

## 11.1. HERRAMIENTAS PARA EL ESTUDIO Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

### UN NUEVO TEXTO PARA REPENSAR LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL

**Karina Daniec – Alejandro Polemann**

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).  
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

#### Resumen

El artículo recorre las discusiones principales surgidas en torno al desarrollo del libro de cátedra *Guitarra – Piano. Herramientas para el estudio y la interpretación musical* (Polemann & Daniec, 2016) de la cátedra Instrumento de la carrera Licenciatura y Profesorado en Música, Orientación Música Popular. A partir de la premisa de que los materiales didácticos son productos diseñados para ayudar en los procesos de aprendizaje, nos preguntamos cómo generar un material didáctico que acompañara nuestras prácticas docentes en el contexto particular de las clases de instrumento de la carrera de música popular y que realmente colaborara en los procesos de aprendizaje de la interpretación musical. El desafío fue entonces componer un texto que tomara los aportes de las teorías críticas y se enmarcara en las actuales corrientes pedagógicas. La concreción y publicación del libro culmina un proceso de varios años de trabajo y abre nuevos interrogantes. Las certezas y convicciones que impulsan nuestra tarea se transforman en la esperanza a futuro de que cada estudiante encuentre en el texto una herramienta que colabore con su formación.

#### Palabras clave

Enseñanza; música; popular; instrumental

El presente artículo recorre las discusiones principales surgidas en torno al desarrollo del libro de cátedra *Guitarra – Piano. Herramientas para el estudio y la interpretación musical* (Polemann & Daniec, 2016) de la cátedra Instrumento de la carrera Licenciatura y Profesorado en Música, Orientación Música Popular. Desde el inicio de la carrera en 2008 la cátedra ha trabajado en el desarrollo de nuevos textos y materiales didácticos que se articulan con los contenidos y

objetivos establecidos en el Plan de estudios. En esta tarea se consideraron publicaciones sobre la temática y algunas experiencias de otras instituciones. Sin embargo los materiales proporcionados a los estudiantes fueron desarrollados por el equipo de docentes. Como parte de ese proceso, y a partir del programa “Libros de Cátedra” de la UNLP, surgió la necesidad de reunir gran parte del material didáctico desarrollado hasta 2015 para el Ciclo de Formación Musical Básica (CFMB). Así, se concretó en 2016 la publicación del texto cuyos objetivos prioritarios fueron los de acompañar el

desarrollo de las clases de instrumento en el marco de la enseñanza de la música popular considerando la heterogeneidad del grupo de estudiantes que transitan el CFMB del Departamento de Música de la FBA.

Cabe señalar que la enseñanza de la Música Popular tiene un recorrido de más de una década en el ámbito universitario y varios años más en el nivel terciario. Como hemos señalado en publicaciones anteriores, las experiencias educativas relevadas en este tiempo no reflejan marcos pedagógicos ni didácticas que contemplen acabadamente la especificidad de la enseñanza de la música popular. Gran parte de las instituciones argentinas que incorporaron carreras de música popular adoptaron metodologías de la tradición clásico-romántica o norteamericana del siglo XX al momento de establecer planes y programas. Asimismo, es posible observar que los materiales didácticos que acompañan las prácticas de enseñanza responden a estos mismos paradigmas estéticos y pedagógicos. En este sentido, los esfuerzos por generar un corpus específico suelen retomar la tradición de problemas de otras músicas y completar estas ausencias a través de materiales que giran en torno al repertorio y al género. Así, se compilan *reals books* de tangos o cumbias, se estudian birritmias, polirritimias, solos, *yeites* y armonizaciones. Algunos aportes de estos trabajos son verdaderamente interesantes, pero no resuelven los problemas más importantes de la enseñanza específica porque orientan sus esfuerzos exclusivamente hacia la recopilación y la decodificación de elementos particulares. Trabajan con el supuesto de que transformar ese conocimiento en un saber académico implica compilarlo, clasificarlo, cosificarlo y luego, simplemente, transmitirlo. Pero el problema es más complejo.

En un artículo anterior realizamos un breve estudio sobre algunos textos didácticos vinculados a la enseñanza de la música popular. El relevamiento no es exhaustivo pero arroja resultados significativos. Por ejemplo, se señala que “todos los textos considerados tienen el formato de “método” es decir que persiguen un fin formativo relativamente autónomo para el lector.” (Polemán, 2015) A este tipo de materiales –que son la mayoría– los englobamos en el artículo en la categoría de tecnicistas. Por otra parte, en los textos analizados queda en evidencia la dificultad para trabajar aspectos vinculados a la “expresividad”. En el marco de la enseñanza de las músicas argentinas y latinoamericanas, este problema gira en torno a cómo identificar y enseñar contenidos que estarían más vinculados específicamente a lo interpretativo.

Todavía es muy común escuchar, incluso como devolución pedagógica, expresiones del tipo: “Le falta tango”, “Le falta tierra” (para el folclore, claro), “Le falta swing”, “Le

falta expresividad”, etc.; o si se trata de una observación “positiva”: tiene “ángel”, “Lo lleva en la sangre” (sobre todo para lo afro). Es menos común, después de comentarios de este tipo, la explicitación de, exactamente, qué es lo que le está faltando a esa interpretación que la hace merecedora de semejante generalidad (Polemman, 2014).

La dificultad para identificar, nombrar y verbalizar estas cuestiones abre un espacio de estudio muy importante que atraviesa a la problemática pedagógica. El título del artículo citado anteriormente, *Ponele onda y gna. bemol*, hace referencia a esa dualidad permanente entre los recursos específicos, como la novena, y aquellos que reunimos bajo la categoría de *intangibles* como puede ser “la onda”.

Estas problemáticas están presentes en la enseñanza de otras músicas populares como *Jazz* en donde, aún con mayor recorrido institucional y un importante corpus de corte “técnico”, la pregunta de qué es el *swing* y cómo se enseña tiene plena vigencia. En un texto ya clásico, Jerry Cooker señala:

Lamentablemente a menudo se les dice a los jóvenes ejecutantes del jazz que *en primer lugar* deben aprender a tener “swing”, aun cuando recién se hallen en las primeras etapas de la improvisación. Es algo así como pretender que un arquero principiante dé siempre en el centro del blanco en lugar de contentarse con llegar a los círculos exteriores del mismo. La relajación y la coordinación necesarias para tocar con “swing” hacen que normalmente sea el *último* elemento que se agrega, y no el primero (Cooker [1964], 1974: 67).

De esta manera deja en evidencia la dificultad de articular pedagógicamente aspectos nodales de las músicas principalmente en los tramos iniciales de la formación. El autor advierte que “(...) algunos ejecutantes, críticos, historiadores y oyentes de jazz consideran que el “swing” no puede ser analizado y enseñado” (Cooker [1964], 1974:70). Sin embargo, el autor expone con claridad en dos o tres páginas una forma de abordarlo y sostiene que “(...) se puede aprender hasta un grado razonablemente exacto la interpretación rítmica del ritmo utilizado con mayor frecuencia por el improvisador del jazz, el esquema de corcheas, utilizando medios puramente técnicos que se refieren al ritmo, la articulación y los acentos.” (Cooker [1964], 1974:68). Es decir que es posible analizarlo, enseñarlo y aprenderlo.

Otra cuestión importante gira en torno a considerar que cuando utilizamos el término “Música Popular” en el marco de las instituciones de formación musical quizás no estemos hablando necesariamente de la misma Música Popular que circula en la sociedad, llamada también “masiva” o “música ligera” en el siglo XX, o la que fue “popular” durante los siglos XVIII y XIX. Tienen plena vigencia aún numerosas discusiones acerca de si es posible *enseñar* música popular. Concretamente en las carreras formales se “enseña” con la música popular existente, la que proviene de un amplio y rico bagaje cultural desarrollado por diferentes grupos sociales vinculados al “pueblo” o a las “masas”. Pero quizás podríamos aventurar la hipótesis de que la música que se aprende no es o no debería ser esa misma, sino una nueva, una música del siglo XXI que a través de una re-tradicionalización institucional (si existe el proceso) aporte al

desarrollo de músicas, en plural, que puedan circular por los canales culturales masivos (como la televisión, la radio o grandes sitios de la web) o espacios más acotados pero igualmente significativos por la cantidad y variedad existente (también en la web). Si adoptamos esta hipótesis, la problemática de la enseñanza se complejiza y, a la vez, aliviana un poco el “peso” de la herencia cultural ya que la función de la enseñanza no sería necesariamente la de igualar el perfil de egresado con el de los músicos más importantes de la “música popular”. Ni siquiera las instituciones que han tenido la intención de formar “verdaderos músicos populares” – convocando incluso a referentes populares para dictar sus clases- han cumplido acabadamente ese objetivo (observación que corre por nuestra cuenta). En el mejor de los casos han formado excelentes músicos que hacen muy buena “música popular”, lo cual no es poco pero es distinto. Porque esas producciones no circulan necesariamente por los espacios populares “tradicionales” (actualmente, por ejemplo, festivales folklóricos o de rock, bailantas, peñas,

milongas, etc.) o por los canales masivos actuales de la *música popular* (la televisión, principalmente) y no se legitiman exclusivamente a través de esos ámbitos.

Estas y otras tantas discusiones componen el marco en el que se inscriben los desarrollos didácticos y recorridos pedagógicos en torno a la Música Popular. La intención de nuestro texto es que pueda sortear adecuadamente estas dificultades y se transforme en un aporte a la formación específica.

### Consideraciones previas a la elaboración del material

En el trabajo de cátedra analizamos numerosos materiales didácticos que, por diversas razones (algunas antes mencionadas), no se adecuaban a las necesidades de nuestras propuestas pedagógicas. A partir de la premisa de que los materiales didácticos son productos diseñados para ayudar en los procesos de aprendizaje, nos preguntamos cómo generar un material didáctico que acompañara nuestras prácticas docentes en el contexto particular de las clases de instrumento de la carrera de música popular y que realmente colaborara en los procesos de aprendizaje de la interpretación musical. Era central el interrogante sobre cuáles serían las características que debería cumplir ese material. Por ello consideramos especialmente la propuesta de Moreno Herrero respecto de algunos criterios de funcionalidad que los materiales didácticos deben reunir:

Deben ser una herramienta de apoyo o ayuda para nuestro aprendizaje, por tanto, deben ser útiles y funcionales. Y, sobre todo, nunca deben sustituir al profesor en su tarea de enseñar, ni al alumnado en su tarea de aprender. Desde una perspectiva crítica, se deben ir construyendo entre todas las personas implicadas en el proceso de aprendizaje (Moreno Herrero, 2004)

El desafío fue entonces construir un material didáctico que tomara los aportes de las teorías críticas y se enmarcara en las actuales corrientes pedagógicas. Consideramos entonces que sus rasgos principales deberían ser los siguientes:

- **Inclusivo:** es decir, que convocara tanto a aquellos estudiantes sin experiencia con el instrumento como a aquellos con algunos saberes previos en el desarrollo instrumental y musical.
- **Inteligible:** el lenguaje a utilizar en el texto del material didáctico debería ser accesible. Los términos utilizados no deberían suponer saberes previos de la disciplina ni representar ningún obstáculo para la comprensión del texto, sino todo lo contrario: debería facilitar su lectura.
- **Significativo:** a partir del concepto de aprendizaje significativo de Ausubel, quien señala que “para que se produzca un aprendizaje significativo es preciso que el material que debe aprenderse no sea arbitrario, es decir que posea significado en sí mismo.” (Ausubel, 1978 en Pozo, 2009:37); era necesario pensar un material didáctico que aglutine conocimientos técnicos e interpretativos, en constante articulación con la música, con los conocimientos previos de los estudiantes (no necesariamente de la disciplina) y con sus intereses. En este sentido, “El aprendizaje será significativo si se parte de las realidades percibidas, si se explicitan y analizan las hipótesis, si se atienden los intereses”. (Belinche, Larrègle & Mardones, 2006:25)
- **Musical:** era necesario generar un material didáctico que incluya en su desarrollo la interpretación de la música, que se aleje de las ejercitaciones esquemáticas y repetitivas sin

vinculación con problemáticas musicales, fortaleciendo de esta manera la idea de la que técnica sólo tiene sentido si se la piensa en función de la interpretación musical.

- **Organizado:** un material secuenciado, especificando los pasos a seguir para la consecución de cada tarea, de manera que funcionara como verdadero andamio en el proceso de construcción de herramientas interpretativas para las y los estudiantes. En palabras de Ausubel, que el material se encuentre “(...) compuesto por elementos organizados en una estructura, de tal forma que las distintas partes de esa estructura se relacionen entre sí de modo no arbitrario” (Pozo, 2009:213).
- **Acotado:** un material didáctico que brindara al estudiante la información necesaria para que fuera apropiándose de manera paulatina de las herramientas interpretativas. El exceso de información en un material didáctico interfiere de manera negativa en el proceso de apropiación de los conocimientos.
- **Situado:** Un material que aborde los aspectos centrales y prioritarios a trabajar en un momento particular para este grupo específico de estudiantes, funcionando como verdadero instrumento de mediación.
- **Integral:** un material que incluyera contenidos no tan habituales en el abordaje del estudio instrumental tales como como: el uso adecuado del cuerpo y su cuidado en la ejecución a través de una buena postura; la organización del tiempo de estudio tanto en aspectos cuantitativos como cualitativos. Entendíamos que la inclusión de estos contenidos era central dado el carácter inicial de la asignatura.

### **Diseño y contenido del material**

A partir de las consideraciones señaladas y de los marcos conceptuales y metodológicos que nos aportan las teorías críticas, definimos para nuestro material didáctico una selección de saberes y de conceptos a abordar así como un itinerario para su desarrollo.

# CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Como mencionamos anteriormente, las corrientes más tradicionales en el abordaje de instrumento, o bien toman a “la obra” como el saber a enseñar, o bien se focalizan en la enseñanza de la técnica. En nuestro material didáctico, se incluyen saberes no abordados desde la perspectiva tradicional tales como el conocimiento y cuidado del propio cuerpo; y como la organización del tiempo de estudio. Creemos que estos saberes invitan a la reflexión sobre la propia práctica musical/instrumental y fundamentalmente promueven la toma de conciencia sobre cuestiones esenciales del hacer musical.

El propio material establece un itinerario con un punto de partida y un punto de llegada tentativos para nuestro destinatario. El material propone al estudiante un camino a recorrer con una perspectiva que lo invita a descubrir modos particulares de vincularse con el instrumento; un camino que por cierto cada estudiante transitará de manera diferente de acuerdo a sus saberes previos, a sus particulares intereses y a su compromiso con el material; es así que cada una de las partes y capítulos del libro, serán recorridos por cada estudiante con mayor o menor detenimiento y nivel de profundización.

El índice del libro contiene:

Introducción

PARTE I

La escritura para el instrumento

Capítulo 1

La notación en el pentagrama

Capítulo 2

La ubicación de los sonidos en el instrumento

Capítulo 3

La duración de los sonidos

Capítulo 4

Nomenclatura básica de digitación

PARTE II

La técnica instrumental

Capítulo 5

El cuerpo

Capítulo 6

La organización del estudio

Capítulo 7

Los ejercicios

Conclusiones

Bibliografía

A partir de la lectura de la introducción, el estudiante obtiene un panorama del itinerario de saberes que propone el material didáctico. De esta manera, en interacción con el desarrollo de las clases, identificará los contenidos que se abordan y de manera paulatina irá reconociendo los saberes y contenidos específicos de la asignatura. La introducción deja claramente planteada la postura de la cátedra respecto de la mirada sobre la técnica instrumental, fundamentando su sentido a partir de dar respuesta a problemas interpretativos que plantean

las situaciones de producción musical con el instrumento. Creemos que los estudiantes, desde el inicio de su formación, deben poder concebir su propio aprendizaje del instrumento a partir de un desarrollo en el cual los aspectos técnicos se piensen en función de necesidades interpretativas; así como la consideración de los aspectos relacionados con el manejo del cuerpo en todos los aspectos involucrados en la ejecución del instrumento. A su vez, la introducción enmarca teóricamente el texto. Si bien los estudiantes están comenzando su formación universitaria y no han abordado aún los conceptos teóricos que dan marco pedagógico a la propuesta se invita a los y las estudiantes a reflexionar sobre los modos de abordaje de la práctica instrumental, a realizar una mirada autobiográfica de reconocimiento de los trayectos formativos personales, con el fin de establecer algunas relaciones que posteriormente serán insumos para generar nuevos conocimientos.

En la primera parte del libro se desarrollan contenidos para el abordaje de la lectoescritura musical inicial aplicada al piano y la guitarra, con una síntesis del modo de escritura y digitaciones para cada instrumento. Si bien los contenidos aquí desarrollados no son considerados exclusivos de la enseñanza del instrumento, creemos que su inclusión en el itinerario planteado da sentido a la lectoescritura en tanto conocimiento útil para la práctica musical. Creemos que su inclusión promueve las articulaciones entre asignaturas así como la transferencia por parte de los estudiantes de conocimientos que pudieran pensarse de manera relacional entre las estas. Por ello, los contenidos de esta sección son complementarios de la asignatura Lenguaje Musical.

La segunda parte se denomina La Técnica Instrumental y su objetivo principal es desarrollar una técnica adecuada que favorezca una interpretación fluida y comprometida de la música. Se organiza en tres capítulos que constituyen áreas de trabajo específicas.

En el primer capítulo se propone el abordaje de un trabajo corporal inicial que permita una adecuada utilización y cuidado del cuerpo durante un tiempo prolongado de estudio. En este sentido, son pocas las propuestas de enseñanza instrumental que se detienen en reflexionar sobre aspectos vinculados con el buen uso del cuerpo, como una problemática propia del desarrollo de una adecuada técnica instrumental. En esta etapa inicial, en la cual seguramente muchos estudiantes comenzarán a pasar cada vez más tiempo tocando el piano o la guitarra, es necesario que lo realicen desde un lugar de conciencia corporal. De esta manera, no sólo tendrán un mayor conocimiento de la musculatura implicada en la ejecución del instrumento sino que podrán evitar posibles lesiones o dolencias causadas por un mal uso del cuerpo. Entendemos que la práctica instrumental es también una actividad física y por tanto requiere de una preparación del cuerpo para llevarla adelante. Por ello, proponemos un abordaje que combina propuestas de preparación del cuerpo para llevar adelante una sesión de estudio con las diversas posibilidades posturales para abordar el instrumento y ejecutarlo.

En el capítulo siguiente se aborda la problemática de la organización del tiempo de estudio que es un aspecto fundamental desde el comienzo del estudio formal de un instrumento. Aunque

en la mayoría de los materiales tradicionales la organización del estudio no se visualiza como un contenido específico de la enseñanza del instrumento, entendemos que su inclusión en el libro es fundamental para fortalecer el proceso de aprendizaje de los estudiantes. En este sentido, la experiencia acumulada en la cátedra indica que la organización del tiempo de estudio representa una problemática que impacta directamente en el desarrollo instrumental incluso mucho más que las dificultades técnico-interpretativas específicas. Por ello, en nuestro material presentamos una propuesta de organización en base a una secuenciación posible de momentos de estudio íntimamente vinculadas con las necesidades instrumentales y musicales de la carrera. Las instancias se sintetizan en el cuadro siguiente:

Momento	Acciones
Introducción	Precalentamiento Corporal
	Concentración Musical
Desarrollo	Interpretación
	Lectura
	“Técnica”
	Producción
Síntesis	“El concierto”

En el capítulo final se proponen ejercitaciones en las que se trabajan distintas problemáticas iniciales de la ejecución instrumental. Tal vez esta última sección sea la que más se acerca a los textos de técnica instrumental tradicionales. Creemos sin embargo que arribar a un trabajo de escalas y acordes luego del recorrido presentado anteriormente difiere sustancialmente del planteo de aquellos materiales. Las ejercitaciones propuestas en

nuestro libro se centran en las problemáticas iniciales de la interpretación instrumental como digitaciones, tipos de toque, dinámica, velocidad y mecanismos de ejecución. Estos contenidos representan puntos de partida de un desarrollo que llevará a los y las estudiantes a lograr el dominio del instrumento. En etapas iniciales del desarrollo instrumental es habitual que surjan ideas o propuestas interpretativas para cuya resolución no se han construido aún las herramientas de ejecución. La secuenciación de las ejercitaciones propuestas en el texto intentará dar respuestas a estos problemas interpretativos que la propia música requiere. Se espera que a partir de su implementación sea posible:

- atender a una digitación propuesta y realizarla tal como está planteada en una partitura y a la vez construir criterios propios para la selección de digitaciones en el abordaje de nuevas músicas.

- desarrollar la conciencia “corporal” vinculada al uso interpretativo, es decir, lograr un registro consciente de cómo utilizar el cuerpo para lograr determinados resultados interpretativos (el peso del brazo o bien la fuerza de los dedos para lograr una sonoridad fuerte, por ejemplo)
- incorporar de manera gradual los principales mecanismos de ejecución del instrumento.
- comprender que el desarrollo técnico en el instrumento no debe separarse del desarrollo interpretativo, incorporando el sentido expresivo al trabajo con escalas o arpeggios, como: más fuerte, más rápido, crescendo, decrescendo, etc.
- vincular el desarrollo técnico con la música, advirtiendo por ejemplo que un ejercicio de arpeggios sobre tres acordes puede ser un adecuado acompañamiento para una melodía, con sus matices y dinámicas.

Si bien existen numerosas problemáticas relevantes para etapas iniciales de estudio, creemos que las seleccionadas constituyen un recorte adecuado y posible de ser abordado por los y las estudiantes del CFMB.

## Conclusiones

Finalmente, la concreción y publicación del libro culmina un proceso de varios años de trabajo y abre nuevos interrogantes. Las certezas y convicciones que impulsan nuestra tarea se transforman en la esperanza a futuro de que cada estudiante encuentre en el texto una herramienta que colabore con su formación. La experiencia recogida hasta el momento (que incluye información semiestructurada de encuestas y charlas diversas con estudiantes) sobre el uso de este material y sus versiones anteriores en formato de apunte de cátedra, señalan que los y las estudiantes lo utilizan pero con variados niveles de profundización. En algunos casos la consulta al material se desarrolla paralelamente a la cursada, inclusive adelantando su lectura a las instancias de presentación que realizamos en clases. En otros se limita a conocer los títulos y las propuestas pero la “valoración” de esos contenidos y la puesta en práctica de manera regular en el estudio surge en años superiores. Es frecuente escuchar en estudiantes avanzados frases como “si hubiera hecho esto antes...” en relación con la preparación del cuerpo, la realización de ejercitaciones, etc. Este es uno de los riesgos que se asumen al estructurar la formación instrumental predominantemente hacia la realización musical en vez de al desempeño “técnico-mecánico”. Pero son muchas las virtudes o ventajas que observamos en estudiantes formados en la cátedra. Una de ellas es que no poseen un perfil único en cuanto a su “vinculación” con el instrumento. Es decir

que algunos son más “instrumentistas” en el sentido tradicional del término y otros utilizan el instrumento para tareas musicales más vinculadas a la composición, al manejo textural y armónico, a cantar y acompañarse (perfil que también incluimos en la categoría de “instrumentistas” pero que es necesario diferenciar), etc. Pero aún en el primer perfil mencionado, el de instrumentistas, cabe señalar que poseen características integrales y específicas de un “músico popular” en una dimensión amplia y polémica tal como señalamos al comienzo del artículo. En este sentido, son instrumentistas que pueden, con diversos niveles de dificultad: cantar y acompañarse; componer arreglos para el instrumento; interpretar en tiempo real un cifrado americano; desarrollar texturas adecuadas y conducciones de voces; identificar e interpretar sonoridades tímbricas particulares de los instrumentos (por ejemplo,

rasgueos en la guitarra, *clusters* y efectos en el piano, etc.); leer y escribir música con y para el instrumento. Todas estas acciones pueden ser realizadas por los estudiantes dentro de características adecuadas según los diversos géneros de la música popular que se estudian durante la carrera. Por supuesto que no son especialistas en todos los géneros y estilos estudiados, sino que esa profundización tiene que ver con el grado de afinidad que cada estudiante tenga con ellos. Pero también, se percibe –sobre todo en los trabajos del 4° año– que el acercamiento a los géneros se realiza desde una apropiación transversal a los mismos, es decir, que el abordaje intergénero representa una herramienta permanente. Esta particularidad no es exclusivamente un “resultado” de la formación de la cátedra de Instrumento, pero entendemos que la orientación propuesta colabora con el objetivo de “Formar profesionales especializados en el campo de la música popular capaces de aportar al desarrollo del mismo desde la producción y la investigación.” (FBA, UNLP, Plan de estudios Música Popular, 2007) expresado en el Plan de la carrera. En esa dirección seguimos trabajando.

## Bibliografía

- Ausubel, Novak y Hanesian (1978) pág. 37 de la trad castellana. En Pozo J.I. (2009) *Teorías Cognitivas del Aprendizaje*. Ed Morata
- Belinche, Larregle, Mardones (2006). “La Enseñanza de la Apreciación Musical”. En *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Cap. 1. Pag 25. La Plata: Edulp.
- Cooker, J. (1964). *Improvisando en Jazz*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1974. pp.67
- Facultad de Bellas Artes, UNLP (2007) *Licenciatura en Música Orientación Música Popular*.
- Moreno Herrero, I. (2004) *La utilización de medios y recursos didácticos en el aula*. Departamento de Didáctica y Organización Escolar Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid.
- Polemman, Alejandro (2014) “La versión en la Música Popular”. *Revista Arte e Investigación* N° 9. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Polemman, Alejandro (2015): «“Ponele onda y 9ª bemol”. Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular» En *Actas 5° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. La Plata: Facultad de Bellas Artes
- Polemman, Alejandro; Daniec, Karina, (2016) *Guitarra – Piano. Herramientas para el estudio y la interpretación musical*. La Plata: Edulp.
- Pozo J. I. (2009) “Aprendizaje memorístico y significativo.” En *Teorías Cognitivas del Aprendizaje*. Madrid: Morata. pp. 213