) *Creatividad y sociedad*(13), 9-31. Recuperado el 02 de Diciembre de 2021, de <http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/13/Creatividad%20y%20Sociedad.%20Creatividad%20y%20Educacion%20Musical.pdf?t=1576011905>
- Frega, A., & Vaughan, M. (2001). *Creatividad musical. Fundamentos y estrategias para su desarrollo*. Buenos Aires: [www.musicaclassicaargentina.com](http://www.musicaclassicaargentina.com). Recuperado el 03 de Junio de 2022, de <http://www.analuciafrega.com.ar/Multimedia/Creatividadmusical/Creatividad%20musical.pdf>
- García de la Torre, M. (Octubre de 2018). *Torrente creativo: la experiencia consciente en la creación musical*. Recuperado el 11 de Octubre de 2021, de Repositorio institucional de la UNAM: <http://132.248.9.195/ptd2018/octubre/0781436/0781436.pdf>
- Guerrero Bejarano, M. (15 de Febrero de 2016). La investigación cualitativa. (A. Maino Isaías, Ed.) *Innova: research journal*, 1(2), 1-9. Recuperado el 11 de Febrero de 2022, de <https://repositorio.uide.edu.ec/bitstream/37000/3645/3/document.pdf>
- Guzmán Cid, F. (Diciembre de 2015). *Cocreación musical: composición con una relación interactivo/creativa entre compositor y auditores noveles en el área de la música contemporánea*. Recuperado el 04 de Octubre de 2021, de Repositorio Universidad Pontificia Católica de Chile: <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/15790/000671298.pdf>
- Hamui-Sutton, A., & Varela-Ruiz, M. (2013). La técnica de grupos focales. *Investigación en educación médica*, 2(5), 55-60. Recuperado el 12 de Febrero de 2022, de <http://riem.facmed.unam.mx/index.php/riem/article/view/451>
- Hemsey de Gainza, V. (18 de Febrero de 2010). Temas y problemáticas de la educación musical en la actualidad. *Aula: revista de pedagogía*(16), 33-48. Recuperado el 14 de Noviembre de 2021, de <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/208241/HEMSY.pdf?sequence=1>
- Hemsey de Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. México D.F: McGraw-Hill. Recuperado el 14 de Marzo de 2022, de <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Huérffano Patiño, J. (2017). *Estrategia didáctica para el desarrollo de la creatividad musical en niños de transición*. Recuperado el 10 de Octubre de 2021, de Repositorio Universidad Cooperativa de Colombia: <https://repository.ucc.edu.co/bitstream/20.500.12494/4480/1/ESTRATEGIA%20DIDÁCTI>

CA%20PARA%20EL%20DESARROLLO%20DE%20LA%20CREATIVIDAD%20MUSICAL%20EN%20NIÑOS%20DE%20TRANSICIÓN.pdf

- Jara Holliday, O. (2018). *La sistematización de experiencias, práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá D.C: Cinde.
- Jorquera Jaramillo, M. C. (Julio-diciembre de 2010). Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española. *Revista Musical Chilena*, 64(214), 52-74. Recuperado el 05 de Agosto de 2022, de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>
- Klimenko, O. (2008). La creatividad como un desafío para la educación del siglo XXI. (C. Parra Moreno, Ed.) *Educación y Educadores*, 11(2), 191 - 210. Recuperado el 20 de noviembre de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/834/83411213.pdf>
- Larriba Naranjo, L. (2001). La investigación de los modelos didácticos y de las estrategias de enseñanza. *Enseñanza y teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 19, 73-88. Recuperado el 14 de Agosto de 2022, de [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20427/investigacion\\_modelos.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20427/investigacion_modelos.pdf)
- Londoño, M., & Franco Duque, J. (18 de Octubre de 2013). Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. (H. Rodríguez Gómez, Ed.) *Educación y pedagogía*, 3(7), 169-181. Recuperado el 02 de Febrero de 2022, de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/17041>
- Maldonado Pérez, M., & Sánchez, T. (2012). Trabajo colaborativo en el aula: experiencias desde la formación docente. *Educare*, 16(2), 93–118. Recuperado el 07 de Diciembre de 2021, de <http://revistas.upel.edu.ve/index.php/educare/article/view/822/272>
- Ministerio de educación nacional. (Junio de 2009). *Cartilla "Las rutas del saber hacer - Experiencias significativas que transforman la vida escolar"*. Recuperado el 14 de Enero de 2020, de <https://www.valledelcauca.gov.co/loader.php?IServicio=Tools2&ITipo=viewpdf&id=22535>
- Monsalve Fernández, A., & Pérez Roldán, E. (12 de Diciembre de 2012). El diario pedagógico como herramienta para la investigación. (F. Londoño Orozco, Ed.) *Itinerario educativo: revista de las facultades de educación*, 26(60), 117-128. Recuperado el 10 de Febrero de 2022, de <http://www.revistas.usb.edu.co/index.php/Itinerario/article/view/1406/1199>
- Moreira, M. (Octubre de 2010). ¿Por qué conceptos? ¿Por qué aprendizaje significativo? ¿Por qué actividades colaborativas? ¿Por qué mapas conceptuales? *Curriculum: Revista de teoría, investigación y práctica educativa*, 23, 9-23. Recuperado el 25 de Julio de 2022, de [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13338/Q\\_23\\_%282010%29\\_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13338/Q_23_%282010%29_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Ortiz Granja, D. (18 de Septiembre de 2015). El constructivismo como teoría y método de enseñanza. (F. Aguilar Gordón, Ed.) *Sophía*(19), 93-110. Recuperado el 02 de Noviembre de 2021, de <https://revistas.ups.edu.ec/index.php/sophia/article/view/19.2015.04>
- Ossa Fernández, C., Pérez Valderrama, M., & Ruiz, N. (2019). *Música para ver: Sistematización de la experiencia*. Recuperado el 07 de Octubre de 2021, de Repositorio Universidad de Manizales:

- [https://ridum.umanizales.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12746/3700/1/Ruiz\\_Norvei\\_2019.pdf](https://ridum.umanizales.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12746/3700/1/Ruiz_Norvei_2019.pdf)
- Osuna Barriga, J. (2011). *Una aproximación a los procesos cognitivos creativos que subyacen al ejercicio de la composición musical; exploración a partir de un estudio de caso*. Recuperado el 06 de Octubre de 2021, de Repositorio Pontificia Universidad Javeriana: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1455/OsunaBarrigaJuanGabriel2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Paredes Daza, J., & Sanabria Becerra, W. (Enero de 2015). Ambientes de aprendizaje o ambientes educativos. Una reflexión ineludible. *Revista de investigaciones*, 15(25), 144-158. Recuperado el 15 de Julio de 2022, de <http://www.revistas.ucm.edu.co/ojs/index.php/revista/article/view/39>
- Paynter, J. (1972). *Oir, aquí y ahora*. Buenos Aires: Ricordi.
- Paynter, J. (1999). *Sonido y estructura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pérez Suárez, K. (2016). *Creación musical, identidad y diferencia. Una suite escolar*. Recuperado el 05 de Octubre de 2021, de Repositorio Universidad Pedagógica Nacional: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/871/TO-18920.pdf?sequence=1>
- Piaget, J. (1981). *A dónde va la educación*. Barcelona: Editorial Teide, S. A.
- Posada Álvarez, R. (16 de Enero de 2004). Formación superior basada en competencias, interdisciplinariedad y trabajo autónomo del estudiante. *Revista Iberoamericana de Educación (RIE)*, 35(1), 1-33. Recuperado el 03 de Junio de 2022, de <https://rieoei.org/RIE/article/view/2870/3814>
- Sánchez Ramírez, S. (2017). *El vínculo afectivo en el aprendizaje de la notación musical en la escuela de música Triquiñuela: Un estudio de caso desde el enfoque constructivista de Emilia Ferreiro y Ana Teberosky*. Obtenido de Máster universitario en investigación musical. Universidad internacional de Valencia.
- Schafer, R. (1983). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. (1984). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. (1998). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. (2006). *Hacia una educación sonora: 100 ejercicios de audición y producción sonora*. México D.F: Teoría y práctica del arte.
- Silva Sáez, A. (Abril de 2015). *Integración de prácticas en la composición*. Recuperado el 03 de octubre de 2021, de Repositorio Universidad Pontificia Católica de Chile: <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/15634/000664532.pdf>
- Soriano Rodríguez, A. (24 de Noviembre de 2015). Diseño y validación de instrumentos de medición. *Diá-logos*(14), 19-40. Recuperado el 12 de Febrero de 2022, de <https://www.lamjol.info/index.php/DIALOGOS/article/view/2202>
- Taylor, S., & Bodgan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Universidad Autónoma de Bucaramanga. (Julio de 2012). *Proyecto Educativo Institucional Unab 2012*. Recuperado el 13 de Febrero de 2022, de Repositorio Universidad Autónoma de Bucaramanga: <https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/12464>
- Vygotski, L. (2000). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.

Wertsch, J. W. (1995). *Vygostsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós Iberica.

Zuluaga Garcés, O. (1999). *Pedagogía e historia. La historicidad de la pedagogía. La enseñanza, un objeto de saber*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.



## Apéndices

### Apéndice 1: Formato de los instrumentos de investigación

#### 1.1. Formato de diario pedagógico

Participantes:	
Lugar:	
Fecha:	Hora:
Categoría de análisis:	
Subcategorías:	
Líder del proceso:	

<b>Actividades de introducción a la clase</b>	
<b>Actividades de creación colectiva.</b>	
<b>Actividades interdisciplinarias.</b>	
<b>Retroalimentación de las actividades.</b>	
<b>Reflexión personal</b>	

## 1.2. Formato de entrevista

<b>Lugar y fecha de realización</b>	
<b>Nombre del Entrevistado</b>	
<b>Perfil del Entrevistado</b>	
<b>Ejes temáticos de la Entrevista</b>	
<b>Palabras del entrevistado</b>	
<b>Subcategoría</b>	
<b>Fraseo</b>	
<b>Categorías emergentes</b>	

### 1.3. Grupo focal

Participantes:	
Lugar:	
Fecha:	Hora:
Categoría de análisis:	
Subcategorías:	
Líder del proceso:	
Auxiliar:	

Preguntas	Respuestas
1. ¿Por qué es importante la implementación de estrategias pedagógicas que fomenten la creación musical en el aula de clase?	
2. ¿Cuáles son las principales características que tiene el modelo de creación de Adolfo Hernández?	
3. ¿De qué manera las actividades del maestro Adolfo Hernández, han contribuido a su desarrollo técnico instrumental?	
4. Describa la manera en que las actividades propuestas en la Práctica Experimental del maestro Adolfo Hernández, pueden contribuir al desarrollo de su capacidad crítica y argumentativa.	

5. ¿Cómo se desarrollan las actividades de creación en otros espacios curriculares del programa de música de la UNAB? Proponga algunos ejemplos.	
6. ¿Cómo la interacción con otras disciplinas artísticas y del conocimiento, enriquece la creatividad musical?	

## Apéndice 2: Autorizaciones y avales

### 2.1. Carta de autorización de la Dirección del Programa de Música de la UNAB



Bucaramanga, 24 de noviembre de 2021

**Señor**  
**LEANDRO JULIÁN RUIZ RUIZ**  
**Estudiante Maestría en Educación**  
**Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Artes**  
**UNAB**

Apreciado estudiante.

Con respecto a su solicitud para realizar su trabajo de grado sobre la sistematización del modelo de creación implementado por el maestro Adolfo Hernández Torres en contextos de enseñanza musical en esta institución, me permito informarle que está autorizado, cuenta con toda nuestra colaboración y puede utilizar el nombre de la Universidad en su trabajo, teniendo en cuenta las siguientes condiciones:

No utilizar ni divulgar la información obtenida por usted, si no es con fines estrictamente académicos para su trabajo de grado.

Diligenciar los respectivos consentimientos informados de las personas de la comunidad educativa que vayan a ser abordados en su investigación.

Solicitar autorización y mantener la reserva debida al hacer análisis de documentos propios del quehacer institucional y no divulgar datos privados de las personas ni información sensible de la Universidad.

Para todos los casos usted asume toda la responsabilidad legal, penal y disciplinaria con respecto al uso y divulgación de la información que la Universidad le proporcione o que consiga en la aplicación de encuestas, entrevistas u otros instrumentos de investigación.

Finalmente debe dejar una copia del trabajo de grado en la Universidad y socializarlo con la comunidad educativa cuando lo haya culminado completamente y esté aprobado por las autoridades de la Maestría que cursa.

Además de su logro personal, espero que el trabajo tenga un impacto positivo en los procesos de mejoramiento de nuestra institución.

Cordialmente,

**Vladimir Quesada Martínez**  
Director Programa de Música  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
[vquesada@unab.edu.co](mailto:vquesada@unab.edu.co)

Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Nit. 890.200.499 - 9  
Avenida 42 No 48 - 11  
Bucaramanga, Colombia

**unab.edu.co**  
657 1800 01 8000 12 7395

## 2.2. Cartas de aval para la aplicación de los instrumentos de investigación

Bucaramanga, octubre 26 de 2021

Maestro: Leandro Julián Ruiz  
Estudiante Maestría en Educación  
Universidad Autónoma de Bucaramanga

Apreciado Leandro, atendiendo tu solicitud he revisado los instrumentos: Guía de grupo focal con estudiantes del maestro Adolfo Hernández, Guía de entrevista no estructurada al maestro Adolfo Hernández, Formato de registro y Diario pedagógico, a partir de los cuales recopilas información para el desarrollo de la tesis: "Sistematización del modelo de creación implementado por el maestro Adolfo Hernández Torres en contextos de enseñanza musical" de la Maestría en Educación de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Hechos los ajustes sugeridos, considero que los instrumentos son adecuados y pertinentes para consolidar información consistente en las categorías de análisis que permitan alcanzar los objetivos propuestos en la investigación. Cuentas con mi aval y disposición para analizar los resultados. Felicitaciones por tu interés.

Cordialmente



Wilson Gómez Moreno  
C.C. 13515086  
Profesor Asociado Facultad de Ciencias Humanas UIS

Bucaramanga, noviembre 6 de 2021

Profesor  
Leandro Julián Ruiz Ruiz  
Estudiante Maestría en Educación  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Ciudad

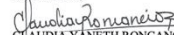
Estimado profesor Leandro Julián, revisé los siguientes instrumentos:

- Diario pedagógico: registro de las actividades didácticas realizadas en el grupo de Práctica Instrumental, dirigida por Adolfo Hernández.
- Entrevista semiestructurada realizada al profesor Adolfo Hernández.
- Grupo focal: percepción de los estudiantes de la asignatura de Práctica Experimental, respecto al modelo de creación de Adolfo Hernández.

que va a aplicar en el proceso metodológico del trabajo de grado titulado "SISTEMATIZACIÓN DEL MODELO DIDÁCTICO DESARROLLADO POR EL MAESTRO ADOLFO HERNÁNDEZ TORRES PARA FOMENTAR LA CREATIVIDAD MUSICAL EN EL AULA", que adelanta en el marco de la Maestría E-learning que usted cursa en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Realizados los ajustes sugeridos, considero que tanto el formato como el contenido del diario pedagógico, lo mismo que la entrevista y el grupo focal han sido seleccionados y estructurados de manera pertinente y adecuada y contienen los elementos básicos para su posterior desarrollo; además ambos corresponden con los objetivos esperados en la investigación y las categorías de análisis. En consecuencia, le doy mi aval para su aplicación.

Atento saludo,



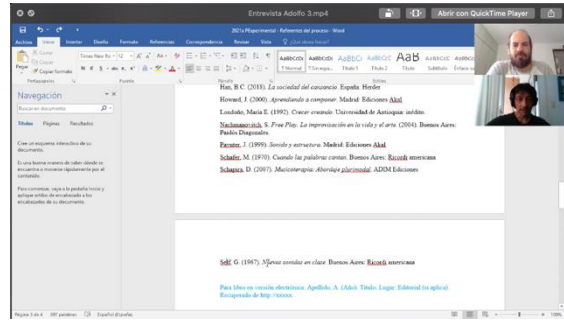
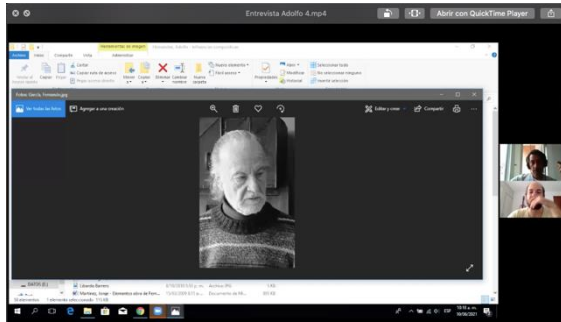
CLAUDIA YANETH RONCANCIO BECERRA  
C.C. 39.543.345 de Bogotá D.C.  
Doctora en Tecnología Educativa

## Apéndice 3: Fotos de las actividades

### 3.1. Diario pedagógico



### 3.2. Entrevista con el Maestro Adolfo Hernández



### 3.3. Grupo focal

