

La música y su rol en la formación del ser humano.

Prof. Rolando Angel Alvarado.

Carrera Educación Parvularia y Básica Inicial.

Septiembre, 2013.

“La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal” (Angel, Camus y Mansilla, 2008: 18).

El arte musical se revela como una disciplina eminentemente social, ya que se ha ido creando a lo largo de la historia, se crea por y para grupos de personas que asumen distintos roles sociales en su relación con la música, los participantes de un evento musical interactúan entre sí y se destina a un determinado público el que se concibe como grupo social con gustos determinados (Hormigos y Cabello, 2004). El fenómeno musical no es tan sólo importante por su valor cultural, sino también por ser un elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura (Martí, 2000).

“La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombre” (Fubini, 2001: 164).

Se debe entender la música como una práctica comunicativa y expresiva fundamental, cercana a cualquier individuo y habitual en cualquier cultura, sin

exclusividad de ninguna clase social, siendo así parte de la vida cotidiana de todos los individuos que integran la sociedad (Hormigos y Cabello, 2004).

Entonces, la música es la práctica humana que por medio de la construcción auditiva- temporal, fomenta valores primarios como son el placer o el gusto, el auto- crecimiento y el autoconocimiento. En esta línea, la música es inherentemente multicultural, ya que involucra muchas prácticas musicales o incontables culturas musicales. En términos prácticos, la música posee cuatro aspectos fundamentales que son importantes considerar (Elliot, 1995):

1. La música es un esfuerzo humano, que depende principalmente de la construcción socio- cultural.
2. La música nunca incorpora elementos formales aislados, ya que considera la melodía, armonía, ritmos, timbres, entre otros; como elementos integrados. De esta manera, tanto el compositor, interprete y auditor logran distinguir desde su plano dimensional los diferentes elementos sonoros.
3. La música se relaciona con diferentes acciones como son el movimiento, la danza, la dirección orquestal, entre otras.
4. La música puede abordar una vasta variedad de objetivos y funciones sociales. Por ejemplo, sirve de acompañamiento en celebraciones e incluso, se utiliza para invocar dioses. En este sentido, sirve como vehículo para comunicar creencias, valores y formas de comportamientos.

No es menor que el sentido musical comienza su desarrollo en el periodo de gestación del ser humano, ya que el feto se encuentra siempre inmerso en una sonósfera: los latidos del corazón, la respiración y la voz de la madre, los ruidos intestinales, pulmonares, entre otros; forman parte del ambiente sonoro del útero materno, ambiente del feto. Luego de nacer, dicho sentido se va desarrollando continuamente a través del tiempo junto a sus otros sentidos, ya que junto al desarrollo musical, los niños y niñas logran desarrollar distintos aspectos importantes para su formación, como son el desarrollo perceptivo y creativo, entre

otros (Bernal y Calvo, cit. por Angel et.al, 2008). De esta manera se constituyen los estados de conciencia, los que se definen como sistemas constituidos por subsistemas y estructuras. Estos sistemas determinan el funcionamiento mental que hace que una vivencia percibida sea de una manera específica y no de otra. Entonces, los estados de conciencia son configuraciones generales del funcionamiento psicológico (Casassus, 2009).

1. Desarrollo perceptivo

“La mente, a través del cerebro está conectada con todos los músculos, con el esqueleto, con los intestinos, el sistema inmunitario, los flujos hormonales y así sucesivamente. La mente, a través del cerebro, fluye en nuestro cuerpo” (Varela, 1990, cit. por Casassus, 2009: 76).

El organismo es una red de elementos que determina que la mente es inseparable de todo el cuerpo y del ambiente externo. Por lo tanto, la mente no es la representación de un determinado estado de cosas, sino la producción constante de la realidad coherente que constituye el mundo de cada individuo, sobre la base de las dimensiones objetivas y subjetivas de la mente. Entonces, es una producción imaginaria donde lo que se imagina está basado en la percepción (Casassus, 2009). Por lo tanto, el desarrollo perceptivo no se debe confundir con la sensación, ya que esta última se refiere a experiencias inmediatas básicas generadas por estímulos aislados simples por ejemplo, cuando un pianista toca una nota aislada el auditor siente sus características sonoras (altura, intensidad, color). En cambio, la percepción, incluye la interpretación de esas sensaciones dándoles significado y organización. En el caso del mismo pianista, cuando éste ejecuta una sucesión de notas y el auditor reconoce que forman parte de una misma obra, se habla de un proceso perceptivo (Matlin, 1996).

Entonces, la percepción es el aspecto cognoscitivo que conduce a la respuesta, el aspecto afectivo, la respuesta incluye las intuiciones y puntos de vista sobre los sentimientos humanos que la interacción de sonido y movimiento puede provocar (Reimer; 1965, cit. por Angel et.al., 2008).

En esta línea, la teoría de los afectos abordada en la música antigua, hace pensar en un complejo de sentimientos en el que el músico y el oyente se sumergen en su propia condición. Sin embargo, los afectos se representaban o retrataban, no se extraían del alma, no eran exprimidos. Los movimientos de los sonidos desatan por simpatía los del afecto y ambos, son sometidos a las mismas leyes de los estímulos psíquicos (Dalhaus, 1996).

“El arte crea la sonoridad interior, es decir, una nueva dimensión de la vida afectiva. La música musicaliza los sentimientos. Se libera de la afectividad común. El arte musical es el punto de contacto entre el mundo sonoro y el mundo afectivo” (Delacroix, cit. por Willems, 1981: 174).

Para Varela, el afecto es una experiencia humana básica previa a la cognición. Dice que los afectos son una dinámica pre-reflexiva de auto-constitución del sí mismo. El afecto es primordial, ya que el individuo es afectado o conmovido antes de que surja un yo que conoce (Varela, 2000, cit. por Casassus, 2009). En la misma línea, Lipman establece que el afecto es a la vez una forma de pensamiento y una forma de emoción, la cual consigue añadir una dimensión de valores al pensamiento (Lipman, 2004).

Por lo tanto, los procesos mentales que generan nuestros estados de conciencia, los cuales son parte del proceso evolutivo del ser humano, radican en la percepción. Ésta permite diferenciar dicho evento sonoro por medio de la abstracción y así poder establecer un juicio propio sobre ello.

Respecto a lo abstracto, se piensa que es lo general, lo universal, lo racional, lo comunitario, y por eso el ser humano debe familiarizarse con ello junto con lo específico, lo particular y lo concreto. Por lo tanto, lo carente de contenido es lo abstracto y lo abstracto es el punto inicial (Lipman, 2004). De esta manera, se debe abordar la percepción musical desde el pensamiento complejo, el cual aborda el conocimiento como un proceso que es, a la vez, biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico, por lo cual se enlaza con la vida humana y la relación social, ya que toma en cuenta las relaciones entre el hombre, la sociedad, la vida y el mundo (Rozo, 2003, cit. por Tobón, 2005). El pensamiento complejo es la integración entre el pensamiento y la incertidumbre, concibiendo así la organización. Es capaz de religar, contextualizar, globalizar y al mismo tiempo reconocer lo singular y lo concreto (Morín, 1991, cit. por González, 1997). En este sentido, el arte lleva la marca de su tiempo (Attali, 1995), por ello se hace necesario establecer una relación entre la música y el ámbito social, económico, político y cultural de cada sociedad, de manera de comprender lo que se intenta expresar mediante los sonidos, porque de lo contrario, sería imposible determinar como cambia el gusto musical dentro de una cultura (Hormigos y Cabello, 2004). Por este motivo, el análisis a una obra musical concreta, no puede desvincularse nunca de su contexto cultural, ya que explícita o implícitamente se estará relacionando con otras realidades musicales (Nagore, 2004).

“El auditor inteligente debe estar preparado para aumentar su percepción del material musical y lo que a éste le acontezca. Debe escuchar las melodías, los ritmos, las armonías y los colores tonales en una forma más consciente. Pero sobretodo, para seguir la línea del pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios de la forma musical” (Copland, 1939: 17).

La percepción musical debe ascender hacia el acto de aprender a juzgar la música en base a la audición crítica y al análisis, antes que por estereotipos superficiales y prejuicios frívolos. Por ejemplo: la discriminación entre una obra musical y un estilo musical, sin basarse en preconceptos populares, sino más

bien, en una comprensión y en una intuición genuina. Que no se responda sólo a la música de forma intelectual, estética, emocional, etc.; sino que responda de todas las formas mencionadas. Si queremos aprender más acerca de nosotros mismos y de los demás, debemos descubrir que es lo que nos gusta y porque nos gusta (Lehmann, 1987).

Entonces, la percepción musical asciende hacia el concepto “estético”, el cual en su origen griego significa “experiencia de los sentidos”. (Elliott, 1995: 21). Sin embargo, el concepto estético ha provocado siempre un debate sobre la semanticidad de la música, porque:

“... la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es un objeto tangible y medible. Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura,[...] la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas según la cual uno de estos sujetos sería más “correcto” que los otros” (Nagore, 2004: 2).

Este debate se encuentra ante dos diferentes órdenes de análisis, como son el pensamiento filosófico y el pensamiento teórico musical, lo que ha desencadenado un alejamiento entre la música y la cultura, o en un plano más concreto, en la relación música e instituciones o estructuras escolástica. Se suele pensar que el Barroco fue una época de oro, donde la integración entre el público, el compositor y el intérprete hubiese sido perfecta. Sin embargo, la homogeneidad estilística existente revela una situación cultural con grandes fracturas, ya que el discurso musical llevaba un lenguaje comprendido por la Europa culta del siglo XVIII, por lo tanto estaba homogeneizado el gusto. Por ello se le acusó posteriormente al compositor romántico, ya que dio fin a esa situación idílica, volviendo más difícil el lenguaje musical por causa del individualismo asumido. Beethoven tenía la aspiración de dirigirse a la humanidad entera, Chopin y otros

músicos románticos y nacionalistas, impusieron la exigencia de acudir al folklore, de manera de contribuir a la formación de una conciencia nacional a nivel popular. Malher, introdujo música de cabaret, tangos e ingenuas canciones populares. Estos ejemplos demuestran que los compositores individualistas del romanticismo, habían advertido el problema de la comunicación musical, tras romper el universalismo barroco, con sus restringidas élites de aficionados (Fubini, 2001).

Estos compositores buscaban que la sociedad en forma íntegra accediera a la experiencia estética, la cual debe ser intrínseca, inmediata, desinteresada y auto- suficiente. En términos musicales, esta debe ser valorada como auditor, compositor e interprete musical, de manera que se construyan progresivamente habilidades musicales prácticas y auditivas (Elliott, 1995). Entonces, la experiencia estética- musical debe:

1. Ser resultado de una relación entre una maestría específica y un desafío musical pertinente.
2. Poseer tres valores fundamentales: auto-crecimiento, autoconocimiento y placer o goce.
3. Conllevar una profunda concentración y absorción sonora, de parte de los músicos y de los auditores.
4. No necesitar interés o esfuerzo para mantener la atención. El deleite musical y la integración social son los principales objetivos de la experiencia.

Pero en la actualidad, esta experiencia estética musical ha sufrido modificaciones con la creación de la industria musical, ya que los sellos discográficos y los centros radiales deciden que debe emitirse, los consumidores deciden que discos musicales comprar, concentrando así su atención en determinados géneros musicales. Se establecen así patrones de éxito, gusto y estilo (Frith, 2001). A la música que prevalece en la industria musical mundial, se le denomina “mesomúsica”.

“La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc. Adoptadas o aceptadas por lo oyentes de las naciones culturalmente modernas [...] convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la música culta y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica” (Vega, 1997: 78).

La definición de mesomúsica se encuentra altamente relacionada con tipos de música y estilos musicales presentes en la realidad musical de los adolescentes (Álamos, Carrasco y Vera, 2008), quienes comprenden los siguientes usos para realizar juicios de valor (Frith, 2001):

1. Respuesta a cuestiones de identidad, ya que el auditor se crea asimismo una especie de autodefinición particular, dándose así un lugar en la sociedad. Un ejemplo concreto, son los fans clubs.
2. Relación entre la vida emocional pública y privada, porque la gente necesita darle forma y voz a las emociones, ya que de otra manera no se podrían expresar. Donald Horton (1957) demostró que los estudiantes secundarios utilizaban textos de canciones pop en sus citas amorosas.
3. Formar la memoria colectiva, ya que los adultos cada vez escuchan menos música, por lo tanto las canciones más significativas para todas las generaciones son aquellas escuchadas en la juventud. Entonces, el ser joven se define a partir de la música.
4. La música es algo que se posee, porque la mercancía de la música permite articular dicha posesión, pero no únicamente se posee el disco sino que determinadas canciones se convierten en una parte de la propia identidad.

El actual mercado, resulta fundamental para analizar los procesos identitarios en los cuales siempre está inmersa la juventud. Los jóvenes negocian su identidad mediante los materiales que encuentran en su entorno. Las sociedades avanzadas de capitalismo de mercado, constantemente fomentan el

negocio de consumo juvenil. La música es una de las mercancías, probablemente una de las más importantes debido a su potencial para construir identidades. De todas formas, la música siempre está fluctuando entre la creatividad y el mercado de consumo (Hormigos y Cabello, 2004).

2. Desarrollo creativo

La creatividad es una de las características más sobresalientes del ser humano, ya que se presenta en diversas formas de expresión sin importar género, educación o status social. No obstante, este talento creador, no alcanza el mismo nivel en todas las personas. Se sabe que el niño o niña posee un talento creador natural, el cual se debe estimular aprovechando las distintas características que entrega su entorno (Angel et.al, 2008).

“Todos los niños nacen creativos... no debemos preocuparnos por motivar a los niños para que se comporten en forma creativa; lo que si debe preocuparnos son las restricciones psicológicas y físicas que el medio pone en el camino del pequeño que crece inhibiendo su natural curiosidad y su comportamiento exploratorio” (Lowenfeld y Britain, 1977, cit. por Angel et.al, 2008:27).

Como complemento a lo anterior, considerando la acción:

“La imaginación constituye un proceso psicológico para el niño [...]. Representa una forma específicamente humana de actividad consciente. Al igual que todas las funciones del conocimiento, surge originariamente de la acción. El viejo proverbio que dice que el juego del niño es la imaginación en acción ha de ser invertido: para los adolescentes y niños en edad escolar la imaginación es un juego en acción. [...] La conducta de juego en la vida real únicamente se considera normal en aquel tipo de juego en que los niños empiezan a jugar a lo que están haciendo en realidad” (Vygotsky, 1995: 142- 158).

Es bueno recordar que la música está presente en cada momento de la vida del infante, ya que ellos cantan, bailan, palmean, o dicen frases de canciones en sus juegos, al asearse, a las horas de comer, e incluso al dormirse con una canción de cuna (Andrade; 2006). Así, la música se transforma en una herramienta de desarrollo de las múltiples cualidades del ser humano, que afecta en los ámbitos afectivos, cognitivos y sociales del individuo, por lo que se transforma en un recurso muy potente para poder interferir positivamente en el desarrollo integral de un niño (Angel et.al, 2008).

En esta línea, Davydov (1988) presentó el pensamiento de orden superior, como el pensamiento artístico, moral y legal, lo cual posteriormente es replanteado por Lipman (2004), quien dice que el pensamiento de orden superior es el resultado de la interpenetración del pensamiento crítico, creativo y afectivo, ya que el pensamiento y las emociones no se oponen entre si necesariamente, por ejemplo el afecto es una forma de pensamiento y una forma de emoción, si se puede pensar de forma crítica y creativa, también se puede pensar con afecto. Por este motivo, la empatía permite acrecentar la creatividad, ya que así se experimenta una progresión de vivencias mayor a las de una sola existencia. Así, la creatividad se vuelve una de las tres capacidades que influyen significativamente en el desarrollo del área intelectual, siendo además una de las destrezas esenciales para la evolución humana (Smith, 2007).

Wolfgang Amadeus Mozart expresa:

“Mi cerebro se inflama cada vez más y si no me molestan, mi tema se amplía, se define, se construye y luego se erige por entero delante de mi, completamente terminado, de modo que puedo abarcarlo con una mirada, como un cuadro o una estatua. No escucho una tras otra las partes de la orquesta, sino todas juntas...” (Mozart, cit. por Willems, 1981: 173)

La creatividad musical no existe por sí sola, sino que se asocia con redes directas o indirectas musicales, sociales, culturales y sus relaciones. La música es la actividad humana más global, más armoniosa, aquella en la que el ser humano es, al mismo tiempo, material, espiritual, dinámico, sensorial, afectivo, mental e idealista (Willems, 1981). De esta manera quienes exhiban obras musicales creativas, se situarán por sobre los hombros de los antiguos y contemporáneos creadores (Elliott, 1995).

Johannes Sebastian Bach manifiesta:

“Obtengo tanta alegría de mi trabajo que no puedo enojarme si los hombres no gustan de lo que hago” (Bach, cit. por Willems, 1981: 176).

Ludwing Van Beethoven menciona:

“La música es una revelación más alta que cualquier sabiduría y que cualquier filosofía; quien penetre en el sentido de la música se verá libre de toda la miseria en la que se arrastran los hombres” (Beethoven, cit. por Willems, 1981: 176).

Pero en la actualidad, la creatividad musical sufre una crisis ya que toda la música popular del siglo XXI es una forma comercial que se distribuye a través de los medios masivos de comunicación como cultura de masas. En la práctica, se hace muy difícil decir que se expresa y quienes (desde el punto de vista de los fans) son los intérpretes auténticamente creativos (Frith, 2001). Todo esto hace que el acto de la creación artística se haya convertido en algo ajeno y remoto para la mayoría de las personas, en efecto sólo una ínfima minoría de la población se considera capaz de escribir un poema, pintar un cuadro o componer una pieza musical (Small, 1989). La creatividad se ha vuelto inaccesible para la mayoría, que debe conformarse con la contemplación de obras ajenas. De esta manera, se ha construido la sociedad de consumidores, donde el artista se ve obligado a adoptar

tácticas publicistas. Así, la polaridad productor- consumidor, refleja que cada vez se le asigna más valor a los productos del proceso artístico que al proceso tal, por lo tanto el sector económico pone su atención en los productos musicales y no en los medios de producción (Small, 1989).

Perkins (1988, cit. por Elliott, 1995) dice que las personas creativas son las que con frecuencia producen resultados creativos, por lo tanto la idea de producto creativo es un concepto central. Este producto debe ser tangible ya que para ser reconocido como elemento inminentemente creativo, debe ser aprobado por un panel de expertos que juzgue si el producto se relaciona con el contexto. Esta concepción se vincula con la realidad actual, ya que los discos musicales y los conciertos son los productos tangibles y la prensa especializada musicalmente es el panel de expertos. Así, se mercantiliza en los diferentes ámbitos de la industria (Frith, 2001).

En consecuencia, la creatividad musical es la manera que tiene el ser humano de expresarse al mundo, la que se puede manifestar mediante la composición, improvisación, adaptación, interpretación y conducción. Sin embargo, al pasar los años se vuelve cada vez más preocupante la situación creativa, ya que al existir una gran brecha entre creadores y consumidores musicales, se ha buscado favorecer el producto musical antes que los procesos de producción, lo cual ha equiparado el juicio creativo- musical al juicio comercial. A modo de ejemplo, el tremendo éxito que tuvo Madonna en 1985, se explicó en términos de estrategias de venta, por el uso que hacían del video y como consecuencia del desarrollo de nuevas audiencias específicas. El atractivo de la propia música, el motivo por el cual Madonna gusta tanto a sus fans, sigue sin ser analizado (Frith, 2001).

3. Conciencia musical

La conciencia, es el conocimiento que un individuo puede tener de sí mismo y de su entorno (Álamos et.al, 2008). Bajo esta lógica la conciencia es flexible y expansiva, por lo tanto se vincula directamente con la acción conectándose así con la conducta ética. De esta manera la conciencia es la fuente del valor, ya que cuando se causa un daño no se atribuye a la conciencia, sino a su ausencia o sea, a un acto de inconsciencia. Su valor se expresa en el espacio emocional, ya que indica como valorar y tratar a las personas y entornos, siendo las emociones las que señalan su intensidad. Cuando se tiene conciencia del valor, se actúa éticamente, no necesitando reglas y normas para tomar una decisión. En otras palabras, la conciencia opera como una mediación con el entorno (Casassus, 2009).

“... es necesario demostrar en qué manera esta conciencia constituye a la vez un lugar de integración de la experiencia adquirida, o más bien demostrar cómo la conciencia es social en su mismo fundamento” (Bronckart, 2000: 25).

La conciencia es capaz de liberar al ser humano, ya que la integración a su contexto (y no de la simple adaptación, acomodamiento o ajuste), implica que tanto la visión de sí mismo como del mundo no pueden hacerlo sentir desamparado ó inadaptado. La integración hace al ser humano, y solamente a él, capaz de trascender. Esta trascendencia no sólo se refiere a su cualidad espiritual, sino que también se refiere al resultado de sus actos de creación, recreación y decisión, porque así conforma las épocas históricas o sea, hace cultura (Freire, 1969).

“Hay una diferencia entre una sociedad, en el sentido de asociación, y una comunidad. Los electrones, átomos y moléculas están en mutua asociación. En ninguna parte de la naturaleza existe algo aislado. Las asociaciones naturales son condiciones para la existencia de la comunidad, pero una comunidad añade la

función de comunicación en la que se comparten las emociones y las ideas, así como se emprenden empresas en común” (Dewey, 1965: 151).

La comprensión de lo que configura al ser consciente debe ser asumido por todo la comunidad, ya que todos los integrantes participan en la realidad. Sin embargo, se establece que cada individuo es un ser autónomo, en donde sus operaciones instauran sus propios límites. Pueden ser perturbados por estímulos externos y experimentar cambios internos que compensan estas perturbaciones, pero todo cambio interno estará siempre subordinado a la conservación de la organización del organismo (Maturana y Varela, 1994, cit. por Álamos et Al, 2008). En este sentido, los medios socioculturales que envuelven a los grupos juveniles reunidos por motivaciones musicales comunes, empujan a los adolescentes a buscar diversas conductas que contribuyan a los cambios internos que conservan su organización como participantes autónomos de un grupo. Ante esta realidad, se piensa que la industria musical comercial, está entregando el material que los jóvenes utilizan para generar los cambios internos necesarios para la conservación de su organización (Álamos et Al, 2008). De esta manera, toda la comunidad actúa como intermediaria entre la cultura y el adolescente, es más cumple también la instancia de aculturación (Lipman, 2004).

Respecto a la música, el arte de los afectos, se acepta la idea de que ésta se compone de ritmo, melodía y armonía, por lo tanto se puede hablar de conciencia rítmica, melódica y armónica. Y como la música es el arte de los sonidos, se incorpora la conciencia sensorial (Willems, 1981):

1. Conciencia sensorial: Abarca la recepción de todas las cualidades del sonido (duración, altura, intensidad y timbre) mediante la audición. Se experimenta solamente desde la conciencia perceptual y receptual, sin necesidad de conceptualizar o reflexionar el evento sonoro.
2. Conciencia rítmica: Posee un carácter dinámico, ya que la acción rítmica se manifiesta a través del cuerpo. En la práctica de la escritura y la lectura rítmica, se

está obligado a recurrir al plano intelectual, a la conciencia conceptual, no así en la audición.

3. Conciencia melódica: Involucra los elementos sonoros que revelan la vida sensorial, afectiva y pasional. La melodía es el elemento afectivo de la música. Se considera bidimensional, ya que conlleva intrínsecamente el ritmo. Al igual que la conciencia rítmica, la notación musical exige el plano conceptual o intelectual.

4. Conciencia armónica: Sólo el ser humano puede cultivar la armonía, efectuando un análisis consciente de los sonidos que constituyen un intervalo armónico o un acorde. Se considera tridimensional ya que contiene elementos rítmicos y melódicos. Pertenece a la conciencia conceptual, pero al dominar el mundo abstracto de la composición, alcanza la conciencia intuitiva.

Al considerar lo antes mencionado, la comunidad tiene el deber de estimular y fomentar la práctica auditiva y la práctica musical, y de esta manera se estará fortaleciendo el desarrollo perceptivo y creativo.

“El músico creativo busca permanentemente, investiga, se arriesga a lo que no conoce, escucha lo que no acepta, acepta lo que no conoce, se crean caminos de integración global, sin ignorar la globalidad del pensamiento vernáculo” (Cáceres, 2001: 2).

Por ello se necesita que los profesores de educación musical estimulen y fomenten dos formas de conciencia propias del arte musical: la relación instrumental y la relación auditiva. Cada una de ellas tiene diferentes niveles de adquisición.

3.1. Relación instrumental

Es una forma de conocimiento práctico o práctica reflexiva, a lo cual Donald Schön (1983, cit. por Elliott, 1995) denomina “pensamiento en acción” ó “conociendo en la acción”, por lo tanto la Relación Musical se refiere a una

práctica específica. Esta forma de conciencia, aborda principalmente la interpretación musical sin restar importancia al contexto, ya que un músico de la India no ejecuta su instrumento de la misma manera que un artista de rock o que un cantante de ópera u otros.

Los niveles de relación instrumental se presentan desde su forma más elemental a la más elevada (Elliott, 1995):

- Conocimiento musical supervisado: Considera los juicios musicales personales, la comprensión de las obligaciones musicales y éticas de una práctica musical, y la imaginación heurística, la que se refiere a la habilidad de proyectar y recoger imágenes pertinentes en la mente antes, durante y después de una ejecución musical.
- Conocimiento intuitivo musical: Se refiere a la cognición emotiva ó pensamiento afectivo, abordado tanto de la creación y la ejecución de la música. Por lo tanto, se refiere a la construcción musical que considera el análisis y los afectos. En esta etapa, la conciencia ya está integrada en el ser.
- Conocimiento musical informal: Se entiende por la etapa en que las personas tienen un dominio específico de la práctica musical. Se puede ejemplificar con los maestros percusionistas africanos, quienes tienen un dominio rítmico y una sensibilidad. Este nivel sirve como indicador para que un individuo decida acceder a estudios rigurosos de la música.
- Conocimiento musical formal: Se refiere al conocimiento formal, lo que envuelve conceptos, descripciones, teorías, formas de escritura manual y digital, conocimientos históricos, conocimientos procedimentales y otros.

3.2 Relación auditiva

Se entiende por el procedimiento natural de la audición, lo que comprende la capacidad de identificar, agrupar y abstraer los sonidos, especialmente, la música. Es preciso mencionar que la Relación Musical siempre incluye la Relación

Auditiva. Los niveles de relación auditiva se presentan desde su forma más elemental a la más elevada (Elliott, 1995):

- Conocimiento musical supervisado: Considera los juicios musicales personales, la comprensión de las obligaciones musicales y éticas de una audición musical, y la imaginación heurística, la que se refiere a la habilidad de proyectar y recoger imágenes pertinentes en la mente durante y después de una audición musical.
- Conocimiento intuitivo musical: Permite fomentar el desarrollo de auditores competentes refinando el sentido emocional o de los afectos, ya que es musicalmente apropiado, original y artísticamente significativo en las personas que se les hace audicionar. Este nivel establece los pensamientos y comportamientos que dan significados culturales a los detalles más precisos de la interpretación musical.
- Conocimiento musical informal: Considera las críticas y reflexiones respecto a la música escuchada. Esta opinión debe relacionarse con los principios propios de la interpretación musical y de la actuación en vivo.
- Conocimiento musical formal: Se refiere a la aplicación de parámetros musicales en el momento de la audición musical. El lenguaje técnico utilizado permite a los auditores identificar, construir, organizar, y analizar sucesivos y simultáneos patrones musicales. Es más, la información verbal sobre reglas específicas de interpretación, composición e improvisación contribuyen significativamente a los auditores a convertir su pensamiento en acción, pudiendo incluso, crear o recrear su propia música.

Por lo tanto, se piensa que las personas que acceden a una conciencia musical, logran dominar y comprender los efectos que causa la música en ellos, así lograrían expresarla en los distintos ámbitos musicales, es decir, podrían percibir, reflexionar y producir música (Álamos et al, 2008).

4. Bibliografía.

1. Álamos, J., Carrasco, C. y Vera, L. (2008). Conciencia de la realidad musical cotidiana, en los alumnos del tercer año medio, de los colegios municipalizados de la provincia de Valparaíso, V región. Tesis de Pregrado Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.
2. Andrade, B. (2009). Sobre la educación artística de los niños en la edad temprana y preescolar. Cuba: Centro de Referencia Latinoamericano para la Educación Preescolar.
3. Angel, R; Camus, S y Mansilla, C. (2008). Plan de Apoyo técnico musical dirigido a los profesores de Educación General Básica, principalmente en NB1 y NB2. Tesis de Pregrado. Universidad de Playa Ancha. Valparaíso.
4. Attali, J. (1995). Ruidos: Ensayo sobre la economía política de Madrid. Madrid: Siglo XXI.
5. Bernal, J y Calvo, M. (2000). Didáctica de la música: la expresión musical en la educación infantil. Archidona: Aljibe.
6. Bourdieu, P. (2005). Capital cultural, escuela y espacio social. Buenos Aires: Siglo XXI
7. Bronckart, J. (2000). Piaget y Vygotski ante el siglo XXI, referentes de la actualidad: El problema de la conciencia como un analizador de las epistemologías de Vygotsky y de Piaget. Barcelona: Horsori.
8. Cáceres, E. (2001). Música e identidad. La situación latinoamericana. Revista Musical Chilena, 55 (196): 1- 4.
9. Casassus, J. (2009). La educación del ser emocional. Santiago: Cuarto Propio.
10. Dalhaus, C. (1996). Estética de la Música. Berlín: Reichenberger.
11. Davydov, V. (1988). The mental development of younger school children in the process of learning activity. Soviet Education, 30 (9), 48- 83.
12. Dewey, J. (1965). Libertad y cultura: La democracia y América. México D.F: Hispano- Americana.
13. Elliott, D. (1995). Music Matters. Nueva York: Oxford University Press.
14. Freire, P. (1969). La educación como práctica de la libertad. Montevideo: Tierra Nueva.
15. Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music, The politics of composition, performance and reception. Crambridge: Cambridge University Press.
16. Frith, S. (1988). Music for pleasure: essays in the sociology of pop. Cambridge: Polity Press
17. Fubini, E. (2001). Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid: Alianza Música.
18. Hormigos, J y Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. Revista española de sociología, (4), 259- 270.
19. Horton, D. (1957). The dialogue of courtship lo popular songs. American Journal of Sociology, 62 (6): 569- 578.
20. Lehmann, P. (1993). Panorama de la Educación Musical en el mundo: La Educación Musical frente al futuro. (1° ed., pp. 13- 23). Buenos Aires: Guadalupe.
21. Lipman, M. (2004). Natasha: aprender a pensar con Vygotsky. Barcelona: Gedisa S.A.
22. Martí, J. (2000). Más allá del norte: la música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva.
23. Matlin, M. (1996). Sensación y Percepción. Ciudad de México: Pearson.
24. Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Músicas al sur, 1 (1): 6- 18.
25. Schön, D. (1983). The reflective practitioner: how professionals Think in Action. Nueva York: Basic Books.
26. Small, C. (1989). Música. Sociedad. Educación. Madrid: Alianza Música.
27. Vega, C. (1997). Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. Revista Musical Chilena, 51 (188): 75- 96.
28. Vygotsky, L. (1995). Pensamiento y Lenguaje. Buenos Aires: Fausto.
29. Willems, E. (1981). El valor humano de la educación musical. Barcelona: Paidós Ibérica.