

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES-CARRERA DE MÚSICA

MAESTRÍA EN PEDAGOGIA E INVESTIGACION MUSICAL

**GUIA DIDÁCTICA DE LA PERCUSIÓN, APLICADA AL PRIMER AÑO
NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMENTE
CELI DE LA CIUDAD DE LOJA**

TESIS PREVIA A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE MAGISTER EN PEDAGOGÍA
E INVESTIGACIÓN MUSICAL

AUTOR:

LIC. CÉSAR AUGUSTO RIOFRÍO GUZMÁN

DIRECTOR:

MST. WILMER FERMÍN JUMBO MEDINA

CUENCA-ECUADOR

2015

RESUMEN

La presente Guía Metodológica atiende la realidad educativa del primer año inicial de percusión del Conservatorio Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja con una visión constructivista hacia un aprendizaje significativo.

Se ha preocupado por los primeros años de estudio del Conservatorio debido al delicado tratamiento de la pedagogía infantil, como es conocido ellos serán los futuros docentes o músicos del país. Se ha planteado un camino práctico para un año de estudio del tambor, el timbal, la batería y el xilófono, procurando atender el desarrollo auditivo en melodía ritmo, timbre y armonía. El trabajo en equipo, la creatividad, la cooperación y no la competencia también están presentes en los capítulos de la Guía, fusionadas pertinenteamente con las orientaciones de corrientes pedagógicos de Suzuki, Orff, Koday y Ausubel.

PALABRAS CLAVES: Percusión, niños, Conservatorio Salvador Bustamante Celi, aprendizaje significativo, tambor, xilófono, batería, timbal.

ABSTRAC

The methodological guide present attend the educational reality of the first initial year of percussion of the Salvador Bustamante Celi Conservatory from Loja city with a constructive view toward meaningful learning.

It has been concerned about the first years of study of Conservatory due to delicate treatment of the infant pedagogy, as we know they will be futures teachers or musicians of the country. It has developed a practical way for a year of study of the drum, timpani, drums and xylophone, trying to meet the auditory development in rhythm melody, harmony and timbre. The teamwork, creativity, cooperation and no the competition, it is also present in the chapters of the Guide appropriately fused with the guidelines of educational trends of Suzuki, Orff, Kodaly and Ausubel.

KEY WORDS: percussion, children, Salvador Bustamante Celi Conservatory, meaningful learning, drum, xylophone, drums, timbal.

INDICE

CAPITULO I : FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS GENERALES.....	13
1.1. La Pedagogía Musical.....	13
1.1.1. Principios de los modelos pedagógicos.....	15
1.2. Corrientes Pedagógicas Musicales del siglo XX	17
Método de Emile-Jacques Dalcroze	18
Método de Zoltan Kodaly	21
Método de Carl Orff	24
Método de Edgar Willem.....	27
1.3. Corrientes Pedagógicas Modernas	29
La Corriente Positivista.....	29
La Corriente Pedagógica Conductista	31
La Corriente de la Escuela Nueva	33
La Corriente Constructivista.....	37
La Corriente Emancipadora	39
CAPÍTULO II : DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO.....	43
2.1. El Conservatorio Salvador Bustamante Celi.....	43
2.1.1. Antecedentes históricos.....	43
2.1.2. Estructura Legal	46
2.1.3. Misión y Visión.....	48

2.1.4. Ubicación.....	48
2.1.5. Estructura Docente.....	50
2.2. Programa de estudio para Percusión, utilizado en el Primer Año del nivel inicial en los años 2013 – 2015.....	52
2.2.1. Objetivos	52
2.2.2. Destrezas.....	53
2.2.3. Contenidos.....	54
2.2.4. Estrategias Metodológicas	54
2.3. Análisis de los resultados de la aplicación metodológica en los años 2013 - 2015	55
CAPÍTULO III: GUÍA METODOLÓGICA DE LA PERCUSIÓN	60
3.1. Fundamentos pedagógicos	60
3.1.1. La Teoría Educativa de Ausubel y el estudio de la percusión.....	60
3.1.2. Suzuki, ritmo de aprendizaje.....	63
3.1.3. Metodología étnico - contextual	66
3.2. Estudio comparativo de la propuesta con metodologías similares	70
3.3. Sistematización de los contenidos de la guía.....	71
3.3.1. Introducción	71
3.3.2. Logros de aprendizaje	72
3.3.3. Sistematización de contenidos.....	73
3.3.4. Construcción del repertorio de acuerdo a los logros de aprendizaje	74
3.3.5. Descripción de la familia de los instrumentos de percusión	74



3.3.6. Guía metodológica de aplicación	86
Referencias	135



Universidad de Cuenca

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Cesar Augusto Riofrío Guzmán, Autor de la Tesis “Guía Didáctica de la Percusión, aplicada al primer año nivel inicial del conservatorio de música Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser un requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no aplicará afección alguna a mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 21 de Diciembre del 2015


Cesar Augusto Riofrío Guzmán

C.I 1103547749

Universidad de Cuenca

Cláusula de Derecho de Autor

Yo, Cesar Augusto Riofrío Guzmán, Autor de la Tesis “Guía Didáctica de la Percusión, aplicada al primer año nivel inicial del conservatorio de música Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad del autor.

Cuenca, 21 de Diciembre del 2015



Cesar Augusto Riofrío Guzmán

C.I 1103547749

AGRADECIMIENTO

Al culminar con el presente trabajo investigativo, agradezco a Dios por haberme dado la fortaleza necesaria para cumplir con una más de mis metas profesionales, a mis padres y familiares por estar conmigo cada instante de mi vida, a las autoridades, docentes y compañeros de la Maestría en Investigación y Pedagogía Musical de la Universidad de Cuenca, al Master Wilmer Jumbo tutor de la presente tesis, a la Master Rosana Corral Directora del Centro de Postgrados.



DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo a mis hijas Alejandra y Anika, a mi esposa Mariela, que han sabido brindarme su apoyo y cariño en todo momento, a mis padres Vicenta y Francisco que son mi guía y han hecho posible que se cumplan mis anhelos de superación.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación propone una alternativa de solución a una problemática encontrada en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi, relacionada con la deserción de estudiantes del Área de Percusión. Entre las causas de la mencionada deserción destaca el aburrimiento de las clases, lo que podría considerarse como una omisión de la Institución en lo relacionado con innovaciones pedagógicas.

El autor, consciente de la situación antes mencionada propone crear una guía que llene los vacíos existentes en la Planificación Curricular del Área de Percusión del Conservatorio, dirigida sobre todo al primer año inicial de estudio de percusión.

La “**“GUIA DIDÁCTICA DE LA PERCUSIÓN, APLICADA AL PRIMER AÑO NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMENTE CELI DE LA CIUDAD DE LOJA”** es susceptible de mejoras y cambios que el docente que la aplica puede ir realizando. En el presente documento, se describe los Fundamentos Pedagógicos (Capítulo I) que son de mucha utilidad para los docentes; permiten refrescar conocimientos y entender las múltiples relaciones que rodean al proceso de enseñanza. En el Capítulo II encontramos una aproximación al entorno de estudio, los antecedentes históricos de la Institución y su actual situación pedagógica; se explora los planes de estudios, estrategias y actividades con las que



trabaja la Institución; de aquí parte la investigación de la problemática para finalmente llegar al III Capítulo en donde se exponen cinco talleres que pueden desarrollarse durante un año lectivo en el primer año inicial del Conservatorio de Música.

Queda a criterio del lector su opinión y aplicación; pues esta guía está encaminada al incremento del material pedagógico del Conservatorio Salvador Bustamante Celi; más sin embargo es aplicable para cualquier situación o Institución escolarizada.

CAPÍTULO I

1. FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS GENERALES

1.1. La Pedagogía Musical

La pedagogía de la música es el estudio de los métodos y principios de la instrucción musical. La palabra pedagogía proviene del griego παιδίον (niño) y γωγος (conducir, guiar). El pedagogo, en la Antigua Grecia, no era el maestro, sino el esclavo que conducía y guiaba al niño al encuentro con el maestro. La pedagogía musical no es solamente, la didáctica, sino que abarca mucho más, es la guía, es el medio que se utiliza para el encuentro con el conocimiento, para potenciar el desarrollo integral usando la música como metodología. (Pattier, 2014).

Los conceptos y principios de la pedagogía general son aplicables a la pedagogía musical. Los conocimientos científicos de la pedagogía general son muy importantes y muy útiles para la música. Obviamente que existen diferencias, debido al contenido en cuanto al aprendizaje del código musical (sonidos).

Para Rowell (2000) la música no es simplemente sonidos, puede ser el sonido de una hoja de papel, un concepto formal abstracto, un conducto social colectivo o un modelo coordinado simple de impulsos neuroquímicos en el cerebro.

Muchos de los conocimientos de la Pedagogía Musical provienen de investigaciones en las ciencias de la educación y de su aplicación en la educación musical. Asimismo, otras disciplinas como la psicología, la sociología, la antropología, la medicina, la musicología, la historia y la pedagogía artística proporcionan métodos y conocimientos importantes para la pedagogía musical.

En cuanto al educador musical de hoy, éste debe asumir su papel frente a la gran diversidad de experiencias musicales-sociales ante los avances de la ciencia y la tecnología. Para ello, el sistema educativo tiene que preparar jóvenes generaciones que procuren afrontar todos los obstáculos del mundo actual; a más de ello, llevará la responsabilidad de motivar la pasión y el gusto musical en los estudiantes frente a los diversos lenguajes musicales (Frega, 2007).

Esa responsabilidad, siempre fue investigada por antiguos pedagogos; pero fue en el siglo XX que surgieron propuestas innovadoras como la de dos personajes influyentes; Zoltán Kodály y Carl Orff. Ellos cambiaron la forma de pensar acerca de la enseñanza musical, sus ideas abrieron las puertas para nuevos enfoques en esta rama del conocimiento. Tanto Kodály y Orff tienen muchos seguidores y sirven como fuente de inspiración para músicos que cuestionan los métodos tradicionales de aprendizaje musical y que se encuentran desarrollando sus propias formas de enseñanza.

Algunos son los beneficios de la aplicación de modelos pedagógicos que permiten la comprensión de:

- La naturaleza, estructuración y proyecciones de los procesos inherentes a la práctica educativa formal y no formal.
- La incidencia de estos procesos en el desarrollo individual y social del sujeto educando, bajo la acción educativa.
- Los principios que orientan la realización y conducción de la acción educativa en relación con sus fines y objetivos.

1.1.1. Principios de los modelos pedagógicos.

Para Kyle Coughlin¹ (2013) los principios que deben predominar en un modelo pedagógico musical deben llevar estos tres objetivos.

a. Ampliar la conciencia musical. Este aspecto se refiere a estar con pleno conocimiento y comprensión de lo que se está aprendiendo. La propuesta es que a más conciencia existe un mejor aprendizaje y desarrollo de la habilidad. Los estudiantes deben estar al tanto y conscientes de la tarea en la que se están involucrando.

En este punto, Coughlin, sugiere que los modelos conduzcan a ejercicios de escuchas con la mayor atención, practicar un instrumento comprendiendo los elementos de la música, escuchar con mucho cuidado los sonidos que se están produciendo y los de

¹ Kyle Coughlin es un músico compositor, autor y educador que vive en Baltimore, Maryland, U.S.A.

otros músicos, Comprender la diferencia entre la mente consciente y la mente subconsciente. Ese entendimiento le ayudará a interiorizar la música más rápidamente y aumentar la conciencia.

b) Aprender con precisión y relajado. Es cuestión de crear éste hábito para superar falencias y temores musicales. La relajación y precisión son dos palabras que no siempre están conectados a la hora de hacer música y que son más difíciles de alcanzar. En este caso, la palabra relajación implica que existe un esfuerzo para evitar la tensión, el estrés, y la lucha en los aspectos físicos del cuerpo y de la mente.

El modelo pedagógico debe sugerir prácticas lentas y conscientes; con repeticiones que permitan interiorizar la música. Para romper malos hábitos, el modelo debe reforzar la sistematización de los pasos, sin obviar los procesos necesarios, evitando centrarse en demasiadas cosas a la vez. Todo va de acuerdo a las capacidades y a la comprensión.

c). Disfrutar del proceso. Este significa que el modelo debe ser divertido, así como es la música. Que predominen una gran cantidad de emociones para que el proceso tenga una carga de felicidad e interés.



Los modelos deben aportar actividades que gusten a los estudiantes; o en su defecto, practicar para encontrar un momento o situación agradable en este proceso. En este aspecto es importante la comunicación. Además involucrar actividades lúdicas y creativas para aumentar la conciencia musical. Cuanto más consciente son los educandos, son más libres de disfrutar de ella.

1.2. Corrientes Pedagógicas Musicales del siglo XX

El siglo XX ha sido muy fructífero en lo que a pedagogía musical se refiere. Fue un siglo con grandes guías como Dalcroze, Martenot, Willems, Kodály, Orff, Ward y Suzuki; que a su vez sirvieron de inspiración, para que otros (Wytack, Llongueras, Chapuis), desarrollen nuevas propuestas pedagógicas.

Todas estas innovaciones coinciden en planteamientos comunes, como por ejemplo:

- Iniciar la educación musical desde edades muy tempranas; es decir lo más temprano posible.
- El protagonista del proceso enseñanza – aprendizaje es el niño, quedando el maestro como facilitador del mismo.
- Desarrollo de la creatividad e imaginación a través del juego como herramienta fundamental.



- Introducción al estudio de la música en los espacios que brinda la educación general aplicando coincidencialmente en la mayoría de los métodos el siguiente orden: ritmo, cuerpo, voz y ejecución de un instrumento musical con melodías más conocidas del entorno.

Todas estas características hacen que los métodos tengan un uso adecuado dependiendo de las circunstancias y situaciones en que se encuentre el entorno educativo.

He aquí, algunos de los métodos más representativos del siglo XX.

Método de Emile-Jacques Dalcroze

El método *Euritmia*², de este pedagogo creó expectativa en su tiempo; por primera vez en la historia se utilizaba la sensorialidad y la motricidad como elementos complementarios al aprendizaje de la teoría y escritura musical.



Émile Jaques-Dalcroze, nace en Viena un 06 de julio de 1865. Sus estudios musicales de piano los realizan en el Conservatorio de Ginebra; más tarde, en París estudia con Fauré, Marmotet y Lavignac. En 1884 regresa a Viena y de la influencia

Ilustración 1: Imagen de Émile Jaques-Dalcroze. Anónimo (s/f).

² La euritmia es un nuevo arte de movimiento creado en 1912. Etimológicamente significa, eu: bello, armonioso, y ritmia: movimiento, ritmo, por lo tanto, es un ritmo bello, armonioso.

del suizo Mathis Lussy quien se acerca a la investigación de mundo de la rítmica. En 1892 el Comité del Conservatorio de Ginebra lo nombrara profesor de armonía y del curso superior de solfeo (Perret, 1953).

El método de Dalcroze es activo; el sentido musical se desarrolla a través del uso del propio cuerpo, beneficiándose enormemente la psicomotricidad corporal y la creatividad, transformándolo en un proceso educativo múltiple. Con ello, se logra conectar al oído con la mente y el cuerpo a través del movimiento interpretando los mensajes musicales.

Se deduce que por el trabajo corporal, este método exige gran espacio en el aula, y como recursos utiliza aros, varas, pelotas, etc. Las actividades se relacionan con trabajo en: elasticidad muscular, relajación, contracción muscular, dominio del gesto para representar los elementos musicales, creatividad personal, interiorización mediante el gesto y su realización, interiorización del ritmo de negras (caminando), de corcheas (corriendo), de corchea con puntillo y semicorchea (saltando).

Luego de este proceso el método entra al trabajo de la conceptualización, siendo este aspecto el acercamiento a la lectura de partituras.

Para entender mejor la sistematización de este método, Brufal (2013) nos sintetiza el proceso de tres materias básicas del método:

Primero, la experiencia sensorial y motriz, o primera forma de comprensión, en donde el cuerpo instintivamente se pone en acción (variaciones de tempo, ritmo, matiz, etc.) conducido por la música. Se trata de una educación musical de base y, al mismo tiempo, de una educación de la sensibilidad y de la motricidad. Esta es una de las facetas más extraordinarias de la rítmica, que se relaciona con la primera edad (2 ó 3 años).

La Rítmica no se ocupa de la técnica musical ni corporal, se ocupa de la relación entre la música y el individuo.

Segundo, El conocimiento intelectual, se introduce una vez adquirida la experiencia sensorial y motora. El solfeo se apoya en el canto y en el movimiento corporal para desarrollar las cualidades musicales básicas (desarrollo auditivo, sentido rítmico, sensibilidad nerviosa). La educación rítmica - musical proporciona una coordinación mayor de las facultades corporales y mentales facilitando los estados de conciencia y acción; y

Tercero, la improvisación que nace de la conciencia personal.

La influencia de éste método es significativa, pues constituye el punto de partida del desarrollo de la pedagogía musical en el siglo XX.

Método de Zoltán Kodaly

El pedagogo Zoltán Kodaly (Kecskemét 1882-Budapest 1967) basa su método en el canto popular húngaro proclamando los siguientes enunciados a tomarse en cuenta:

- La música ayuda a los hombres a comprenderse mejor, a enriquecer su mundo interior y a gozar de la belleza.
- Sin música no hay vida espiritual completa, por esta razón la educación musical debe comenzar lo antes posible; primero en la familia y después en la Escuela.
- La canción popular es la lengua materna del niño, debe aprenderse de la misma manera que se aprende a hablar, es decir, desde los primeros meses de vida. Con esto se aspira a que las personas entienda el conjunto de relaciones sonoras para poder disfrutar de las mismas; a esto se refería Kodály cuando decía refería "saber leer la música" (Lucato, 2001).



Ilustración 2: Kodály Zoltán. Zeneműtár (1928).

Zoltán Kodály, músico y compositor húngaro de gran nivel, sacrificó su vida de compositor y director de orquesta para dedicar gran parte de su vida a la recopilación de aproximadamente 150.000 canciones del repertorio popular y folklórico. Kodály refiriéndose a este hecho, manifestó: *"Me parece que no me arrepentiré nunca del tiempo que no dediqué a escribir composiciones de gran formato. Creo que haciendo*

así he realizado un trabajo útil para el colectivo, tan útil como si hubiera escrito otras composiciones sinfónicas" (Lucato, 2001).

La fundamentación filosófica del método Kodaly se basa en que el niño habla antes de escribir; y luego, desde la experiencia adquirida obtiene las reglas lenguaje; es igual, con la música, las bases son aprendidas lúdicamente, facilitando el máximo desarrollo de la sensibilidad auditiva, es decir, del oído interno, en un primer momento. Luego, en un segundo momento se asimilará la música de manera intelectual con el sistemático desarrollo de la lectura y de la escritura musical, para ello se utilizan los intervalos musicales en el siguiente orden de importancia:

Sol-mí, la-sol-mí, sol-mi-do,
La-sol-mí-do, mi-re-do, sol-mi-re-do,
La-sol-mí-re-do, mi-re-do-la, mi-re-do-la-sol,
La-sol-mi-re-do-la, do³-la-sol-mi-re-do, sol-fa-mi-re-do,
Do'-la-sol-fa-mi-re-do-la-sol, mi-re-do-(si)⁴-la, (si)-la-sol-fa-mi-re-do.

Estos intervalos son ampliados hasta conseguir una escala pentatónica. En cuanto a la lectura rítmica utiliza sílabas para las diferentes figuras musicales,

“Ta” = negras “ti-ti” = corcheas, “ti-ri-ti-ri” = semicorcheas

³ Do en una octava musical.

⁴ Nota “si” de la escala musical.

Que se las percute en el cuerpo o en cualquier otro objeto. También se ejercita con la lectura contra rítmica, canónica, juegos discriminativos, etc.

Otra novedad de este método es la escritura que se presenta con plicas sin cabeza para colocar las iniciales de sus nombres debajo de las figuras rítmicas representadas sin pentagrama. En este método se habitúa la utilización de la escritura latina (do, re, mi, etc.) y el sistema anglosajón o griego (A, B, C, etc.).

Lo característico de este método es el empleo de la “solmisacion”, solfeo relativo o do móvil, que consiste en situar inicialmente en dos posiciones, do = fa, do = sol y do = do; así, es lógico utilizar la lectura relativa desde el comienzo, ya que siempre se utilizan los grados de la escala de do mayor, aunque se cante en otra tonalidad.

Este método, emplea la fononimia, o representación del sonido con el gesto de la mano en el espacio. Este es un sistema idóneo para el solfeo relativo, ya que, cada nota -grado- tiene su gesto preciso. Algunos ejercicios elementales de fononimia pueden ser:

* El niño canta la melodía a la vez que el profesor muestra los gestos fononímicos.

* El profesor realiza los gestos, el niño los memoriza y después canta,



* El profesor canta – solfea - una melodía, y los niños hacen el gesto y posteriormente la cantan.

Para los inicios de la lecto-escritura el método Kodaly utiliza dibujos, tanto para representar las figuras, como para las alturas. Para finalizar, este método utiliza la mano como pentagrama, donde cada dedo representa las líneas y entre los dedos los espacios (Brufal, 2013).

Método de Carl Orff

Carl Orff (Múnich 1895-Munich 1982), pedagogo alemán, toma como base el ritmo del lenguaje (rimas, refranes, trabalenguas y retahílas) y va musicalizando progresivamente las melodías de dos, tres y cuatro notas.

El método Orff, fue trabajado durante tres años (1930 y 1933) buscando la unión del movimiento libre, la gimnasia, la música y la danza. La metodología es claramente grupal y activa. Las ideas del método quedaron reflejadas en cinco libros *-Musik Für Kinder-*, cada libro aborda lo siguiente:

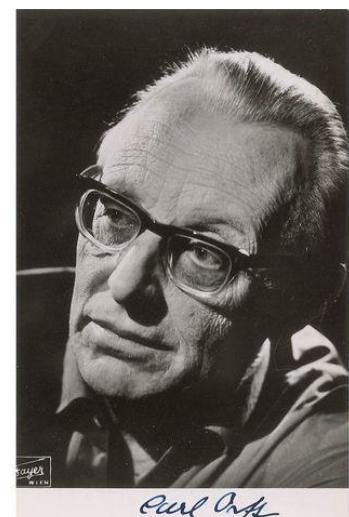


Ilustración 3: Carl Orff.
Anónimo (s/f)

- El vol. I trabaja la escala pentatónica.
- El vol. II y III trabaja el modo mayor.
- El vol. IV y V trabaja el modo menor.



Inicia con la tercera menor descendente y va introduciendo progresivamente las notas *sol*, *mí*, *la*, *do* y *re* hasta completar la escala pentatónica de Do Mayor, ideal para trabajar con melodías para niños de cinco a ocho años. Posteriormente añade la nota *fa* y *si* para completar la escala diatónica. Las canciones son trabajadas en clase con la ayuda de gestos, percusión corporal (partes del cuerpo, golpes de los pies, chasquidos de dedos y mímica) y/o algún instrumento de pequeña percusión. Este método, también da importancia al uso de las escalas pentatónicas, las más usadas son las de *fa*, *sol* y *do mayores*, y sus relativas menores: *re*, *mi* y *la* respectivamente. También se utilizan las escalas modales, concretamente la *jónica* - *do*-, *dórica* -*re*-, *frigia* -*mi*-, *lidia* -*fa*-, *mixolidia* -*sol*-, y *eólica* -*la*-. También las heptatónicas mayores -*do*, *fa* y *sol*- y menores -*la*, *re* y *mí*- . Esto, con ejercicios de imitación, lectura, improvisación y creatividad; y todo esto, a través de sencillos ostinados, preguntas y respuestas, y utilizando ya desde los inicios las formas musicales elementales -canon, canciones etc. También utiliza desde el principio la cuadratura rítmica, que consiste en la utilización de frases musicales con ocho compases en el caso de usar compás de 2/4 (Brufal, 2013).

La improvisación musical es la práctica más empleada por Orff, mediante la percusión corporal o los instrumentos de pequeña percusión (altura indeterminada o determinada). De esta forma se favorece el desarrollo de la creatividad. Se pueden trabajar tres tipos de improvisación, todos ellos con la palabra, el instrumento o el cuerpo:

- Improvisación rítmica: con la percusión corporal o instrumentos de pequeña percusión.

-Improvisación melódica: con la escala pentatónica de Do, de esta forma se evitan los semitonos y siempre suena bien.

-Improvisación armónica: con instrumentos de percusión afinados. Por ejemplo, acompañar una melodía con ostinatos (Porcel, 2010).

El instrumental Orff es otra de las grandes aportaciones. Es muy habitual ver la incorporación de instrumentos Orff en la educación musical. Con ellos, el niño puede describir la música, trabajar en grupo, y tomar conciencia de los elementos musicales, etc.



Ilustración 4: *Instrumentos Método Orff*. Fundación Carl Orff (2011).

Método de Edgar Willems

Nace en Bélgica (1890) y muere en Ginebra (1978), su actividad pedagógica la realizó en Suiza.



Ilustración 5: *Edgar Willems*. Anónimo (s/f).

“La música es la actividad humana más global y armoniosa que cualquier persona puede llevar a cabo” (Willems, 1981, citado por Brufal, 2013).

Este método se dedica a conjugar a través de la música, la temporalidad, materialidad, espiritualidad, sensorialidad, afectividad, intelectualidad e idealismo. En otras palabras el ritmo está relacionado con la mentalidad y el comportamiento humano; la melodía con el mundo afectivo y la armonía con la vida intelectual.

Willems recomienda que la educación musical, comience a los tres o cuatro años y sugiere trabajar en la primera etapa en el desarrollo auditivo y rítmico, como en el automatismo del nombre de las notas, así, el punto de partida será la melodía, discriminando los parámetros del sonido: la altura, utilizando la flauta de émbolo, la voz o la sirena; el timbre, clasificando diferentes objetos; la duración, distinguiendo entre largo-corto; o la intensidad, según la cual los sonidos u objetos serán fuertes o suaves (Porcel, 2010).



En cuanto al ritmo, es practicado corporalmente y basado en el sentido del tiempo. Si el trabajo musical es llevado coherentemente con un orden en los sonidos, de los nombres, de las notas escritas, puede entonces pasarse a las experiencias abstractas, sin recurrir a medios extra musicales (colores, cuentos, fononimia) ya que según Willems éstos provocan resultados rápidos al principio pero no sirven de nada después. En su lugar, trabaja ejercicios para dominar el nombre de los sonidos, de las notas o de los grados, entre otros aspectos.

En cuanto al uso de las escalas, este método difiere del método Kodaly, trabaja en primer lugar la escala diatónica y posteriormente las pentatónicas y las modales, todas ellas son canciones pedagógicas, es decir, pretenden enseñar algún aspecto musical (el nombre de las notas y su altura, los modos, etc.). El ritmo, se trabaja con el palmeo natural de los compases, sugiriendo la naturaleza pendular para el compás de dos tiempos y rotatoria para los de tres. También se utilizan movimientos corporales naturales y característicos de la música, es decir, marchas, carrera con saltos, balanceos, galopes, giros, etc. (Brufal, 2013).

En síntesis, a diferencia de otros métodos, éste método no parte de la materia ni de los instrumentos, sino de los principios vitales del ser humano: la voz y el movimiento; ya que hay dos tipos de educación musical: la que enseña a escuchar y apreciar la música, y la que enseña a practicarla (Porcel, 2010).

1.3. Corrientes Pedagógicas Modernas

La Corriente Positivista.

Esta corriente se centra en que el conocimiento científico viene del empirismo, dando gran importancia a la ciencia y al método científico; y en el caso de la educación consideraba que la educación positivista puede desarrollar instintos simpáticos que devienen en altruismo.



Ilustración 6: *Auguste Comte*, Anónimo (s/f).

Comte,⁵ como partidario del positivismo social veía a la ciencia como base de un nuevo orden moral, social o incluso religioso, consideraba que las cinco ciencias fundamentales: astronomía, física, química, biología y sociología (o física social) son importantes para instaurar una “religión” donde la humanidad ocuparía el lugar de Dios, por ser el motor de cambios y progreso incesante. Comte no creía que la Psicología sea una ciencia (Jiménez, 2014).

Esta corriente establece tres estados del conocimiento por donde todos deben pasar, incluida la historia;

⁵ Auguste Comte, francés nacido como Isidore Marie Auguste François Xavier Comte, es considerado el creador del positivismo y de la sociología.

- a) El estado teológico o ficticio, regido por supersticiones,
- b) El estado metafísico o abstracto, donde se explica los fenómenos a partir de fuerzas abstractas; y
- c) El estado científico o positivo, donde se da la búsqueda de leyes de los fenómenos, no de conceptos abstractos, para lograr apropiarse del conocimiento de ellos para su aplicación.

Spencer⁶ fue pionero en la teoría de la evolución, hablaba del paso de la homogeneidad indefinida a una heterogeneidad definida y coherente, de allí que Spencer se inclinara por una amplia libertad del educando, buscando que el niño se transforme en un hombre que se gobierna solo. Estuvo en contra de los métodos represivos y memorísticos de la educación, de la misma forma que Rousseau y Comenio. Buscaba que la motivación de la educación sea el obtener satisfacción (juegos) estimulando la observación como forma de aprendizaje del niño, desarrollando las capacidades en él. Estos principios posteriormente fueron aplicados por la Escuela Nueva (Jiménez, 2014).

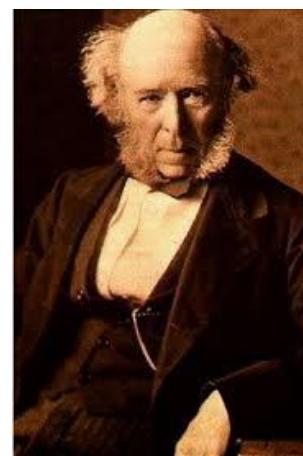


Ilustración 7: *Herbert Spencer*. Anónimo(s/f).

Puso en duda la necesidad de la educación, pensó que no se debía intervenir en el crecimiento del niño hasta convertirse en adulto, como sucede en la naturaleza.

⁶ Herbert Spencer fue un naturalista, filósofo, psicólogo, antropólogo y sociólogo inglés. Fue uno de los más ilustres positivistas de su país



Por otro lado, al ser el método científico el fundamento de la Pedagogía Positivista, según Pineau (2007) esto traería consecuencias como el "descabezamiento" de la educación al quitarle los fines "trascendentales" o metafísicos comenianos, kantianos o herbatianos, y ubica allí al liberalismo, al nacionalismo y/o al científicismo, constituyendo una nueva "pedagogía triunfante"

La Corriente Pedagógica Conductista

Corriente cultivada por los investigadores E. Thorndike⁷, John Broadus Watson⁸ y Burrhus Frederic Skinner⁹ quienes en su momento propusieron a la Educación como un proceso cambiante en ascenso y armonía social en base a resultados observables. La evaluación aplicada al estudiante servirá para la comprobación de los cambios de conducta observables, basado en estímulos (E) y respuestas (R) ((Borda & Ormeño, 2011).

Skinner, abogaba por el “condicionamiento operante”, donde conductas que tienen una consecuencia agradable y beneficio bajo determinadas circunstancias, se verán fortalecidas y tenderán a la repetición, en cambio que las conductas negativas deberán desaparecer. Tal condicionamiento aplicado a una enseñanza programada, moldea conductas, mediante instrucciones que logren de manera satisfactoria la realización de una actividad, además se establece el beneficio o recompensa que obtendrá, es decir un refuerzo positivo. Para cambiar una conducta no deseada, se

⁷ E. Thorndike (1874 -1949), psicólogo y pedagogo estadounidense.

⁸ John Broadus Watson 1878-1958), psicólogo estadounidense fundador de la Escuela Psicológica Conductista.

⁹ Burrhus Frederic Skinner (1904 - 1990), psicólogo y filósofo social estadounidense.

buscará técnicas para corregir la situación, ya que reprimir a alguien por no poder o no saber hacer algo, lo que se consigue es generar aversión o frustración a realizar la tarea indicada, afectando el proceso de aprendizaje (Jiménez, 2014).

Robert Gagné, pedagogo estadounidense, esquematizó la instrucción en nueve eventos: a) ganar la atención, b) informar al alumno de los objetivos, c) estimular y retroalimentar la enseñanza previa, d) presentar material estimulante, e) proporcionar orientación al alumno, f) provocar el desempeño o práctica, g) retroalimentación, h) Evaluar el desempeño, i) mejorar la retención y transferencia. Según los objetivos de aprendizaje u operacionales propuestos, debe lograr obtenerse los resultados del aprendizaje, los cuales son: Destrezas intelectuales, Información verbal, Estrategias cognoscitivas, Estrategias motrices y Actitudes (Jiménez, 2014).

La Pedagogía Conductista define como cambio de conducta el resultado del estímulo y la respuesta con el refuerzo. Las personas aprenden haciendo, experimentando y ensayando.

Yesenia Gastelo Rodas (2012), manifiesta que la pedagogía conductista se fundamenta en que:

- Se puede aprender una conducta por un sistema organizado de prácticas o repeticiones reforzadas adecuadamente.
- El aprendizaje tiene un carácter activo por medio del cual se manipulan elementos del medio ambiente para provocar una conducta que ha sido programada.

- La exposición y secuencia de un proceso de aprendizaje complejo están fundamentadas en los diferentes niveles de complejidad de una conducta.
- La programación de las conductas del estudiante es de suma importancia de modo que la organización del contenido, la secuencia del aprendizaje, y el control de estímulos, antecedentes y consecuentes, hagan posible la emisión de la conducta deseada.

También da a conocer los planteamientos pedagógicos de la pedagogía conductista:

- La conducta es el producto de las interacciones con el ambiente.
- Rechaza la autonomía humana y el libre albedrío de la filosofía.
- El conductismo se propone como una teoría psicológica que toma como objeto de estudio lo observable y no el alma, la conciencia o cualquier otra entidad inmaterial y por lo tanto imposible de estudio objetivo y toma como base la observación dentro de los lineamientos del método científico.

La Corriente de la Escuela Nueva

Sus precursores fueron: Johann Friedrich Herbart¹⁰, Friedrich Froebel¹¹, John Dewey¹², María Montessori¹³ y Ovide Decroly¹⁴. Analizaremos los preceptos de estos autores en base a lo que nos plantea el artículo de Víctor Jiménez (2014) en su

¹⁰ Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841) filósofo, psicólogo y pedagogo alemán

¹¹ Friedrich Froebel (1782-1852) pedagogo alemán, creador de la educación preescolar y del concepto de jardín de infancia.

¹² John Dewey (1859-1952) fue un filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense.

¹³ María Montessori (1870-1952) educadora, pedagoga, científica, médica, psiquiatra, filósofa, antropóloga, bióloga, psicóloga, devota católica, feminista y humanista italiana.

¹⁴ Ovidio Decroly (1871-1932) pedagogo, psicólogo, médico y docente belga.



blog “*PORTAFOLIO ESTUDIANTIL SOBRE LAS CORRIENTES Y ESCUELAS PEDAGÓGICAS*”.

Para iniciar destacaremos la característica principal de *La Escuela Nueva*, el *Paidocentrismo*, que sugiere llevar el aprendizaje de acuerdo a la evolución psicológica del alumno, respetando la libertad y edad niño; procurando despertar el interés en el educando desde el inicio, para que el proceso de enseñanza sea eficaz. Pero esta corriente no ha sido por todos bien apreciada, hay algunos criterios que consideran que es una corriente poco planeada, indisciplinada, con pocos conocimientos y demasiado recreativa.

Esta escuela sintetiza los aportes entregados directa e indirectamente por los pensadores desde Platón, Comenio, Rousseau, Pestalozzi, Herbart y otros, con el fin de establecer las pautas que ayudarían a que el individuo se desarrolle integralmente dentro de la sociedad.

Herbart, precursor de la “pedagogía científica”¹⁵ plantea que el modelo pedagógico crea el carácter moral del niño, a partir de un enfoque psicológico. Ovide Decroly, piensa que siempre deben existir “centros de interés”, donde se desarrolle las actividades a los intereses del niño. Es importante notar que para Decroly el motor del aprendizaje es el interés, pero no entendido en la forma en que Herbart lo planteó enfocado a los gustos del educando, sino que en un sentido más amplio ligado estrictamente a las necesidades del niño. Las fases de los centros de interés son: a) la observación, b) asociación y c) la expresión.

¹⁵ Pedagogía científica, sistema de educación cuyos principios y métodos de enseñanza se basan en la experiencia.

Todos los pedagogos coinciden y reafirman en lo improductivo que son los castigos ya que la enseñanza debe mantenerse en constante gozo, cuyos principios ya están formulados.

En esta corriente la educación es un proceso gradual, donde se va generando conocimiento a partir del contacto con el ambiente. El educador brinda una influencia directa en el educando. El maestro es un guía y organizador que orientaba y plantea objetivos flexibles a seguir respetando la personalidad del niño.

Agrupando criterios podemos plantear que la actividad educativa se compone de:

- La instrucción,
- La disciplina y
- Las condiciones

También se podría establecer las etapas de la enseñanza:

- a) La claridad del objeto o aprehensión estática (situación problemática según Dewey)
- b) La asociación o comparación, cambio de una aprehensión a otra (delimitación para Dewey);
- c) Sistematización o generalización (comprensión de los diversos objetos en su profunda relación mutua) y

d) Método o aplicación, del conocimiento adquirido, a través de un proceso de conciencia (Observación y experimento para Dewey).

Prácticamente para entender los principios de esta corriente debemos compararla con el Kindergarten (creado por Friedrich Froebel) que es un espacio interactivo de los niños en donde van desarrollando sus capacidades mediante los juegos. Esta es la razón por la que demanda de un fuerte equipamiento de laboratorios, talleres y juguetes (de acuerdo a la edad) para el uso de representaciones y dramatizaciones. El proceso educativo tiene dos facetas, una psicológica y otra social, es decir se busca facilitar el desarrollo del potencial del individuo para que éste se logre desempeñar en sociedad.

María Montessori, creó aulas acorde a la edad de los niños (véase ilustración No. 8 y 9) para que ellos se sientan cómodos en su propia condición y naturaleza estimulando su desarrollo sensorial.



Ilustración 8: *Aula Montessori.* Jiménez (2014)



Ilustración 9: *Trabajo grupal.* Jiménez (2014)

A manera de conclusión, se denota que a partir de los aportes dados principalmente por Comenio, Rousseau y Pestalozzi, los pedagogos de la Escuela Nueva, activa o progresista basaron todos sus esfuerzos en sentar un fundamento



científico; retomando principios básicos como el interés, la libertad, individualidad, naturalidad y desarrollo del niño, introduciéndolo a un campo práctico con resultados satisfactorios.

Tal es la influencia de la Escuela Nueva, que sigue constituyendo metodologías aplicadas a la educación inicial, las guarderías, jardines infantiles, instituciones de educación especial, etc.

La Corriente Constructivista

Se puede asegurar que el Constructivismo es la culminación de todos los aportes de las diferentes corrientes pedagógicas. Tanto Sócrates en su tiempo como la Escuela Nueva buscan un rol participativo y reflexivo del individuo para que se entienda que las condiciones naturales juegan un papel importante para que en libertad el individuo aprenda por sí mismo dentro del entorno que lo rodea (Jiménez 2014).

En el Constructivismo, cada estudiante construye su propio conocimiento adquiriendo un rol activo para aprender y solucionar situaciones problemáticas. El Constructivismo es opuesto al Conductismo porque busca definir sus conductas a partir de su propia experiencia, todo lo contrario al Conductismo que busca amoldar al individuo a parámetros establecidos. La dinámica del aprendizaje es experiencia – conocimiento – ambiente.

Piaget¹⁶ orienta el desarrollo cognitivo a la evolución de las capacidades físicas (constructivismo) que compaginarían de acuerdo a la edad, por ejemplo el niño utiliza la herramienta simbólica, usando el lenguaje y la intuición con la ayuda de juegos y dibujos (etapa preoperatoria) consolidando operaciones concretas, ya conceptúa, razona y clasifica; pero es en la pubertad donde pasa a realización de operaciones formales, utilizando un pensamiento lógico (Alonso, 2000). El criterio de Piaget no coincide con la de Lev Vygotsky¹⁷ que se inclina por la explicación de que el individuo construye su conocimiento en base a una experiencia socio-cultural.

Vygotsky (1978) presta gran importancia al uso del pensamiento y el lenguaje y presenta otra novedad, la “zona del desarrollo próximo”; en ésta zona recae el trabajo la orientación educativa para identificar y solucionar limitaciones buscando potencializar las capacidades para la superar dichas limitaciones; con ello, generaría zonas próximas a una nueva etapa, y así sucesivamente

Para David Ausubel¹⁸ la construcción del conocimiento se enmarca en el aprendizaje dentro del aula. Considera que allí el aprendizaje muestra dos dimensiones: la primera hace referencia al modo de adquirir conocimientos que puede ser por recepción (contenidos recibidos pasivamente) y descubrimiento (relación y construcción del conocimiento por el estudiante); y la segunda se refiere al modo de incorporación de los conocimientos por el estudiante, en forma repetitiva / memorística o significativa. Ausubel, hace referencia al “aprendizaje significativo”,

¹⁶ Jean William Fritz Piaget (1896 – 1980) fue un epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo, considerado como el padre la epistemología genética, famoso por sus aportes al estudio de la infancia y por su teoría constructivista del desarrollo de la inteligencia

¹⁷ Lev Vygotsky (1896 – 1934) psicólogo ruso de origen judío, uno de los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo

¹⁸ David Paul Ausubel (1918 – 2008) psicólogo y pedagogo estadounidense, una de las personalidades más importantes del constructivismo



que no es otra cosa que el aprendizaje en que un estudiante relaciona la información nueva con los conocimientos que adquiridos previamente por el alumno. Para ello, debe el docente brindar el material en forma completa y organizada; y el alumno procurar una actividad cognitiva con mucha dedicación que ayude a integrar el nuevo de conocimiento (Jiménez, 2014).

El enfoque constructivista exige una mayor dedicación por parte del docente, constantemente realiza cambios, muchas veces desmarcándose de las políticas educativas. Prácticamente en esta corriente resaltan las capacidades individuales de la persona, tanto como docente y como alumno; obviamente crea un respeto a su autonomía.

La Corriente Emancipadora

Esta corriente tiene una práctica ideológica que le da mucha importancia al desenvolvimiento libre y activo de las personas, forjando una mentalidad crítica dentro de la convivencia social. Tiene sus precursores como Antón Makarenko¹⁹, que piensa en un hombre socialista que debe planificar su vida personal con los fines de la nación, es decir, un patriota. Es más, el individuo debe ser responsable y disciplinado con anhelos de procurar un bienestar común. Makarenko vivió en la época de la Rusia comunista, en donde estableció un programa educativo que abarcaba como prioridad los conocimientos políticos (Mendia, 1979).

¹⁹ Antón Semiónovich Makárenko (1888 - 1939) pedagogo ruso.

Pero algo diferente surgía en Francia, en donde se empezaba a tomar atención a las teorías de Celestin Freinet²⁰ que incluía a todas las personas en un proceso de formación, en otras palabras, no a la selección; además establecía la igualdad del alumno ante el maestro, tomando en cuenta el desarrollo fisiológico del estudiante, se basaba en una pedagogía de trabajo donde se aprende a partir de la experiencia utilizando herramientas y técnicas de trabajo (Jiménez, 2014).

En Suecia, Alexander Sutherland Neill²¹, fundador de la Escuela de Summerhill introdujo y llevó a la práctica una educación de tipo libre y democrática, con igualdad de derechos entre profesores y alumnos. En esta escuela la emoción predomina sobre el intelectualismo con influencias psicológicas de la teoría del interés y por la fe cristiana que creía en la bondad del niño. Brindó confianza y libertad a los niños, pues ellos elegían las actividades a realizar, la asistencia al centro educativo no era obligatoria, había ausencia de exámenes, calificaciones y reprimendas, pero los alumnos sabían de que podrían ser expulsados (Saffange, 1994).

Dentro de esta corriente, algo surgía en América del Sur, el pensador brasileño Paulo Freire²² como máximo representante de la educación emancipadora de la práctica libertaria, considera que la alfabetización debe ser una actividad de concientización y no como un hecho académico de solamente leer y escribir. Paulo

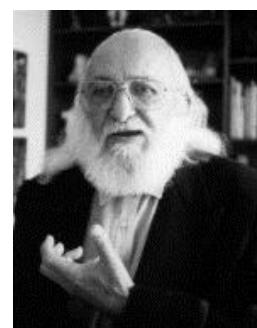


Ilustración 10: *Paulo Freire*. Anónimo (s/f)

²⁰ Célestin Freinet (1896 – 1966) pedagogo francés, creador de la técnicas que llevan su nombre, utilizadas en numerosos métodos de investigación pedagógica.

²¹ Alexander Sutherland Neill (1883 -1973) educador progresista escocés, pionero de la educación en libertad.

²² Paulo Reglus Neves Freire (1921- 1997) fue un educador y experto en temas de educación, de origen brasileño. Uno de los más influyentes teóricos de la educación del siglo XX

Freire acuño el término de educación bancaria a la educación tradicional (Jiménez, 2014).

Existen pensamientos pedagógicos que cultivaron esta corriente, como por ejemplo Iván Illich²³, que criticó al sistema educativo proponiendo la teoría de la sociedad desescolarizada. Todos estos pensadores elevan la corriente emancipadora a un nivel superior, revolucionando el ámbito académico con propuestas como la desescolarización.

Por lo que se ha podido evidenciar, la sociedad ya está preparada para este tipo de propuestas; como muestra está la educación a distancia y la educación autodidacta de estudios libres en algunos países. Suponemos que los lineamientos políticos de muchos países no permitirán el desarrollo de esta corriente, tal vez contradiciendo los ideales de Platón y Aristóteles que en su momento difundieron el hecho educativo como sinónimo de virtud, de felicidad y justicia. Esta corriente abarca desde el paidocentrismo de la Escuela Nueva hasta el Constructivismo de Vygotsky enriqueciendo un conocimiento con contenido social que permita al hombre vivir en libertad (Jiménez, 2014).

El autor de la presente investigación ha tomado referencia de los modelos citados para aplicarlos a la Guía Metodológica, de la siguiente manera:

²³ Iván Illich (1926-2002) fue un pensador austriaco polifacético y polémico, autor de una serie de críticas a las instituciones clave del progreso en la cultura moderna.



Tabla No. 1:
Métodos aplicados a la Guía

METODOS	APLICACIÓN A LA GUÍA
Constructivismo	En la identificación y ejecución de los instrumentos musicales. Desarrollo de las destrezas cognitivas y motrices sobre la base de otras adquiridas con anterioridad.
Suzuki	Desarrollo de la autocrítica y pérdida del miedo. Desarrollo de la memoria auditiva.
Contextual	Creatividad y conocimiento de la estructura y materiales de un instrumento percutivo. Diseño y construcción de instrumentos percutivos.
Orff, Kodaly	Desarrollo del oído armónico Estabilización del ritmo interno.
Corriente emancipadora	Desarrollo de la autonomía para la práctica individual del instrumento musical fuera del entorno escolar.

CAPÍTULO II

2. DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO

2.1. El Conservatorio Salvador Bustamante Celi

2.1.1. Antecedentes históricos

El Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi fue creado el 18 de septiembre de 1944 como *Escuela de Música* dependiente de la Universidad Nacional de Loja. Antes de su creación sucedieron dos momentos importantes; el primero, el 18 de enero de 1944, según acta N° 1, el Consejo Universitario de la Universidad Nacional de Loja resuelve cotizar un piano; y el segundo momento, cuando el mencionado Consejo Universitario, con fecha 09 de febrero de 1944, reforma el presupuesto de la Universidad creando dos partidas para los sueldos de:

- Director - Profesor, que recae en Francisco Rodas B.²⁴, y
- Profesor - Secretario de la mencionada Escuela.

La estructura organizativa se consolida con la expedición de un Reglamento de funcionamiento para la Escuela de Música, según reunión de Consejo Universitario

²⁴ Francisco Rodas Bustamante, compositor y pianista lojano, nacido el 19/09/1893 y fallecido el 05/05/1976, sobrino de Salvador Bustamante Celi.



de enero de 1945. En dicho Reglamento se norma los objetivos, funciones del director, cuidado de los instrumentos, disciplina y más disposiciones internas. Y es el 11 de diciembre de 1945, que el Consejo Universitario eleva a la Escuela de Música a la categoría de Conservatorio de Música.

Por el lapso de tres años, desde 1956 hasta 1959, el Conservatorio es suspendido por falta de recursos económicos. En octubre de 1959, se dispone su reapertura bajo la dirección del Maestro José María Bustamante. En septiembre de 1964, el Conservatorio es anexado a la Facultad de Ciencias de la Educación, en la segunda administración del Dr. Francisco Rodas.

El 6 de mayo de 1968, el Consejo Universitario resuelve solicitar al Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias de la Educación, una terna para nombrar al director de la escuela, dignidad que se le asigna al Maestro Edgar Augusto Palacios.

En junio de 1970, el Presidente José María Velasco Ibarra clausura las universidades del país, y con ello, se clausura también la Escuela de Música; y en septiembre de ese mismo año, el Presidente Velasco Ibarra, expide el decreto N° 409-CH, mediante el cual los Conservatorios del país son anexados al Ministerio de Educación y Cultura.



El Consejo Universitario, en marzo de 1971, acuerda nominar a la Escuela de Música con el nombre del ilustre compositor y pianista lojano Salvador Bustamante Celi²⁵. Y es en los años subsiguientes (1973, 1974) que el Conservatorio lidera a nivel nacional la elaboración de mallas curriculares fijando objetivos y pensum de estudios. En base a estas experiencias, en febrero de 1977, el Ministerio de Educación encarga al Conservatorio el proyecto de estudio y planificación de la política musical a nivel nacional, el mismo que abarcaba un plan integral de educación musical y los aspectos estructurales del arte.



Ilustración No.11. Acuerdo de la U.N.L. nominando con el nombre de Salvador Bustamante al Conservatorio. Riofrío (2015)

En marzo de 1978 las autoridades inauguran las actuales instalaciones del Conservatorio, constituyéndose en el primer edificio con ambientes adecuados para el aprendizaje musical. En abril de 1979, Edgar Palacios renuncia a las funciones de Director del Conservatorio creándose una inestabilidad institucional; luego de un sinnúmero de encargos en septiembre de 1986, es designado Rector del Conservatorio el Lic. Efrén Rojas Ludeña quién administró el plantel durante dos períodos (1986-1996) y (1999-2005).

²⁵ Salvador Bustamante Celi, nacido en Loja el 1 de marzo de 1876 y fallecido el 8 de marzo de 1935, producto de la artritis.

El 17 de noviembre de 1997 el Conservatorio logra a su favor el Acuerdo Ministerial 5614 del 17 de noviembre de 1997, y su acuerdo de reforma del 24 de Agosto de 1998, constante en el registro Institucional Nº 11-011-2002-10-08, en donde el Consejo Nacional de Educación Superior (CONESUP) otorga a la institución la categoría de Conservatorio Superior de Música.

2.1.2. Estructura Legal

El Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, es una institución educativa de carácter público, adscrita al sistema nacional de educación superior, cuya función básica es la de formar talentos humanos en los niveles Técnico y Tecnológico en el campo de la música.

Posee un sistema de estudios estructurado en cuatro niveles: nivel Propedéutico, Nivel Inicial, Nivel Técnico Instrumental y Nivel Tecnológico.

El Nivel Propedéutico comprende dos semestres, procura familiarizar con formas elementales la práctica musical y permitir el desarrollo de aptitudes artísticas y sociales que formen la personalidad y el futuro desempeño del alumno en las distintas disciplinas artísticas.



El Nivel Inicial con una duración de seis semestres (tres años), está destinado a desarrollar la formación básica psicomotriz, estética y artística del estudiante, fomentando la capacidad creativa, emprendedora, que estimule el desarrollo como persona y su proyección musical.

El Nivel Técnico Instrumental, con seis semestres (tres años) de duración, forma los seres humanos con competencias sólidas en el arte musical, utilizando instrumentos tradicionales y tecnológicos, agrupaciones instrumentales, grupos de cámara y talleres creativos, que les permita realizarse como personas y ciudadanos, incorporarse a la vida productiva y continuar estudios superiores. El Nivel Técnico Instrumental, además, proporciona competencias como solista y ejecutante de orquesta.

El Nivel Tecnológico con seis semestres de duración (tres años) forma al estudiante para el manejo del sistema musical en sus aspectos teórico-prácticos, capacidad de análisis de las particularidades musicales y la idoneidad en la interpretación instrumental o vocal de todos los estilos.

Anexado desde 1970 al Ministerio de Educación y Cultura, el Conservatorio se rige por los siguientes cuerpos legales: Ley Orgánica de Educación y su Reglamento; Ley Orgánica de Educación Superior y su Reglamento; Reglamento General de los Institutos Superiores Técnicos y Tecnológicos del Ecuador; y, Reglamento Interno (Conservatorio Salvador Bustamante Celi, 2010).

2.1.3. Misión y Visión

Misión:

El Conservatorio Superior de Música Salvador “Bustamante Celi”, es una institución pública, orientada a la formación holística de talentos humanos en el nivel, inicial, técnico y nivel tecnológico en el campo artístico, con sólidas bases científicas, técnicas y humanísticas, que les permita resolver problemas del entorno social y contribuyan al desarrollo artístico-cultural de Loja, la región del sur y el país.

Visión:

El Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, tiene como visión constituirse en el referente de la educación en el nivel inicial, técnico, y nivel tecnológico en el campo de la formación artística; evaluado y acreditado; cultivador de valores éticos y culturales; agente dinámico de desarrollo artístico-cultural; y, posicionarse como el mejor centro educativo de su especialidad de la provincia de Loja, la región sur y el país (Conservatorio Salvador Bustamante Celi, 2010).

2.1.4. Ubicación

El Conservatorio está ubicado en la Avenida Orillas del Zamora, s/n. Provincia de Loja, Cantón Loja, Parroquia El Valle, Barrio Jipiro de la ciudad de Loja. Teléfono: 072613505.



Ilustración 12: *Entrada Principal al Conservatorio Salvador Bustamante Celi. Riofrío (2015)*

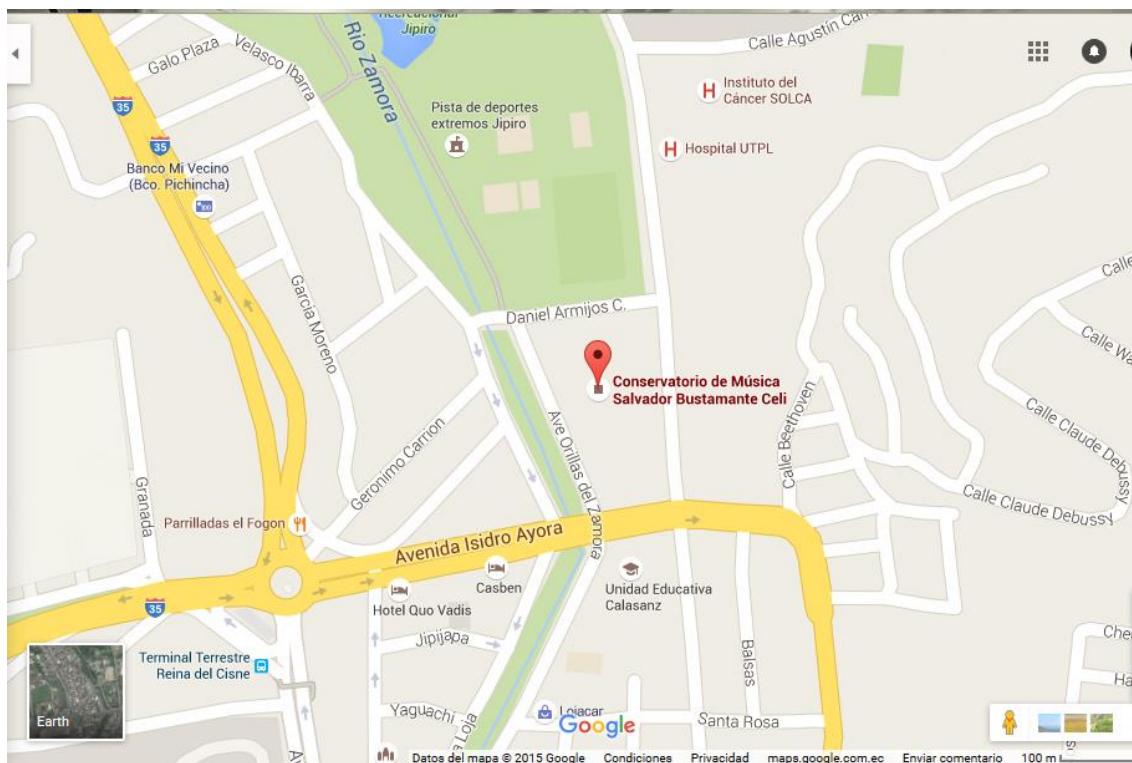


Ilustración 13: *Mapa ubicación Conservatorio S.B.C. Google (2015)*

2.1.5. Estructura Docente

Con la finalidad de coordinar de mejor manera la impartición de la enseñanza, el Vicerrectorado de la Institución tiene dispuesto Áreas Instrumentales que velan por el cumplimiento de los objetivos y por optimizar la calidad y orden de impartición de las disciplinas y asignaturas adscritas, así como planificar, gestionar y responsabilizarse de los recursos humanos y materiales del área asignada.

En la actualidad las áreas dispuestas son:

NIVEL INICIAL – TÉCNICO - TECNOLÓGICO

- Cuerdas
- Viento y Percusión
- Piano
- Guitarra
- Materias Teóricas

Para atender las distintas Áreas se tienen dispuestos a los siguientes docentes:

Tabla No. 2:

Directores de Área y Número de Docentes del Conservatorio S.B.C

ÁREA	JÉFE DE ÁREA	NÚMERO DE DOCENTES
Cuerdas	Lic. Silvana Serrano	15
Vientos y Percusión	Lic. Ángel Lozano	15
Guitarra	Lic. Wilmer Morocho	4
Piano	Lic. Eugenia Semionova	7
Materias teóricas	Lic. Luís Morocho	6



Tabla No. 3:
Listado de docentes del Conservatorio de Música S.B.C.

NOMBRES	MATERIAS
1. ÁLVAREZ GANAZHAPA JUAN CARLOS	Clarinete
2. ÁLBAN URSULINA	Materias teóricas
3. ARMIJOS ORTIZ RICHARD FABRICIO	Percusión
4. BAHÓ GÓMEZ VÍCTOR MANUEL	Saxo
5. BARRAZUETA CUENCA MICHAEL	Oboe
6. BECERRA OCHOA JOHANNA ELIZABETH	Flauta
7. BENITES BELTRÁN MARCIA ELIZABETH	Violoncelo
8. BURI FLORES FERNANDO	Clarinete
9. BUSTAMANTE JARAMILLO HOLGER	Violonchelo
10. CASTILLO ERAS MARÍA DEL CISNE	Violín
11. CASTILLO MERECÍ EDUARDO JOSÉ	Contrabajo
12. CAÑAR RAMOS MACOS	Guitarra
13. CORONEL MARÍA	Materias teóricas
14. CUESTA HOMERO	Materias teóricas
15. CUESTA NORMAN	Piano
16. CHAMBA GLADYS	Materias teórica
17. CHIMBO LOARTE MÓNICA ALEXANDRA	Flauta
18. CHUNCHO ROMÁN JORGE	Saxo
19. ESPINOSA ROMERO ROCIO	Piano
20. ERAS CÓRDOVA OSCAR	Percusión
21. FIGUEROA LUCIA	Piano
22. HUIRACOCHA BURI OSWALDO	Violín
23. LANDI CARLOS XAVIER	Percusión
24. LOZANO AMAY ÁNGEL	Trompeta
25. MACANCELA ANGEL	Guitarra
26. MEDINA PEÑARANDA LUIS	Violín
27. MOROCHO JARAMILLO EFRAÍN	Saxo
28. MOROCHO PLASENCIA BETTY	Flauta
29. ORTEGA CUENCA RODRIGO	Violín
30. PAGUAY TENEPAGUAY CRISTIAN	Percusión
31. PALACIOS LUPE	Materias teóricas



32. PARDO LUIS	Piano
33. PATIÑO TORRES ANTONIO	Violín
34. PUGLLA PLACENCIA MÓNICA	Violín
35. PUGLLA TORRES LIZBETH	Flauta
36. PUGLLA ANGEL	Guitarra
37. QUEZADA GUAMÁN PAULINA	Violín
38. ROA MARÍN MICHELLE	Violín
39. SALABERRI LECUMBERRI FERMÍN	Piano
40. SÁNCHEZ ROJAS ANA CRISTINA	Violín
41. SERRANO GONZÁLEZ SILVANA	Viola
42. TERAN LORENA	Piano
43. VILLA GRANDA KATHY	Violín
44. VILLAVICENCIO EVELINE	Violín
45. MOROCHO WILMER	Guitarra
46. MOROCHO LUÍS	Materias Teóricas
47. EUGENIA SEMIONOVA	Piano

2.2. Programa de estudio para Percusión, utilizado en el Primer Año del nivel inicial en los años 2013 – 2015

2.2.1. Objetivos

OBJETIVOS GENERALES

- Permitir el desarrollo de las facultades musicales innatas del alumno a través de las actividades prácticas rítmicas.
- Propender al conocimiento y desarrollo de los valores artísticos, interpretando música local, nacional e internacional.



- Insertar al alumno como un ente artístico cultural en la comunidad.
- Propender al conocimiento y práctica de los instrumentos de percusión.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Despertar el interés del alumno por el instrumento que ha escogido.
- Desarrollar las aptitudes musicales.
- Desarrollar el ritmo natural corporal del estudiante.
- Desarrollar la destreza motriz, mediante las actividades prácticas rítmicas.
- Aportar el conocimiento de la historia de la música, nacional e internacional, de músicos locales, nacionales y universales en la especialidad.
- Adaptación y desenvolvimiento en el escenario (perder el miedo).

2.2.2. Destrezas

- Posición correcta en la ejecución del instrumento.

- Contar el pulso y mantenerlo estable.
- Comprensión del sistema de notación musical aplicada a percusión.
- Reconocimiento de los diferentes instrumentos de percusión.
- Direccionar correctamente los golpes hacia el tambor.
- Asociar la técnica correcta en la ejecución del instrumento.

2.2.3. Contenidos

- Conocimiento de todos los instrumentos que componen la familia de percusión.
- Principios Generales de la Notación musical aplicados al área de percusión.
- Ejercitación de iniciación básica para estabilizar y fortalecer los golpes de las manos con las baquetas en el instrumento (agarre de baquetas y posición frente al instrumento.)
- Melodías básicas en los teclados (xilófono).

2.2.4. Estrategias Metodológicas

- Aplicación de las diferentes metodologías, pedagogía y psicopedagogía aplicada al instrumento.

- Trabajo frente al espejo.
- Estudio en los métodos existentes.
- Motivación del estudiante hacia la música y específicamente al estudio de la percusión.
- Participación en los diferentes recitales y programas que realice la institución.

2.3. Análisis de los resultados de la aplicación metodológica en los años

2013 - 2015

Para este análisis se ha tomado referencia de la información proporcionada por la Vicerrectorado de la Institución, quién describió el procedimiento realizado para la compilación de los resultados de la aplicación metodológica:

- 1.- Conformación de un solo equipo para la evaluación de todas las áreas.
- 2.- Compilación y sistematización de la información provenientes de las Reuniones de Profesores (Juntas de Curso).
- 3.- Ordenamiento de la información de las asignaturas de Audio perceptiva, Rítmica y Movimiento, Orquesta Pedagógica, Conjunto Coral, Artes Plásticas e Instrumento.
- 4.- Análisis de los resultados de aprendizaje de los estudiantes en base a las calificaciones.

En la elaboración del informe que fue debatido en el Vicerrectorado, se tomó en cuenta el promedio de las calificaciones de todos los estudiantes del primero inicial, cuya información se refleja en una gráfica así:

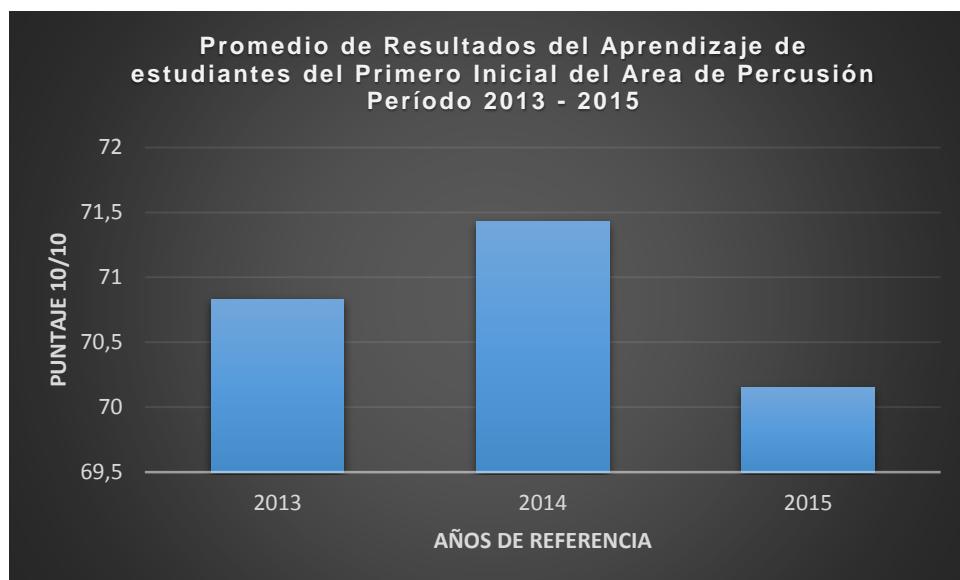


Figura No. 1. Promedio resultados primero inicial área de Percusión,

Los valores que constan en la gráfica corresponden a la siguiente Información:

Tabla No. 4:
Períodos y rendimiento estudiantes de Percusión del Conservatorio S. B. C.

AÑO	PROMEDIO
2013	70,83
2014	71,43
2015	70,15

Es evidente que el aprendizaje de los estudiantes no es satisfactorio. En la entrevista la funcionaria manifestó que el problema radica en la forma de trabajar de



los maestros y su metodología que se basa en la repetición y la memoria, descartando el desarrollo emocional en cuanto a la sensibilidad y creatividad.

De acuerdo, a los objetivos planteados en la malla curricular, los resultados no son alentadores; además, dichos objetivos e “indicadores” no se involucran de manera decidida con el proceso aprendizaje-enseñanza del estudiante como por ejemplo no aborda el desarrollo auditivo en cuanto a los elementos de la música,

A continuación los resultados del análisis, reflejados en una escala del 1 al 10 de acuerdo a lo manifestado por el Vicerrectorado.

Tabla No. 5:
Métodos aplicados a la Guía de Percusión

Objetivos	Metodologías	Indicador de Resultados	Resultados en base a las calificaciones. (10/10)
1.- Desarrollo de facultades musicales	Repetición a manera de eco o canon	Imitar exactamente un ritmo	7
2.- Desarrollo de valores artísticos	Utilización de música del entorno, sea nacional o internacional	Conocimientos y valoración de la música escuchada.	7,5
3.- Inserción del alumno en el ambiente musical.	Participaciones musicales en eventos escolares y del Conservatorio.	Interés por participar en actividades artísticas	7,3
4.- Conocer instrumentos de percusión.	Talleres didácticos dentro del aula.	Discriminación de los timbres de los instrumentos de percusión y su información	6,6
5.- Despertar interés por el instrumento seleccionado por el estudiante	Observaciones de la interpretación y ejecución del Maestro dentro del Aula	Estudio en casa del estudiante	7,8
6.- Adaptación al escenario	Conciertos y recitales de estudiantes	Participaciones espontáneas y naturales.	6,3

Según el documento que consta en el punto 2.2. De este Capítulo, Programas de estudio y métodos utilizados en el Primer Año del nivel inicial de Percusión en los años 2013 – 2015, encontramos imprecisiones que las comentaremos en la siguiente tabla.

Tabla No. 6:
Observaciones a la actual Planificación del Conservatorio S.B.C.

OBJETIVOS	METODOLOGIA Y CONTENIDOS	OBSERVACIONES POR PARTE DEL AUTOR
Desarrollar facultades musicales	Actividades rítmicas y melodías básicas en el xilófono, manteniendo una posición correcta con pulso estable	Descarta la parte armónica
Desarrollar expresiones artísticas	Interpretando música nacional e internacional comprendiendo la notación musical de percusión.	Se omite la creatividad
Insertar al alumno como un bien cultural dentro de la comunidad	Participación en recitales	No registra actividades dentro del aula ni de la comunidad, sujetas a la autocritica
Ejecutar por parte del alumno varios instrumentos de percusión.	Explicación de todos los instrumentos de percusión y la posición con el agarre de baquetas frente al instrumento y al espejo	No es preciso en la metodología pero busca que el alumno reconozca los varios instrumentos y que tenga buena técnica al momento de direccionar golpes al tambor. Además se indica utilizar los diversos libros de ejercicios disponibles
Despertar interés por el instrumento percutivo escogido.	Utilización de herramientas de motivación	La metodología no es precisa y carece de contenidos. Sería oportuno la utilización del método deductivo en cuanto a la calidad y calidad de los instrumentos.
Aportar historia de música nacional e internacional	Utilización de herramientas bibliográficas	Siempre y cuando estén vinculadas con el instrumento percutivo
Perder miedo al desenvolvimiento escénico	Utilización de herramientas de motivación	No se plantea una sistematización del trabajo en este tema.

Una vez detectados las imprecisiones y algunas omisiones en la planificación actual del Conservatorio, proponemos en la Guía, objeto de ésta investigación, desarrollarlos sin acumular tanta información y mejor trabajar con una propuesta humanista en donde el maestro esté pendiente de la motivación del estudiante.



La guía presenta como propuesta integradora el trabajo de tres temas. Con ellos se abordará melodía, ritmo, armonía y timbre que serán detalladamente estudiados en cinco talleres. Obviamente esta propuesta es susceptible de mejoramiento modificaciones que el docente las puede ir realizando.

CAPÍTULO III

3. GUÍA METODOLÓGICA DE LA PERCUSIÓN

3.1. Fundamentos pedagógicos

3.1.1. La Teoría Educativa de Ausubel y el estudio de la percusión

En este punto se argumenta que la construcción total del conocimiento involucra en su totalidad al alumno, a más de su capacidad de relacionar un conocimiento antiguo o previo con un nuevo conocimiento de aprendizaje; esto es lo que se conoce como Constructivismo. Se puede dar el caso que la percepción del conocimiento desarrollado por el alumno no coincida con la del profesor. El aprendizaje significativo de acuerdo a su complejidad y profundidad se presenta en tres fases: inicial, intermedia y final o terminal.

En la fase inicial se percibe el conocimiento fragmentado sin relación conceptual, por esta razón el estudiante tiende a memorizar; además se procesan transformaciones de suposiciones. En la fase intermedia, el estudiante empieza a encontrar similitudes y diferencias, va encontrando relaciones que los puede aplicar a otros escenarios. Y finalmente en la fase terminal, el conocimiento es autónomo, existe menor control

consciente, hay dominio en la resolución de problemas (Barriga F. y Hernández G., 2002).

Aplicado a la percusión, indicaremos que los alumnos tienen facilidad de hacer sonar los instrumentos, sin conocimiento previo, aprovechando simplemente la intuición rítmica. Al ser su primera clase de percusión podríamos invitarle a explorar (fase inicial) las baquetas, con su correcta forma de agarre, y la batería con unos simples golpes en la caja, bombo y platillo; a continuación (segunda fase) le pediremos que alterne dos momentos en forma lenta, en el primero, sonará conjuntamente el bombo con el platillo, y en el segundo, la caja; y finalmente (tercera fase) en ritmo moderado añadiremos una melodía conocida de pasodoble, lo cual le permitirá experimentar y gozar el mundo musical.

Los beneficios del aprendizaje significativo, según Ausubel, aplicado en nuestro caso "a la percusión", permite dos estructuras con fines pedagógicos. La *Sustantiva* que tiene propósitos de organización e integración con los conceptos propuestas de la materia de enseñanza; y la *Programática*, que permite ordenar secuencialmente los contenidos de la asignatura respetando la planificación; en otras palabras, lo que Ausubel pregonaba es de fácil entendimiento, lo que hay que procurar es



manipular estas formas de manera acertada prestando atención al contenido y estructura cognitiva del estudiante.

Los contenidos de la técnica en el manejo del instrumento, no se exceptúan de nuestro análisis; al no saturar de información innecesaria al alumno en un determinado momento; es importante revisar el contenido que se va a enseñar y no necesariamente lo que conste en un programa o libros, siempre pensando en las dificultades y habilidades de los estudiantes; en vano plantearíamos una organización lógica de contenidos si el estudiante psicológicamente no está apto.

Para Ausubel es importante la manipulación de los *organizadores previos*, que son herramientas que permiten, como puentes, unir un aprendizaje anterior al nuevo aprendizaje, lo que sería un “anclaje provisional”. Los *organizadores previos* pueden servir para recordar algunos aspectos conceptuales. Pero esta teoría de Ausubel es discutida, debido a múltiples investigaciones que concluyen que dichos organizadores no tienen mucho valor instruccional.

En lo que se refiere a la facilitación programática del aprendizaje significativo, Ausubel propone cuatro principios:

1.- *La diferenciación progresiva*, son las ideas y conceptos del material al iniciar una instrucción, que progresivamente se van diferenciando.

2.- *La reconciliación integrativa*, que es la exploración de las ideas buscando sus relaciones, similitudes, diferencias reales o aparentes.

3.- *La organización secuencial*, que son las unidades de estudio que se presentan según los tópicos de una manera coherente como sea posible.

4.- *La consolidación*, que es reforzar los contenidos que domina, antes de introducir un nuevo material, con ello se asegura una continuidad en la materia de enseñanza y alta probabilidad de éxito en el aprendizaje secuencialmente organizado (Moreira, s/f).

3.1.2. Suzuki, ritmo de aprendizaje

Creado por el violinista japonés Shinichi Suzuki, nacido en Nagoya el 15 de octubre de 1898 y fallecido en Matsumoto el 26 de enero de 1998, fue profesor del Conservatorio Imperial de Tokio. Inicia en 1932 su trabajo pedagógico creando el método que es difundido por todo Japón y luego en Estados



Ilustración 14: *Shinichi Suzuki*. Anónimo (s/f)



Unidos que, por los años 60, lo adopta en la enseñanza del violín y de ahí se difunde en un sinnúmero de países en Europa.

El método Suzuki aborda los aspectos psicológicos antes que los musicales; pues pregoná la felicidad de la humanidad entera. En 1983 Suzuki señala que todos podemos superarnos, que el talento no se hereda ni tampoco se desarrolla si no existe un ambiente favorable.

Suzuki manifiesta que todos los niños aprenden a hablar escuchando los sonidos del entorno, inclusive dialectos difíciles de algunas regiones. Suzuki, dice que aquellos niños llamados faltos de inteligencia, despistados, tontos, hablan sin problema su idioma natal y recalca que la educación formal empieza a partir de los 5 o 6 años pero antes qué se hace?, insiste en que se ha descuidado la clave de desarrollo que son los primeros años desde el día de su nacimiento.

Para Suzuki se debe respetar el ritmo de aprendizaje de los niños, es distinto en cada caso; pues su naturaleza es diferente, a más de eso las condiciones del entorno fueron diferentes. Los niños que demoran más en aprender es porque no los educaron desde su nacimiento, ese es el problema, según

Suzuki; el ambiente deber estar rodeado de música de canciones, recitales, conciertos, algo que para ellos sea muy natural.

Los enunciados generales de su propuesta son:

- El ambiente nutre el crecimiento.
- Los niños aprenden haciendo.
- Hay que dar un paso y dominarlo antes que seguir con otro.
- Cooperación y no competencia.

El Dr. Suzuki propone en su método de enseñanza, la escucha de grabaciones de temas que crean un patrón psicológico que el oído musical lo va recordando y va cimentando un desarrollo del talento musical. El método originalmente fue hecho para violín, después de su difusión se adaptó a otros instrumentos (García, 2014).

En el caso de la percusión se ha publicado por parte de la Asociación Suzuki de América Latina unos folletos con los temas Estrellita, Remando Suavemente, Dile a la Tía Rody, etc. para xilófono, viene adjunto el compact disc para que el niño escuche en casa.

Esta metodología como explicábamos en un inicio se preocupa por aspectos sociales y psicológicos, antes que los musicales. por ejemplo se indica que los niños deben compartir, colaborar y no estar compitiendo; que deben, entre los niños, padres y profesores asumir con responsabilidad una actitud de cooperación y no de competencia, cada uno disfrutando los logros de los demás; así crean un ambiente positivo que nutre el crecimiento (Almarche, s/f).

3.1.3. Metodología étnica - contextual

La metodología étnica – contextual se relaciona directamente con el aspecto cultural que le rodea al estudiante y de las relaciones interculturales que se dan en el contexto. En los estudiantes puede existir una dinámica de aprendizaje, que aunque no sea de nuestro gusto es óptima para ellos, es su modo de aprender, de ser y de resolver las diferentes tareas educativas.

El docente debe procurar mejorar la metodología, adecuarla para los fines educativos, procurar que transiten sin problemas y que sea productiva de acuerdo a los objetivos planteados. El aprendizaje debe ser racional y significativo con la comprensión consciente de los orígenes de los conceptos. Puede haber mucho término, simbolismo, procedimientos que pudieran

ser memorizados para lo cual hay que aplicar un entrenamiento necesario.

Respecto al uso de las herramientas de aprendizaje se recomienda:

- a) Utilizar las que estén a su disposición.
- b) Utilizarlos razonadamente y con fines específicos.
- c) Acompañar con una adecuada orientación a los estudiantes y el asesoramiento continuo de sus docentes, un estudiante por sí solo, demoraría demasiado tiempo para aprender nociones elementales de cualquier rama del conocimiento, por citar un ejemplo.

Referente a la evaluación de la metodología, ésta debe venir de la coevaluación y la autoevaluación, para lo cual los estudiantes deben recibir asesoría de sus docentes en cuanto a sus elementos procedimentales, en términos generales en cualquiera de ellas, los estudiantes deben considerar las siguientes operaciones:

- a) Describir aquellos elementos interesantes y que se han presentado de una manera correcta.

- b) Señalar los errores cometidos en la resolución de la tarea.
- c) Valorar el "peso" de los errores, para conforme a ello poder asignar un puntaje.
- d) Si se cometió un error, valorar el trabajo en lo adelante considerando correcto el resultado generado por el error.
- e) Hacer una valoración cualitativa o cuantitativa del desempeño de su compañero o compañera en la tarea resuelta.

Recordemos que la tarea es un medio para la evaluación, pero siempre se debe evaluar el desempeño de los estudiantes, la tarea por si sola puede no mostrarlo, por eso la metodología contextual plantean las siguientes exigencias a la evaluación:

- a) Evaluar siempre el desempeño de los estudiantes mediante la resolución de problemas.
- b) La tarea es sólo un instrumento.
- c) Evalúe a sus estudiantes, pero enfatice otras formas como la autoevaluación y la coevaluación.
- d) Los conceptos, proposiciones, ideas y procedimiento tienen sentido en tanto sean herramientas que deberá utilizar para poder lograr la solución de las tareas, más no serán objeto de evaluación en sí mismas.

Y para finalizar, las metodologías étnicas – contextuales plantean una re conceptualización de la Educación y de la Pedagogía, según la cual, en cada región se debe construir su modelo pedagógico autóctono que considere el contexto en el cual se desempeñan los estudiantes. Se entiende que el basamento teórico se circumscribe en la resolución de problemas, aprendizaje autónomo, aprendizaje significativo y enseñanza holística.

A pesar de lo anterior este modelo no pretende ser cerrado, por el contrario, se encuentra abierto a los aportes, críticas y sugerencias que le hagan los docentes (Arboleda, s/f).

Aplicando a la materia de percusión, que es el objeto de esta investigación, se toma como herramienta cognitiva la construcción de instrumentos autóctonos o globales para desarrollar la creatividad y conocimiento referente a este proceso de fabricación. La referencia de la metodología étnica – contextual es para que se despierte el interés por la investigación local, tomando en cuenta que la percusión ha sido una de los instrumentos más antiguos que han existido en diferentes localidades del planeta.

- Identifica progresiones básicas armónicas.



3.2. Estudio comparativo de la propuesta con metodologías similares

Tabla No. 7:
Estudio comparativo de varias metodologías con la Guía.

Ítems	Conservatorio S.B.C. de Loja	Jorge Pons	Michael Jansen	Benjamín Podemski	La presente Guía
La línea de enseñanza entre alumno y maestro	Vertical	Horizontal	Horizontal	Vertical	Horizontal
Objetivos	Cumplir el plan de estudio	Exploración y Plan estudio	Exploración y Plan de estudio	Discriminación rítmica	Motivar al estudiante cumpliendo el plan de estudio
Particularidades del estudiante	No toma en cuenta.	Si se analiza	Si se analiza	No se toma en cuenta	Si se analiza
Vinculación sistemática entre textos y contenidos	Sin vinculación. Los temas van aislados cumpliendo el currículo	Existe una sistematización	Existe una sistematización	Existe una sistematización	Si existe, en especial con vinculación contextualizando en aspectos teóricos.
Variedad instrumental en la iniciación	Se inicia solamente con teoría y la caja	Inicia con caja, timbal y xilófono	Inicia con caja, timbal y xilófono	Solamente con caja	Se inicia con tambor, xilófono, timbal y batería
Elementos de la música con que inicia	Solamente con melodía y ritmo,	Ritmo, melodía, timbre	Ritmo, melodía, timbre	Solamente con ritmo	Se inicia con melodía, ritmo, armonía y timbres.
Origen de referencias artísticas y conocimientos teóricos	Son en su mayoría fuera de nuestro contexto	Son de fuera y dentro del contexto del alumno	Son de fuera y dentro del contexto del alumno	Son de fuera y dentro del contexto del alumno	Son de fuera y dentro del contexto del alumno
Referencia de varias metodologías	Método integrador utilizando otras aportaciones	Propia metodología	Propia metodología	Propia metodología	Método integrador utilizando otras aportaciones
Punto de partida	Ritmo	Ritmo y melodías	Ritmo y melodías	Ritmo	Ritmo del cuerpo, rimas y melodías tradicionales

Para este estudio hemos tomado la metodología aplicada en Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, la de Jorge Pons²⁶, Michael Jansen²⁷ y Benjamín Podemski²⁸.

3.3. Sistematización de los contenidos de la guía

3.3.1. Introducción

La Guía propuesta para el primer año del Conservatorio Salvador Bustamante Celi se la realizó en base a las falencias y omisiones tanto en los contenidos y objetivos de la actual planificación que propone el Área de Percusión. Estas falencias a las que hacemos referencia están dirigidas al aspecto emocional y a la problemática anímica.

La experiencia del autor, como docente por tres años en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi, permitió comprobar que la deserción de los estudiantes de percusión era por el aburrimiento y poco interés motivacional que presentaban las Planificaciones Anuales en cuanto al contenido.

²⁶ Jorge Pons Serrano, nacido en Llobay – Valencia – España. Ha obtenido, por unanimidad, el primer premio en la especialidad de Instrumentos de Percusión, en el Concurso de Juventudes Musicales del año 1983. Su dedicación a la música abarca también el terreno de la composición, lo que le ha ayudado a realizar varias obras, muchas de ellas ya estrenadas.

²⁷ Michael Jansen, nacido en Immenstadt - Alemania - en 1968 - Es autor de un Método de Percusión, acorde con la metodología LOE, para el Grado Elemental y Medio (Rivera Editores). Como compositor, tiene en su haber diferentes obras y ensambles de percusión.

²⁸ Benjamín Podemski, percusionista estadounidense. Perteneció a la Orquesta Sinfónica de Filadelfia desde 1923.

Estas deficiencias las vamos a listar. Hemos tomado en cuenta los objetivos de las planificaciones curriculares de la Institución para demostrar las omisiones que presentan los contenidos (ver página 59 Tabla 6).

- Descarta la parte armónica, pese a que el objetivo institucional solicita *Desarrollo de facultades musicales*.
- Se omite contenidos de creatividad. Contradicciendo el objetivo institucional que solicita *Desarrollo de expresiones artísticas*.
- No registra actividades dentro de la comunidad, cuando el objetivo pide *Insertar al alumno como un bien cultural dentro de la comunidad*.
- No se precisa en la metodología para que el estudiante ejecute varios *instrumentos de percusión* que piden los objetivos institucionales.
- No existe una sistematización en el tema de la *pérdida del miedo al desenvolvimiento escénico*

3.3.2. Logros de aprendizaje

- Identifica las partes del tambor, batería, timbal y xilófono.
- Muestra originalidad, creatividad con capacidad de autocrítica.



- Discrimina, melodías, timbre y colores dentro de las actividades grupales.
- Reconoce estructura y materiales de construcción de los instrumentos de percusión.
- Identifica progresiones armónicas básicas.

3.3.3. Sistematización de contenidos

- El tambor, definición, partes, postura corporal, toma de baquetas.
- El Timbal, definición, partes, postura corporal. Batería, definición, partes, postura corporal.
- Xilófono, definición, partes.
- La Marching Band (Banda de Marcha o Gala), definición, ejemplos, análisis crítico.
- El Ensamble, definición, la agógica dinámica y articulación.
- Construcción de una guira y baquetas para teclado.
- Acordes, progresiones I – IV – V - I



3.3.4. Construcción del repertorio de acuerdo a los logros de aprendizaje

Tabla No. 8:
Repertorio de acuerdo a Logros de aprendizaje

Logros de aprendizaje	Repertorio
Identifica y ejecuta las partes del tambor, batería, timbal y xilófono.	<ul style="list-style-type: none">- Ejercicios para agarre de baquetas- Ejercicios de estabilización de golpes.- Ejercicios solfeo a dos voces con xilófono- Escala de Do Mayor de dos formas (diatónica en dos octavas y por progresiones)- Acompañamiento de yumbo, pasacalle, villancico, pop.
Muestra originalidad, creatividad con capacidad de autocritica.	<ul style="list-style-type: none">- Ejercicios de postura corporal con movimientos en los cuatro puntos cardinales.- Acompañamiento de marcha al yumbo, pasacalle, villancico, pop.- Ejercicios de autocritica.- Ejercicios de creatividad a través de la invención de coreografías.
Discrimina, melodías, timbre y colores dentro de las actividades grupales.	<ul style="list-style-type: none">- Ejercicios de agógicas.- Interpretación de un villancico.- Ejercicios de dirección de un ensamble de percusión.
Reconoce estructura y materiales de construcción de instrumentos de percusión.	<ul style="list-style-type: none">- Construcción de una guira y baquetas.
Identifica progresiones básicas armónicas.	<ul style="list-style-type: none">- Ejercicios de intervalos- Ejercicios con acordes de Acorde de Do Mayor con arpegios- Acompañamiento pasacalle, yumbo y pop.

3.3.5. Descripción de la familia de los instrumentos de percusión

Redoblante o Tambor es un membranófono que empezó a ser utilizado en la batería como el componente principal, siendo el instrumento rítmico por excelencia y comenzó a ser tocado por un sólo instrumentista, apoyado en las nuevas construcciones, el tambor llegó a ser el instrumento más importante de este conjunto. Tocado con cualquier tipo de artilugio, baquetas, escobillas, con la mano, y utilizado como instrumento de base rítmica para los tiempos y contratiempos, fue, poco a poco convirtiéndose en el instrumento principal, usado en la mayoría de las ocasiones con



bordones. En un principio la sonoridad de este instrumento era pequeña, limitada por su construcción aunque en muy poco tiempo y en paralelo a la evolución de la técnica de ejecución su sonoridad es, hoy en día, sencillamente impresionante. Los baterías las usan de todo tipo, pequeñas, grandes, anchas, estrechas, buscando de este modo la sonoridad propia del estilo de música que se desea interpretar (Jazz, Pop, Rock, Latino. etc.), todo tipo de parches (rugosos, de aceite, de piel, sintéticos, etc.) y todo tipo de baquetas, hasta el punto de que cada interprete tiene sus propias baquetas, adaptados a él en peso y longitud. La batería ha hecho del tambor un instrumento muy extenso debido a las necesidades de sus intérpretes y sobre todo del mercado, de esta manera nos encontramos infinidad de marcas e infinidad de modelos por marca.

Su cuerpo está formado por un arco de madera delgada (generalmente de sauce) de aproximadamente 10 cm. de altura. Tiene dos parches en cuya periferia llevan cosido un anillo fino de madera (arquito), que el mismo cuero envuelve. Los parches, de cuero, a ambos lados, y atados entre sí por medio de un tiento en forma de zigzag. El diámetro de la membrana es de aproximadamente 33 cm. Posee, sobre el parche superior, un hilo llamado "chirlera" y una manija que sale de los tientos. Uno o dos palillos completan el instrumento.

Las partes del tambor son como se aprecia en la siguiente ilustración.



Ilustración 15: *Partes del tambor.* Anónimo (s/f)

Para tocar el tambor de pie la posición del cuerpo debe estar de la siguiente manera: columna recta, y para ejecutarlo sentado, se debe tomar en cuenta 90 grados entre el antebrazo y brazo siempre cuidando que la posición debe estar relajada.

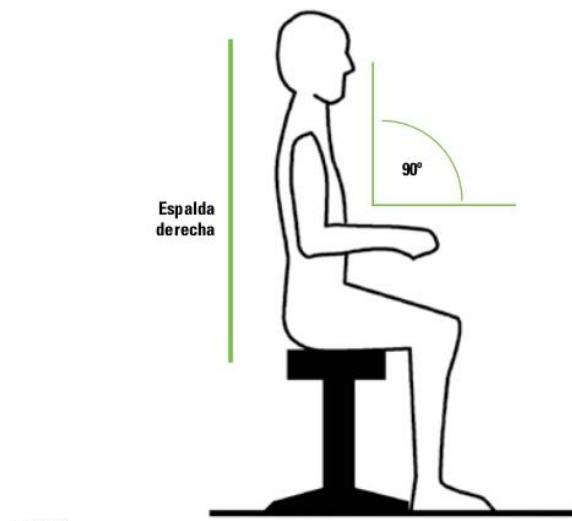


Ilustración 16: *Postura sentada de ejecución del tambor.* Anónimo (s/f)

Toma de las baquetas. Existen dos tipos básicos que son: el matched grip o agarre emparejado, y el tradicional grip o agarre tradicional. Los dos tipos presentan el agarre con la mano derecha, pero varían en la mano izquierda.

En este último, la baqueta se coloca entre el pulgar y el índice, y pasa por debajo del dedo medio y por encima del anular. Esta técnica es la que ejecutada por bateristas de escuela y la preferida por los jazzistas, ya que si bien resta fuerza a la mano izquierda, le brinda matices más amplios de ejecución.

El agarre emparejado es el más frecuente entre los bateristas de música popular y clásica. En él las baquetas se agarran de manera parecida. Se las sujetan entre el pulpejo del dedo pulgar y la parte externa de la segunda articulación interfalángica del dedo índice de las dos manos. Los últimos tres dedos nos ayudan a dirigir y dominar el rebote de la baqueta.

Se notan tres variantes de agarre emparejado, dependiendo del ángulo que forma la muñeca respecto a la superficie de la tarola:

Agarre Alemán, en que la muñeca va paralela a la caja.



Ilustración 17: Agarre alemán. Anónimo (s/f)

Agarre Francés, en que la muñeca va perpendicular a la tarola.



Ilustración 18: Agarre francés. Anónimo (s/f)

Agarre Americano, en que la muñeca forma un ángulo de 45º.



Ilustración 19: *Agarre americano*. Anónimo (s/f)

Como es evidente, el agarre americano viene a ser una posición intermedia entre las dos anteriores, y es quizás por ello la forma más común de empuñar las baquetas. No obstante, cada uno de estos tres sub-tipos ofrece ventajas específicas:

El agarre americano suele usarse para llevar el ritmo en la tarola y el hi-hat, y para percutir los platillos de estallido (crash y splash) contralaterales.

El agarre francés se lo utiliza para aplicar notas fantasma, golpes con rebote y rim shot en la tarola, para golpear los toms, para percutir los platillos crash, y llevar un ritmo de corcheas en el cuerpo del ride.

El agarre alemán es óptimo para llevar un ritmo de negras sobre la campana del ride, para ejecutar el cross-stick, y para asegurar más fuerza a la ejecución.

Como se puede apreciar, estas tres variantes del agarre emparejado se mezclan dinámicamente en toda interpretación.

El Timbal, la palabra “Timbal” deriva de una mezcla entre raíces latinas y árabes; por un lado, “Tímpano” que proviene del latín “tympanum”, apoyado en la raíz griega τύπω (“tumpo”, golpear) que produce τύμπανον (tympanum). Un timbal o tímpano (en plural italiano: timpani) es un instrumento musical membranófono de sonoridad grave, que puede producir golpes secos o resonantes. Se ejecuta golpeando los parches con un palillo o baqueta especial llamada “baqueta de timbal”. Está formado principalmente por un caldero de cobre, cubierto por una membrana.



Ilustración 20: *Partes de un timbal*. Anónimo (s/f)

Hay que adoptar la postura de tal forma que se pueda alcanzar a todos los instrumentos desde la silla sin grandes contorsiones, pudiendo también ejecutarlo de pie dependiendo de la estatura del estudiante. Igualmente la postura corporal, debe estar relajada con la columna recta. Si tenemos la facilidad de que la silla de los timbales pueda girarse, la altura del asiento, el respaldo y en algunos casos deben ser regulables. El respaldo no es imprescindible solo sirve para descansar.



Para modificar la afinación hay que aplastar el pedal lateralmente y al mismo tiempo levantarla y bajarla. Para evitar las posturas equivocadas con las piernas casi estiradas, debe girar a la derecha y a la izquierda junto a la de los pedales unos apoyos, su altura debe corresponder aproximadamente a la de los pedales.



Ilustración 21: *Acción sobre el pedal izquierdo para el cambio de afinación en un timbal.* Anónimo (s/f)

La batería tiene su origen en 1980, sucede que se unen algunos tambores y timbales que vienen de África y China, los platillos en cambio tuvieron su nacimiento en Turquía y también en China, y el bombo es de Europa. Dentro de los instrumentos musicales, los más antiguos son los de



Ilustración 22: *Batería.* Anónimo (s/f)

Percusión. Durante estos años las orquestas tocaban con 3 o 4 percusionistas (uno para el bombo, uno para la caja, y los demás para los diferentes elementos como



platos, cajas chinas, etc.) o solamente dos si se tocaban fanfarrias. Con la aparición de Ragtime y la necesidad de músicos para los salones de baile, se hace necesario el ensamblaje de la batería, donde un solo instrumentista tocaba todos los elementos anteriormente mencionados. El invento del pie de caja y sobre todo del pie de bombo (comercializado en 1910 por Ludwig) permite enlazar los diferentes elementos para que sean interpretados por menos instrumentistas. Al inicio los parches de la batería eran de piel de animal. En 1920 con nuevos elementos tecnológicos que aparecen, el instrumento alcanza un nivel profesional, dándole el papel principal conjuntamente con el bajo, en lo que tiene que ver con marcar el ritmo, de esta manera, se da oportunidad al intérprete, de explorar un mundo nuevo con muchas posibilidades en el momento de realizar cualquier tipo de acompañamiento.

Partes de la batería:

- a) El bombo, sus dimensiones se expresan en pulgadas e indican la medida del diámetro de la circunferencia central del bombo y la medida del ancho. Las medidas cambian considerablemente y eso depende del estilo del bombo (Ej: 20 x 18, 22 x 20). El bombo es un instrumento musical de percusión membranófono, que está formado por un cilindro, casi siempre de manera, en cuyos extremos se ajusta una membrana estirada, que puede ser de diversos materiales, que se golpea con mazas o varillas para que se produzcan los sonidos. Se lo utiliza en la batería generalmente para marcar el primer golpe en un 4/4 y el primero en 3/4. En la melodía esos golpes están con las notas más fuertes de la otra base musical, el bajo.



- b) La caja, en batería es conjuntamente con el bombo y el charles una parte fundamental, todo iniciado en el instrumento, para dominar el resto de tambores antes tiene que controlar la caja. Según su clasificación es un membranófono cerrado, de dos membranas. Ambas caras del tambor están cerradas con membranas (parches) y la inferior es atravesada por una faja de cuerdas metálicas tensadas (bordones). Es un tambor de poca altura. Al golpear en el parche superior, la vibración de estas cuerdas produce un sonido metálico y estridente, totalmente diferente al de un tambor común. Normalmente se utiliza integrado a una batería, aunque también puede ser ejecutado individualmente. Para hacerlo sonar se usan baquetas o también escobillas.
- c) HI-HAT, también se le conoce como charles. Los platos del Hi-Hat están ubicados en un soporte especial para ser accionados con el pie. El Hi-Hat contiene dos platos, uno fijo en la parte inferior (bottom) y que normalmente es el más pesado (aunque algunas veces el superior y el inferior pueden ser del mismo peso). En el soporte al pie se encuentra un pedal que abre y cierra ambos platos. Cuando el pie acciona el pedal cerrando los dos platos (el pedal abajo) el sonido se hace consistente es decir firme y preciso. Cada vez que se abren los platos sube su volumen y el sonido se agranda, aunque la mayoría del tiempo se toca cerrado. Varios bateristas de Heavy-Rock lo tocan ligeramente abierto, para conseguir un sonido grande, más redondo. Sus medidas varían entre 10 y 15 (diámetro).



- d) Los Toms, están conformados por un parche estirado sobre la abertura superior de una caja de resonancia construida por lo general en madera, o en modelos más económicos. Son considerados membranófonos. En la batería se encuentran estos toms en diferentes medidas, bien aéreos (sujetados con un mecanismo en el aire) o de pie (con patas). Los set de batería de los más clásicos poseen entre 2 y 5 toms de diferentes medias. Los dos primeros aéreos y el de base de pie. Dan un buen aporte a la melodía y generalmente son usados en los break y en los solos, pero también tienen numerosos usos rítmicos. Se suele colocar en la batería de cara al que toca de más agudos a más graves, de izquierda a derecha respectivamente. Para buscar su afinación tienen clavijas que tensan al parche y que se aflojan y se ajustan hasta conseguir el sonido que se desea.
- e) La ejecución de los platos en la batería son imprescindibles. Así como existen en el resto de elementos variedad, existen cientos de platos diferentes, diversos materiales, marcas y tamaños y tipos de platos, todo depende del efecto que se quiera conseguir. Tenemos 3 principales. El crash o plato de corte, que generalmente encontramos uno a la izquierda de la batería. Nos sirve para resaltar golpes produciendo un sonido metálico y fuerte, frecuentemente acompaña al bombo en estos golpes. Su tamaño varía de entre 13 y 24 pulgadas. También sirven para redoblar y producir un sonido brillante y continuo, que se lo utiliza al final de las canciones. El ride o plato de ritmo, hace las funciones de charles cuando es golpeado (llevar el compás) que es, el sonido que produce siendo más metálico y brillante y no tan seco. Puede ser golpeado como crash y nos da la

posibilidad de combinar golpes en su campana. Los pequeños platos son los splash, que producen diferentes sonidos muy parecidos al crash pero menos contundentes, especialmente usados para resaltar golpes.

Una excelente postura para sentarse detrás de la batería hará que el ejecutante se sienta más cómodo durante la práctica y le ayudará a llevar la batería con más facilidad. Si la postura es excelente, sonarás mejor y se divertirán tocando. La posición es derecho y con los codos hacia adentro. Los pedales deben estar a una distancia cómoda.

Debemos tomar en cuenta que para evitar lesiones debe existir una correcta posición de el estudiante frente a la batería, lo que permitirá un correcto desarrollo del proceso del proceso de enseñanza del instrumento. Esto es lo primero que se debe transmitir a los estudiantes cuando se sientan ante el instrumento. Lo mismo se podría decir con respecto a la técnica, la manera en que sujetamos las baquetas y el movimiento de las extremidades pueden convertirse en nuestros peores enemigos y a afectar al mismo tiempo a nuestra buena salud y a nuestra permanencia como bateristas.

El Xilófono, dentro de la familia de la percusión pertenece a las placas porque está construido con placas de madera que hacen diferentes notas. La duración del sonido de las notas suele ser más corta que la de un metalófono ya que las placas de madera tienen menos vibración que las de metal. Este instrumento suele utilizarse en las escuelas y según el tamaño podemos encontrar tres clases de xilófonos: soprano,

alto y bajo. En las orquestas sinfónicas el xilófono se usa normalmente el más grande y puede tener un diapasón de unas 48 notas. El xilófono, es un instrumento de percusión de sonido determinado porque se toca golpeando con dos baquetas y puede emitir sonidos musicales.

Se lo llama también xilofón, este instrumento cuenta con láminas de madera. Por eso, sus notas tienen una duración inferior si se las compara con las notas que brindan los instrumentos con placas de metal, como el metalófono. Esto es debido a que las láminas de madera tienen una vibración menor que las láminas metálicas.



Ilustración 23: *El Xilófono*. Anónimo (s/f)

Según el tamaño, es posible diferenciar entre el xilófono bajo, el xilófono alto y el xilófono soprano. Los xilófonos de mayor tamaño pueden llegar a hacer cerca de 48 notas diferentes. Pueden ser de 4 octavas, 3 octavas y media, y los más pequeños de 3 octavas.

Al xilófono se lo ejecuta de pie, frente al instrumento, depende de la fisionomía del instrumentista, para adoptar diferentes posturas, pero siempre se debe tomar en cuenta tener una posición recta de columna para evitar lesiones. Las manos agarran las baquetas igual que al ejecutar un tambor, y golpean las láminas.

3.3.6. Guía metodológica de aplicación

GUIA PARA EL DOCENTE

La presente Guía Metodológica es un conjunto de elementos teóricos y prácticos organizados con una visión integradora y sistematizada para que el docente alcance los objetivos de aprendizaje.

Este documento está propuesto para el primer año lectivo en el nivel inicial de percusión del Conservatorio Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja; pero puede ser aplicado para cualquier sistema educativo escolarizado del país. Inicia desde los ritmos y movimientos corporales hasta la ejecución de escalas mayores en tonalidades de fácil ejecución y acompañamientos armónicos fáciles para el estudiante. Esta aplicación aproxima tempranamente al conocimiento y ejecución de los elementos de la música como son el ritmo, melodía, armonía y timbre.

Pone a disposición procedimientos para lograr la destreza de ejecutar el tambor, timbal, batería y xilófono proyectando nuevos conceptos metodológicos.



OBJETIVO, LOGROS DE APRENDIZAJE Y TEMPORIZADOR

Objetivo.- Sistematizar con repertorio la enseñanza inicial de la percusión fundamentado en las deficiencias detectadas en la pedagogía tradicional a través de cinco talleres.

Los logros de aprendizaje han sido detectados luego de encontrar inconsistencias y vacíos en la metodología actual del primer año inicial del Conservatorio S.B.C. Los cinco talleres serán entregados durante dos quimestres de acuerdo al Reglamento de la LOEI art. 146:

Tabla No. 9:
Temporizador de períodos de clases

Períodos de clases	SEMANAL	MES	AÑO LECTIVO
	2 clases	8 clases	80 clases

En la siguiente tabla está determinado el tiempo mínimo de duración de cada taller.

Tabla No. 10:
Temporizador de los Talleres

LOGROS DE APRENDIZAJE	TALLER	No. CLASES	PERÍODO
Identifica y ejecuta las partes del tambor, batería, timbal y xilófono	I	16	Septiembre - Octubre
Muestra originalidad, creatividad con capacidad de autocritica	II	08	Noviembre
Discrimina, melodías, timbre y colores dentro de las actividades grupales.	III	16	Diciembre - Enero
Reconoce estructura y materiales de construcción de instrumentos de percusión.	IV	16	Febrero - Marzo
Identifica progresiones básicas armónicas	V	24	Abrial – Mayo- Junio



En cuanto a las metas los contenidos se dirigen de la siguiente manera: El Taller I, se dirige hacia la experimentación de los rudimentos generales del tambor o caja, timbal, batería y xilófono. El taller II, se refiere al desarrollo de creatividad y ganancia de confianza en la ejecución de los instrumentos, tanto en la clase como frente al público; el Taller III, está relacionado con el trabajo en equipo. El Taller IV, proporciona conocimientos sobre estructura y materiales de instrumentos percutivos. Y el Taller V, introduce al trabajo armónico.

TALLER I: “Mis nuevos amigos”

Tiempo de duración:

Dieciséis (16) períodos de clases, dos (2) meses.

Descripción del taller

Como punto de partida el estudiante podrá emitir un sonido con un simple golpe, siendo este el elemento inicial para encontrar relaciones sonoras en los instrumentos, y paulatinamente ira explorando hasta ir dominando las interrelaciones existentes entre los instrumentos, las baquetas y el cuerpo, y en consecuencia conocerá rudimentos teóricos que se entregarán cuando sean necesarios.

Objetivo:

Conocer las partes y funcionalidad sonora del tambor, timbal, batería y xilófono a través de ejercicios de observación y ejecución.

Actividades metodológicas



Iniciamos con ejercicios para el tambor, se realizará en cuatro sesiones (4), el maestro observará que el alumno agarre correctamente las baquetas y practique una correcta estabilización de los golpes. En este caso el maestro explicará la notación musical que con los ejercicios alcanzará el entendimiento. Los ejercicios que veremos a continuación son sencillos pero muy importante su aplicación con la vigilancia del maestro.

Ilustración 24: *Ejercicios estabilización de Caja*. Pons (2002)



Moderato



Allegro



Ilustración 25: *Ejercicios estabilización con corcheas y semicorcheas de Caja. Pons (2002)*

Dentro del planteamiento pedagógico se indica la utilización de temas del entorno, tal es el caso del Villancico en ritmo de Sanjuanito “Ya viene el niñito” que es muy conocido y que puede ser acompañado por el tambor.



Ya viene el niñito

Allegro $\text{♩} = 100$

Sanjuanito

Salvador Bustamante Celi

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts with a 2/4 time signature, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of $\text{♩} = 100$. It features a single measure of silence (a whole rest) followed by a measure of three eighth notes (3). This is followed by a measure of silence (a whole rest) and a measure of eight eighth notes (8). The bottom staff starts with a 16 measure repeat sign, followed by a measure of silence (a whole rest) and a measure of eighth notes (8). This pattern repeats. Measure 27 begins with a measure of eighth notes (8) followed by a measure of silence (a whole rest) and a measure of eighth notes (8).

Ilustración 26: *Ya viene el niñito* para Caja. Riofrío (2015)

Como se aprecia en la partitura solamente se combinan el tambor y el bass drum y puede ir relacionando los distintos elementos de la partitura como los silencios, figuras, el compás. Existe otra canción que proporcionará estabilización en el golpe, se trata de “We will rock you”, que es del agrado de los niños.

We will rock you

Words and music by Brian May

7

13

19

21

Repetir 3 veces

Ilustración 27: *We will rock you* para Caja. Riofrío (2015)

El maestro incentivará a la creatividad del estudiante en esta obra ya que cualquier variación permitirá disfrutar de la música.

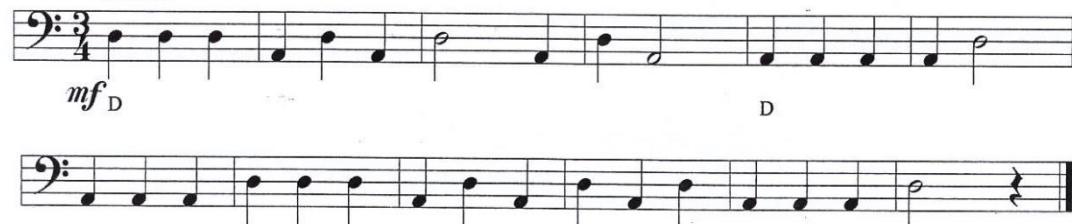
Seguidamente el estudiante cambiará de instrumento, explorará el timbal durante cuatro (4) sesiones más.

En el timbal explorará la flexibilidad del instrumento, ya que el trabajo en el presente taller estará encaminado en la afinación, en dos tonalidades (Do – Sol) y (Re – La). La innovación de esta guía es de introducir al estudiante en los aspectos de afinación que trabajará la mayor parte del tiempo. Pero antes debe conocer el nombre de las notas en la clave de fa.



1..D D D D I I I I
 2..D I D I D I D I
 3..I D I D I D I D

Lento



mf D D
 D

Ilustración 28: *Ejercicios de estabilización del timbal*. Pons (2002)

Allegro



f D I *mf* D



D



f D D

Ilustración 29: *Ejercicios de estabilización para timbal con corcheas y semicorcheas*. Pons (2002)



Moderato

The image shows four staves of musical notation for timbal. The first staff begins with a dynamic 'f' and consists of eighth and sixteenth note patterns. The second staff begins with a dynamic 'mf' and also features eighth and sixteenth note patterns. The third staff continues the eighth and sixteenth note patterns. The fourth staff begins with a dynamic 'f' and concludes with a measure ending in a fermata over a note.

Ilustración 30: *Ejercicios más avanzados para timbal con corcheas y semicorcheas*. Pons (2002)

Con los antecedentes teóricos recibidos, el estudiante sigue construyendo un conocimiento que le permite entender el funcionamiento y el papel de los diferentes instrumentos dentro de una canción. En esta parte nuevamente se encuentra con las canciones “Ya viene el niñito” y “We will rock you”; pero interpretando el timbal.



Ya viene el niñito

Allegro $\text{♩} = 100$

Sanjuanito

Salvador Bustamante Celi

The musical score consists of two staves. The top staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp. Measure 16 starts with a rest, followed by a measure of eighth notes. Measure 25 starts with a rest, followed by a measure of eighth notes. The bottom staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp. Measure 31 starts with a rest, followed by a measure of eighth notes. Measure 32 starts with a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes.

Ilustración 31: *Ya viene el niñito para timbal*. Riofrío (2015)

We will rock you

Words and music by Brian May

The musical score consists of two staves. The top staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp. Measure 13 starts with a rest, followed by a measure of eighth notes. Measure 19 starts with a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes. The bottom staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp. Measure 25 starts with a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes. Measure 26 starts with a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes.

Ilustración 32: *We will rock you para timbal*. Riofrío (2015)

En la primera canción podemos verificar que trabaja con las notas LA y RE y en la segunda con SOL y DO. En cuanto a la dificultad de semicorcheas está previsto que el maestro realice en el momento las variantes rítmicas a fin de que vaya



experimentando el valor de las notas. Es importante en este momento el empleo de la imitación como recurso rítmico, porque también “al oído” lo puede tocar, desarrollando la memoria musical.

A continuación abordaremos la batería. En estos ejercicios ya aparece la clave de sol, algo nuevo para el estudiante y también la verticalidad y simultaneidad de la lectura. Los ejercicios que a continuación se practicará en compás de 4/4 está relacionado con la independencia de las extremidades.

Moderato

Caja

Bombo

mf

Allegro

mf

Allegro

mf



Musical score for Bateria 1 and Bateria 2. The score consists of four staves of music. Bateria 1 (top two staves) and Bateria 2 (bottom two staves) play on a single staff. The music is in common time. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include "tom-toms" with a drum icon and "IMPROVISAR" with a fermata. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ilustración 34: *Ejercicios de estabilización del golpe de batería*. Pons (2002)



Los ejercicios están relacionados con la caja y el bombo que serán aplicados en las siguientes lecciones con los temas anteriormente tratados, “Ya viene el niñito” y “We will rock you”.

Ya viene el niñito

Sanjuanito

Salvador Bustamante Celi

Allegro $\text{♩} = 100$

12

27

1. 2. 6

1. 2. 7

1. 2.

Ilustración 35: Ya viene el niñito para batería. Riofrío (2015)



We will rock you

Words and music by Brian May

Ilustración 36 *We will rock you* para batería. Riofrío (2015)

En estas dos canciones participan el tambor, el tom de piso y la caja, son tres movimientos que van creando una dificultad progresiva. Y finalmente viene el trabajo con el xilófono de orquesta sinfónica, iniciando con ejercicios preliminares y la ejecución de las escalas con el nombre de las notas.



Ilustración 37: Escala Do Mayor para xilófono. Pons (s/f)

La escala de Do en variantes. En este trayecto el profesor practicará el nombre de las notas en las líneas y espacios del pentagrama y también se hace oportuno el trabajo con la escala de Sol, presentando la armadura de clave con una alteración en fa.



The image shows a musical score consisting of eight staves of music for a solo instrument, likely a recorder. The music is in common time and G major (indicated by a treble clef and a single sharp sign). Fingerings are indicated by the letters 'I' (Index finger) and 'D' (Dorsal finger) placed below the staff. The staves are numbered 1 through 8.

- Staff 1: Fingerings: I, D, I, D.
- Staff 2: Fingerings: D, I, D, I.
- Staff 3: Fingerings: I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D.
- Staff 4: Fingerings: D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I.
- Staff 5: Fingerings: I, D, I, D, I, D, I, D.
- Staff 6: Fingerings: D, I, D, I, D, I, D, I.
- Staff 7: Fingerings: D, I, D, I, D, I, D, I.
- Staff 8: Fingerings: I, D, I, D, I, D, I, D.

Ilustración 38: *Ejercicios con escala de Sol Mayor para Xilófono*. Jansen (2001)



1.D I D I DIDIDIDI D I D I DIDIDIDI D I D I DIDIDIDI D I D I DIDID
 2.D I D I DDIIDDI D I D I DDIIDDI D I D I DDIIDDI D I D I DDIID

I D I D IDIDIDID I D I D IDIDIDID I D I D IDIDIDID I D I D IDIDI
 I D I D IIIDDIIDD I D I D IIIDDIIDD I D I D IIIDDIIDD I D I D IIIDDI

(B)

Escala de Do Mayor

1..D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
 2..I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

(C)

I D I D I D I D I D simil..

D I D I D I D I D I simil..

Ilustración 39: Ejercicios con escala de Do Mayor con corcheas y semicorcheas para Xilófono. Pons (2002)

Una vez practicadas las escalas, será mucho más fácil ejecutar nuevamente las dos canciones propuestas en esta Guía.



Ya viene el niñito

Allegro $\text{♩} = 100$

Sanjuanito

Salvador Bustamante Celi

The musical score consists of two staves of music for xylophone. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music includes various chords such as E m, B, C, G, B7, A m, and E7, with dynamic markings like 1. and 2. indicating different performance variations. The score is in common time throughout.

Ilustración 40: *Ya viene el niñito para xilófono*. Riofrío (2015)

We will rock you

Words and music by Brian May

The musical score consists of two staves of music for xylophone. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music includes various chords such as A, D, A, and A sus, with dynamic markings like 1, 2. and Repetir 3 veces. The score is in common time throughout.

Ilustración 41: *We will rock you para Xylophone*. Riofrío (2015)

Se ha colocado el cifrado para que el docente acompañe en piano, guitarra o marimba y pueda hacer adaptaciones según las capacidades del alumno.

En esta canción, el tema a partir del compás 16, se presentan, lo que podría ser, tres melodías paralelas; pues una de ellas debe practicar el alumno. En caso de que exista un estudiante con muchas más habilidades puede intentar tocar como está escrito

Indicadores de evaluación

Están supeditados a la práctica y atención de los señalamientos del maestro; que debe en cada clase ir animando esa llama de curiosidad. Será de importancia que el estudiante relate las partes de cada instrumento para lograr una interacción con la clase de percusión.

Técnica de evaluación

La observación y prueba escrita, o la que disponga la norma institucional.

Al finalizar este taller, planteamos, una alternativa en caso de existir estudiantes que logren realizar las actividades enunciadas en menor tiempo de lo planificado:

- a) Por existir similitud entre las metodologías de Pons, Jansen y la presente guía, se podrá continuar trabajando con los ejercicios de Jorge Pons

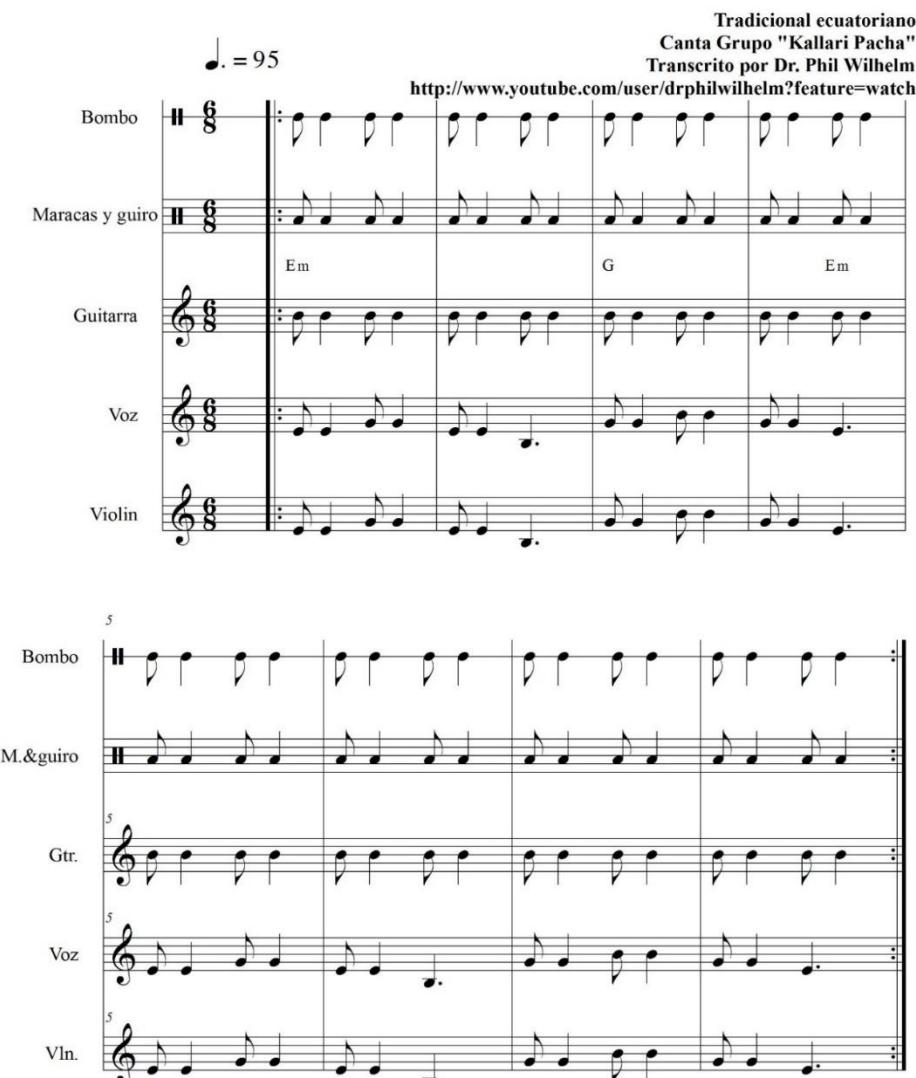
detallados en el Libro No. 1 de grado elemental de Editores Rivera, publicado en Valencia, España en 2002; o el Libro No. 2 de Michael Janssen, igualmente editado por Editores Rivera en 2001.

- b) A continuación dos piezas Kichwas de Ecuador, inéditas con las que los estudiantes deben adaptarlas, hacer arreglos, tocar en los diversos instrumentos como los deseen. Estas piezas musicales también podrán ser objeto de trabajo en los talleres de Marching Band y Ensamble.

Amazonas Runa - Gente amazónica

♩. = 95

Tradicional ecuatoriano
Canta Grupo "Kallari Pacha"
Transcrito por Dr. Phil Wilhelm
<http://www.youtube.com/user/drphilwilhelm?feature=watch>



Bombo

Maracas y guiro

Guitarra

Voz

Violin

5

Bombo

M.&guiro

Gtr.

5

Voz

5

Vln.

Ilustración 42: *Gente Amazónica, tema inédito.* Riofrío (2015)



Asuamanga tinaja - Tinaja de chicha

$\text{♩.} = 110$

Canta Grupo "Los Jilgueritos".
Transcrito por Dr. Phil Wilhelm

<http://www.youtube.com/user/drphilwilhelm?feature=watch>

Musical score for the first section of 'Tinaja de chicha' featuring four instruments: Bombo, Guitarra, Violin, and Voz. The score is in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩.} = 110$. The vocal line (Voz) enters at the start, followed by the guitar (Guitarra), violin (Violin), and finally the bass (Bombo). The vocal line consists of sustained notes with eighth-note patterns. The guitar and violin provide harmonic support with eighth-note chords. The bass provides a steady rhythmic foundation.

Musical score for the second section of 'Tinaja de chicha' featuring the same four instruments: Bombo, Guitarra, Violin, and Voz. The score is in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The section begins with a repeat sign and the number '6' above the staff. The vocal line (Voz) enters with a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar (Gtr.) and violin (Vln.) provide harmonic support with eighth-note chords. The bass (Bombo) continues its steady rhythmic foundation. The vocal line includes sustained notes with eighth-note patterns, similar to the first section.

Ilustración 43: *Tinaja de chicha, tema inédito.* Riofrío (2015)

TALLER II: "La Marching Band"

Tiempo de duración:

Ocho (08) períodos de clases, un (1) meses.

Descripción del taller

Este taller trabajará aspectos psico-sociales que no están atendidos en las planificaciones actuales del Conservatorio Salvador Bustamante Celi. Entre esos aspectos está la creatividad, la originalidad, perder el miedo, la capacidad de autocritica a la que deben habituarse los estudiantes desde sus primeras clases. Para ello esta Guía propone trabajar con la metodología de la Marching Band que para su perfecto desarrollo exigirá esfuerzo en los temas psicológicos mencionados.

Objetivo:

Desarrollar la creatividad y perder el "miedo" a través de técnicas de intercambio grupal.

Contenidos

La Marching Band es un conglomerado de artistas que realizan coreografías interpretando instrumentos musicales de viento metal, viento madera y percusiones, con el ánimo de dar colorido y arte sincronizado a unos desfiles marchando con estilo

militar, entonando diferentes tipos de melodías que generalmente son arregladas o adaptadas para la ocasión. Es común este tipo de agrupaciones en los Colegios con los jóvenes y niños.

Las Marching Band requieren de mucha disciplina, es por esta razón que se ha convertido en una de las herramientas preferidas de los docentes cuando quieren perfeccionar el trabajo de equipo.



Ilustración 44: *Marching Band*. Anónimo (s/f)



Ilustración 45: *The West Jessamine High School Marching Band*. Anónimo (s/f)

Las Marching Band son muy comunes en los Estados Unidos y Europa, tal como lo podemos apreciar en las fotografías y están muy ligadas al sentimiento militar. Para trabajarlas debemos plantearnos algunos retos, como adquirir mayor responsabilidad y concentración (Pérez, 2015).

La responsabilidad, va desde el cuidado del uniforme hasta los horarios de práctica. La memorización de las coreografías es indispensable en este tipo de retos. El instrumento debe estar aseado. Investigaciones demuestran que la Marching Band convierte a sus miembros en seres independientes y responsables de la sociedad.

La Disciplina, es una cualidad en este tipo de agrupaciones, los movimientos corporales tienen secuencia y deben ser memorizados. El trabajo diario permite dicha memorización y no se puede faltar, ya que ocupan un lugar específico en la formación.

Trabajo en equipo y resistencia, es una excelente terapia para el desarrollo de la voluntad y físicamente se compara con la práctica de cualquier deporte; ya que mientras se camina se está tocando.

Perder con Gracia y el Crecimiento Personal, se dice que para los estudiantes tímidos o con miedo de actuar delante de los demás, uniéndose a una banda de música puede ayudar a calmar sus temores y aumentar su confianza en sí mismo. Además, al compartir las mismas experiencias con un grupo de personas con ideas



afines, se crea un sistema de apoyo integrado de la que pueden crecer y desarrollarse personalmente ((The Vault at Music & Arts, 2015).

Actividades metodológicas

Se hace mención, en que en este Taller respetaremos el ritmo de aprendizaje de los compañeros, el temor de opinar o dar sugerencias y la capacidad de auto-evaluarnos. Para ello ya que culturalmente no es hábito las Marching Band, el profesor propondrá a sus alumnos sin importar el número, pueden ser dos, a cuatro estudiantes, la creación de coreografías o pasos por parte de los alumnos, las mismas que serán experimentadas y criticadas. Como toda banda de música interpretará sus temas, será el material trabajado durante semanas anteriores; es decir, el sanjuanito “Ya viene el Niñito” y el tema “We will rock you”, cuyo score para el docente se lo colocamos a continuación:



Ya viene el niñito

Ilustración 46: *Ya viene el niñito*, Score. Riofrío (2015)



Score

We will rock you

Words and music by Brian May

Xylophone

Snare Drum

Drum Set

Timpani

Xyl. 5 1, 2.

S.Dr.

D. S.

Timp.

Xyl. 10 2.

S.Dr.

D. S.

Timp.

Xyl. 15 A D A D A

S.Dr.

D. S.

Timp.

Xyl. 19 A sus D A A sus A Repetir 3 veces

S.Dr.

D. S.

Timp.

Ilustración 47: *We will you rock. Score*. Riofrío (2015)

Como se podrá analizar, todas las voces de esta adaptación ya fueron previamente revisadas en el taller anterior y se prestan para la alternancia entre el equipo de estudiantes. Cualquiera que sea el resultado de la práctica de Marching Band será motivo de regocijo, de acuerdo con la filosofía planteada por Shinichi Suzuki.

El maestro será el motivador para el estudio y desarrollo individual y grupal.

Indicadores de evaluación

Se evaluará la participación, la creatividad vista desde el punto de construcción hacia otra alternativa. Pues la solidaridad y la entrega por sacar un resultado grupal demuestran el cumplimiento de este Taller.

Técnica de evaluación

La observación y prueba escrita, o la que disponga la norma institucional.



TALLER III: “El Ensamble”

Tiempo de duración:

Dieciséis (16) períodos de clases, dos (2) meses.

Descripción del taller

Este taller presenta características similares al anterior; pero con la diferencia que es en su totalidad una actividad de ejecución musical. En el presente Taller se practicará la convivencia grupal aprendiendo las agógicas la dinámica y articulaciones. Podrá considerarse de forma opcional que el Maestro motive o indique a los alumnos a improvisar de una manera muy elemental con el único fin de convivir en grupo. Hay que recordar el enunciado “cooperación y no competencia”.

Objetivo:

Crear relaciones grupales de trabajo en equipo a través de las herramientas musicales

Contenidos

Se define como Ensamble a la agrupación de dos o más personas que interpretan obras de cualquier índole o género. Son espacios de experimentación, para conocerse y compartir con los compañeros a través de la música. Existe una definición que dice que son espacios de juego, del “ensayo y error”, de saltar de lo individual al trabajo en conjunto.

Existen varios tipos de agrupaciones y conjuntos musicales, dependiendo de la cantidad de instrumentistas; por ejemplo algunos *Grupos de Cámara*, van desde seis a doce intérpretes. En este tipo de conjuntos cada músico cumple la función en cada una de las secciones de la Orquesta.

Existen Ensambls de Viento y Percusión de corte folclórico. También encontramos Rondalla o Estudiantina que en su mayoría son vocales, acompañadas de varias guitarras, requintos, mandolinas, bandolas o bandurrias según el país. Se les adiciona el acordeón, el contrabajo y las panderetas. Se les llama estudiantinas, pero este nombre se utiliza más para grupos formados únicamente por instrumentos de cuerdas como bandolas, tiples y guitarras.

La Agógica, se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación del tiempo. Se las nombra en italiano, ejemplo:

Rallentando: Retardando. Reducir la velocidad gradualmente.

Accelerando: Acelerando. Aumentar la velocidad gradualmente.

Rubato: "Robado" (robar tiempo a la siguiente figura). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real que se interpreta normalmente.

Calderón: Signo que, puesto sobre una figura, indica que ésta debe prolongarse a discreción del intérprete, tiene un significado expresivo y no esta delimitada su duración.



Por extensión, el tempo se aplica a toda la "Teoría del movimiento en la ejecución musical", es decir, la velocidad con que se interpreta una obra o parte de ésta. Esta velocidad se llama *Tempo*, y es usualmente señalada de dos formas:

1) Con indicaciones metronómicas:

Ejemplo:

$\text{♩} = 70$ Que significa un *tempo* de 70 negras o pulsos por minuto.

2) Con términos convencionales del italiano, Ejemplo:

Lento..... Muy despacio

Adagio..... Despacio

Andante..... Caminando

Allegro..... Alegre

Presto..... Muy rápido

Prestíssimo.... Rapidísimo

Otra señal es la *dinámica*, que son los cambios de intensidad del sonido en la interpretación. Se representa con palabras en italiano como forte, fortissimo, piano, pianissimo. Los cambios paulatinos o graduales se expresan con crescendo y disminuendo (Rivas, 2012).



Tabla No. 11:
Intensidades

NOMBRE ITALIANO	ABREVIACIÓN	TRADUCCIÓN
fortissimo	<i>ff</i>	Muy fuerte
forte	<i>f</i>	Fuerte
piano	<i>p</i>	Suave, Quedo
pianissimo	<i>pp</i>	Muy suave
crescendo	<i><</i>	Aumentar el volumen gradualmente
diminuendo	<i>></i>	Disminuir el volumen gradualmente

Fuente: Santamaría (s/f)

Actividades metodológicas

El maestro facilitará la creación de un ambiente adecuado de compañerismo para que esta sección del trabajo, permita crear relaciones grupales de equipo. Gracias al taller anterior aquí el estudiante tiene experiencia de disciplina, responsabilidad, respeto y solamente se añadirá el aspecto musical en relación a las agógicas que es uno de los objetivos no planificados en los planes del Conservatorio Salvador Bustamante Celi.

Se seguirá usando el material trabajado como es el tema “Ya viene el niñito” y “We will rock you” con innovaciones creativas propuestas por los estudiantes referente a las dinámicas.

Al seguir utilizando el material de los dos temas se va perfeccionando su ejecución y la herramienta se convierte en un elemento con múltiples propósitos.



Indicadores de evaluación

Los planteados en los logros de resultado, que consiste en discriminar melodías, timbres, colores sonoros dentro de las actividades grupales, todo en un ambiente de trabajo en equipo.

Técnica de evaluación

La observación y prueba escrita, o la que disponga la norma institucional.

TALLER IV: “Mi Taller”

Tiempo de duración:

Dieciséis (16) períodos de clases, dos (2) meses.

Descripción del taller

El modelo étnico plantea aprender realizando actividades del entorno cultural.

La construcción de instrumentos sonoros no necesita de mucha tecnología por lo que es válido el planteamiento de conocer los materiales y estructura de dichos instrumentos.

Para cumplir con la meta se dispone de una actividad no muy onerosa ni difícil, y se invita al estudiante a experimentar la construcción de baquetas de teclado (xilófono, marimba, etc.) y una guira.

Objetivo:

Conocer los materiales, estructura y procedimiento de construcción de algunos instrumentos percutivos.

Actividades metodológicas

Se inicia con la consecución de los materiales a utilizarse:



- Una plancha de metal, de tol de 1mm de grosor, por 32 cm de ancho por 40 cm de largo.
- Un fragmento de tol (fabricación del mango) de 22 cm. de largo por 4 cm. de ancho y adicional otro fragmento de tol de 10 cm. de ancho por 8 cm. de largo.
- Veinte (20) remaches
- Un clavo de cemento de 2 pulgadas sin punta.
- Un martillo y regla.
- Taladro y broca

Para fabricar la guira profesional, procedemos:

- a) Extendemos el tol de 32 cm. de ancho por 40 cm. de largo como si fuera una hoja de papel y procedemos a rayar la misma con ayuda del clavo y la regla en forma cuadriculada. Cada cuadro tiene que tener una distancia de 3 mm., dejando un margen de 2 cm a lo largo y 4 cm a lo ancho. Todo este proceso permitirá dar un trazado uniforme, obteniendo dimensiones exactas lo que consentirá elaborar un instrumento de percusión de calidad.



Ilustración 48: Rayado del tol. Riofrío (2015)

b) Luego en la esquina de cada cuadro trazado con el clavo y el martillo realizamos pequeñas hendiduras a lo largo de todo el diseño realizado, logrando de esta manera que el instrumento adopte automáticamente la forma circular que caracteriza a este tipo de instrumento de percusión.



Ilustración 49: *Amoldando a la güira.*
Riofrío (2015)

c) Seguidamente al haber terminado todo el proceso de las hendiduras, y haber conseguido que el instrumento ya este adoptando una forma cilíndrica, tenemos que lograr darle totalmente una forma redonda. Con la ayuda de un tubo o un



Ilustración 50: *Forma cilíndrica de la güira.*
Riofrío (2015)

madero circular se procede a moldear la güira, hasta alcanzar obtener la forma adecuada del instrumento, permitiendo con este proceso obtener el sonido único que identifica a esta clase de instrumentos.

d) Al tratarse de un instrumento fabricado con material que puede producir alguna lesión al momento de ejecutar tenemos que tener cuidado, y darle un tratamiento especial al momento de terminarlo.



Ilustración 51: *Aislamiento de la güira.*
Riofrío (2015)

- e) Con ayuda de una pinza dobramos tanto el borde superior como el borde inferior de la güira, obteniendo un acabado idóneo en donde el ejecutante se sienta seguro y no sufra ningún tipo de lesiones.



Ilustración 52: *Acabado idóneo de la guira.*
Riofrío (2015)

- f) Para cerrar la güira o unir sus extremos procedemos a crear ganchos en los extremos de la misma, un borde hacia adentro y el otro hacia afuera, y con ayuda del martillo se procede a unirlos obteniendo ya por completo la forma adecuada del instrumento.



Ilustración 53: *Cerramiento de la guira.*
Riofrío (2015)

- g) Seguidamente con el tol de 22 cm. de largo por 4 cm. de ancho fabricamos la manija. Primero dobramos 1 cm. hacia adentro los bordes con la pinza para evitar las lesiones. Luego medimos 3 cm desde cada borde y dobramos el tol, formando una L de cada lado y realizándose automáticamente una curvatura que permite formar la manija de la güira.

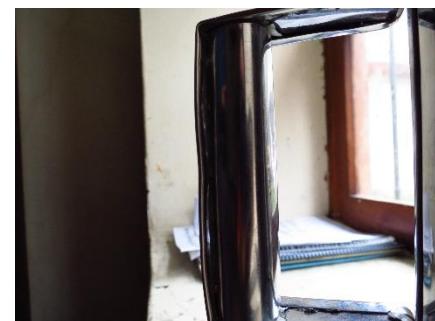


Ilustración 54: *Manga de la guira.*
Riofrío (2015)



h) Una vez formada la manija colocamos dentro de la misma el tol de 8 cm. de largo por 10 cm. de ancho en forma semicircular asegurándola con los remaches. Este procedimiento nos ayuda a obtener un mejor manejo del instrumento, ya que permite que la manija se amolde a la mano y así el ejecutante tendrá mayor dominio del instrumento.



Ilustración 55: Formación manija de la güira. Riofrío (2015)

i) Finalmente con ayuda del taladro y la broca colocamos la manija en el centro de güira, en el lado de la unión de los bordes con ayuda de la remachadora, quedando de este modo completamente segura y el instrumento brinde todas las facilidades para poder ejecutarlo.

También podemos fabricar unas baquetas para el teclado. Lo que necesitamos es:

- Dos (2) palos redondos torneados de 8 mm de grosor por 40 cm de largo.
- Lana para tejer
- Dos (2) cauchos redondos pequeños con orificio en el centro.
- Una aguja grande y tijera.
- Una pinza.

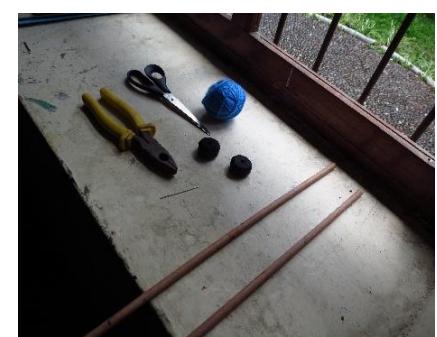


Ilustración 56: Materiales elaboración de baquetas. Riofrío (2015)

a) Una vez obtenido el material se procede a encajar los palos en los orificios de los cauchos. Los orificios de los cauchos no tienen que ser muy grandes, ya que al momento de insertar los palos debe realizárselo a presión; para que de este modo queden asegurados, y exista seguridad y control el momento de ejecutar un instrumento de teclado.



Ilustración 57: Colocación de cauchos en los palos. Riofrío (2015)

b) Seguidamente se realiza un proceso de tejido alrededor del caucho, el mismo que empieza realizando un pequeño lazo en la parte inferior de la unión del caucho y la baqueta, para luego realizar un procedimiento de envoltura de la lana y obtener la forma circular de la baqueta.



Ilustración 58: Ajuste de cauchos en los palos. Riofrío (2015)



Ilustración 59: Tejido de la baqueta. Riofrío (2015)

c) Finalmente se segura la lana en el baqueta con ayuda de la aguja, empezando en la parte inferior del tejido, esto se realiza en todo el contorno inferior de la baqueta para luego realizar el mismo procedimiento en la parte



superior, en donde se teje un circulo a manera de corona dándole el acabado y la seguridad a la baqueta.

Indicadores de evaluación

Reconoce la estructura de una guira y una baqueta.

Técnica de evaluación

La observación y prueba escrita, o la que disponga la norma institucional.

Se propone la construcción de instrumentos de percusión con objetos reciclables, esta sería una propuesta creativa; no académica.

TALLER V: “Armonía”

Tiempo de duración:

Veinticuatro (24) períodos de clases, dos (3) meses.

Descripción del taller

Es un taller de exploración armónica, jugar a tocar dos y tres sonidos, tiene como propósito ir acostumbrando el oído a los acordes del xilófono. En las planificaciones del Conservatorio se obvia este trabajo.

Objetivo:

Iniciar con el desarrollo del oído armónico.

Contenidos

Un acorde es la ejecución simultánea de dos o más sonidos. Tradicionalmente, los acordes se han construido sobreponiendo dos o más terceras. Por ejemplo, las notas do-mi-sol forman un acorde o triada mayor. La nota que sirve de base para

construir el acorde, recibe el nombre de fundamental. Las otras notas reciben el nombre del intervalo que forman con relación a la fundamental:

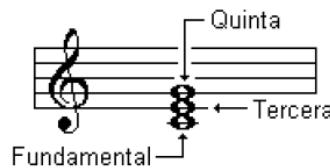


Ilustración 60: *Intervalos de tercera y quinta*. Santamaría (s/f)

Decimos que un acorde está en posición fundamental si su tónica es la nota más grave. En un acorde de tres sonidos o triada, podemos además disponer el acorde en primera o segunda inversión. Un acorde está en primera inversión cuando su tercera es la nota más grave. Está en segunda inversión cuando su quinta es la nota más grave. A continuación, pueden ver la triada de do mayor en posición fundamental, primera y segunda inversión:

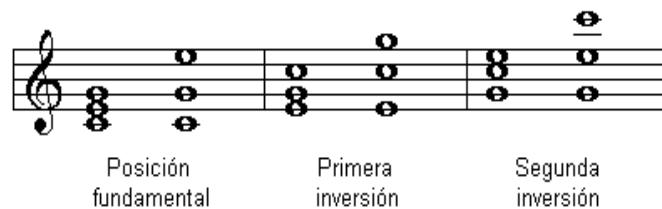


Ilustración 61: *Posición de acordes*. Santamaría (s/f)

Mientras más notas tengan un acorde, más inversiones se pueden ejecutar. A continuación, presentamos el acorde de sol séptima de dominante en sus cuatro posiciones:

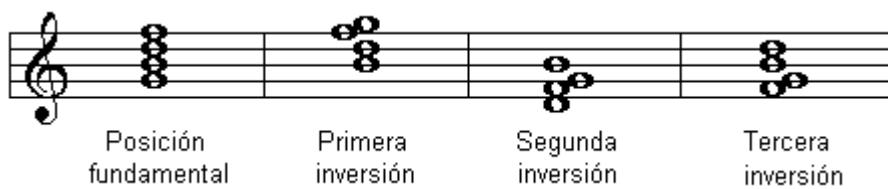
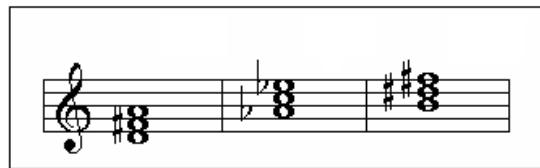


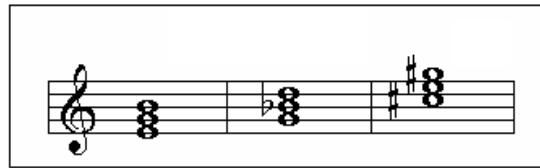
Ilustración 62: *Posición acordes de séptima*. Santamaría (s/f)



Las triadas, son acordes de tres sonidos, las que pueden ser mayores, o menores. A continuación, pueden ver la estructura de cada uno de estos acordes:



Triada mayor: 3ra. mayor, 5ta justa



Triada menor: 3ra menor, 5ta justa

Ilustración 63: *Triada mayor y menor*. Santamaría (s/f)

Las triadas mayores y menores se consideran perfectas por tener siempre una quinta justa o perfecta (Santamaría, s/f). Diferenciar auditivamente las triadas mayores y menores.

Actividades metodológicas

El maestro en el xilófono desarrollara las explicaciones acerca de los intervalos básicos para construir una triada. Trabajará en Sol Mayor y Do Mayor, para luego aplicar en el instrumento con las canciones antes trabajadas, “Ya viene el niñito” y “We will Rock you”.



En el trabajo interpretativo participarán varios compañeros para distribuirse las voces o sonidos del instrumento musical (teclado) que se encuentran en las canciones. El ritmo se lo trabajará intuitivamente ya que están iniciando. El autor en base a su experiencia conoce que hay estudiantes con mucha destreza que puede tocar tranquilamente las semicorcheas de la canción “We will rock you”.

Agregamos también unas pequeñas melodías para el análisis armónico.

La flor zamorana

Pasacalle

Autor: Marcos Ochoa Muñoz

The musical score consists of eight staves of music. The key signature changes throughout the piece, indicated by the letters A m, E, A, D m, A m, E, A m, G, C, and C. The lyrics are: "A m", "E", "A m", "A", "D m", "A m", "E", "A m", "C", "E", "A m", "G", "C", "G", "C". The score is in 2/4 time and treble clef.

Ilustración 64: La Flor Zamorana. Riofrío (2015)



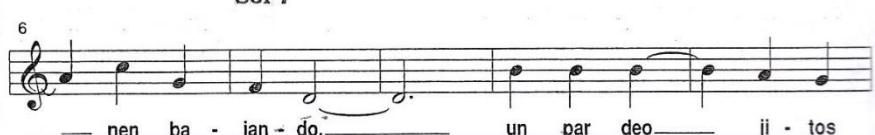
Cielito lindo

Quirino Mendoza y Cortés. México

Do M



Sol 7



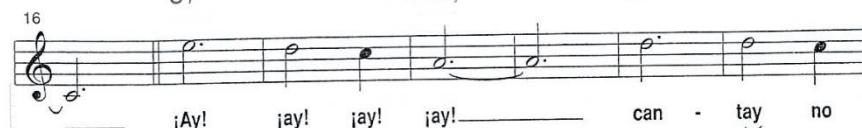
Do M



Do 7
C7

Fa M
FMaj

Sol 7
G7



Do M
CMaj

Sol 7
G7



Do M
CMaj

2 veces
D.C.



Do M
CMaj

Fine



Ilustración 65: Cielito Lindo. Riofrío (2015)



Indicadores de evaluación

Identifica las progresiones armónicas básicas

Técnica de evaluación

La observación y prueba escrita, o la que disponga la norma institucional.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIÓN

1.- La presente propuesta demuestra que cuantitativamente se puede abordar varios *logros de aprendizajes* con la debida sistematización de determinados contenidos; en resumen, que con poco se puede lograr más. Está a la vista de que varias actividades de los talleres giran alrededor de dos temas, “Ya viene el niñito” y “We will rock you”, sus dificultades han sido detectadas y su tratamiento planteadas con el complemento de otras actividades.

El *aprendizaje significativo* de Ausubel con sus tres fases tiene pleno desarrollo y vigencia en esta propuesta.

2.- Los contenidos de la guía, basados en la expectativa del estudiante, en el reflejo del entorno, y en la debida asimilación por la experiencia pedagógica del autor, son una muestra de que el aspecto anímico de la actividad pedagógica debe primar. La motivación del estudiante de una manera espontánea se inicia con el aprendizaje de aspectos conocidos que conviven en su entorno.

RECOMENDACIÓN

1.- Los programas curriculares de cualquier Institución vinculadas con el arte y especial con la música no pueden desvincularse del aspecto anímico y afectivo del



estudiante. Su repertorio y contenido, son recomendables que sean basados en las vivencias del entorno estudiantil; para ello se puede aplicar varias líneas de investigación, compilación y aplicación académica que los maestros y Departamentos de Planificación pueden desplegar.

2.- Es de singular importancia la propuesta de Construcción de instrumentos presentados en esta Guía, que con un poco de dedicación y colaboración de la comunidad puede ser en parte la solución de la falta de instrumentos musicales en aquellos lugares que por escasez de recursos económicos no puedan conseguirlos.

El paradigma ecológico – contextual es el primer eslabón que permite acceder a los espacios culturales y artísticos, esto lo ha demostrado la historia, como muestra están los múltiples clases de tambores que existen en el mundo; cada cultura con distintas características pero similares funciones.

REFERENCIAS

Almarche, M. (s/f). *Método Suzuki*. Educamus.es. Obtenido de

<http://www.educamus.es/index.php/metodo-suzuki>

Alonso, L. (2000). PIAGET EN LA EDUCACIÓN PREESCOLAR VENEZOLANA.

Revista Educere, No, 9(Año 3). Obtenido de

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19498/1/articulo3-4-9.pdf>

Anónimo. (s/f). Agarre alemán. (Fotografía). Obtenido de

<http://rickysantosbateria.blogspot.com/2009/07/posturas-y-empunaduras.html>

Anónimo. (s/f). Partes de un timbal. (Fotografía). Obtenido de

http://www.corazonistas.edurioja.org/haro/recursos/instrumentos/PERCUSION/AFINADOS/partes_de_un_timbal.htm

Anónimo. (s/f). Postura sentada de ejecución del tambor. (Fotografía). Obtenido de

<http://es.slideshare.net/Cecilia-Grammatico/la-bateria-aspectos-basicos-y-consejos-para-la-prctica>

Anónimo. (s/f). Acción sobre el pedal izquierdo para el cambio de afinación en un timbal. Obtenido de

https://books.google.com.ec/books?id=olZ7MJq5jCMC&pg=PA208&lpg=PA208&dq=postura+corporal+timbal&source=bl&ots=Ahhev9XIFg&sig=TdAgllaJG5PVHp7OUSEPEEi8_lo&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true

Anónimo. (s/f). Imagen de Émile Jaquez-Dalcroze. (Fotografía). Obtenido de

<http://dbserv1-bcu.unil.ch/persovd/images/jaques-dalcroze%20emile%20photo.jpg>

Anónimo. (S/f). Car Orff. (Fotografía). Obtenido de

<https://www.timetoast.com/timelines/carl-o>

Anónimo. (S/f). Edgar Willems. (Fotografía). Obtenido de

http://solfamidas362.blogspot.com/2013_09_01_archive.html

Anónimo. (s/f). Augusto Comte. (Fotografía). Obtenido de <http://arvo.net/a-r-rubio-plo/ecos-de-augusto-compte/gmx-niv863-con17302.htm>

Anónimo. (S/f). Herbert Spencer. (Fotografía). Obtenido de

<http://portafoliodepedagogia2014.blogspot.com/2014/06/escuela-positiva-augusto-comte-y.html>

Anónimo. (s/f). Paulo Freire. (Fotografía). Obtenido de

http://www.ofrases.com/autor/paulo-freire_159

Anónimo. (s/f). Shinichi Suzuki. (Fotografía). Obtenido de

<https://quotesgram.com/shinichi-suzuki-quotes/#1xwzsMO4Ev>

Anónimo. (S/f). The West Jessamine High School Marching Band. (Fotografía).

Obtenido de <http://kyvoice.com/extracredit/wp-content/uploads/2012/10/WestBandWeb.jpg>

Anónimo. (S/f). Marching Band. (Fotografía). Obtenido de

<http://miamioh.edu/news/media/2354.jpg>



Arboleda, A. (s/). *Pedagogía contextual: Nuevas formas de enseñanza y*

aprendizajes.

Obtenido de
<http://www.monografias.com/trabajos93/pedagogia-contextual-nuevas-formas-ensenanza-y-aprendizajes/pedagogia-contextual-nuevas-formas-ensenanza-y-aprendizajes2.shtml>

Barriga, F. y Hernández, G. (2002). *Las estrategias de enseñanza para el*

aprendizaje significativo Una interpretación constructivista. México: McGraw-Hill.

Borda, J., & Ormeño, M. (2011). LAS CORRIENTES PEDAGÓGICAS

CONTEMPORÁNEAS Y LOS ESTILOS DE ENSEÑANZA EN LA

EDUCACIÓN Física. Lima, Perú: Universidad Mayor de San Marcos.

Obtenido de

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/inv_educativa/2010_n26/a07.pdf

Brufal, J. (2013). LOS PRINCIPALES MÉTODOS ACTIVOS DE EDUCACIÓN

MUSICAL EN PRIMARIA: DIFERENTES ENFOQUES, PARTICULARIDADES

Y DIRECTRICES BÁSICAS PARA EL TRABAJO EN EL AULA. (1st ed., p. 5).

Alicante, España: s/e. Obtenido de

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAAahUKEwjRv8r99dLIAhUEHR4KHQAhBNo&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4339750.pdf&usg=AFQjCNHVsMyjP7jRk8riFSs7CnCe2YhbQg&sig2=ij8I4EZV6ninsF1gzUNKA>

Coughlin, K. (2005). *What is music pedagogy?* [Online]. U.S.A. Pedagogy of music.

Obtenido el 21 Octubre 2015, de <http://www.pedagogyofmusic.com/index.html>

Conservatorio Salvador Bustamante Celi (2010). *Plan Estratégico de Desarrollo Institucional 2010-2014.* Word, Loja - Ecuador

Fundación Carl Orff. (2011). Instrumentos Método Orff. (Fotografía). Obtenido de <http://www.orff.de/es/institutionen/carl-orff-museum.html>

Gastelo Rodas, Y. (2012). *PEDAGOGÍA CONDUCTISTA.* Scribd. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/106694508/PEDAGOGIA-CONDUCTISTA#scribd>

Google (2015). *Mapa de ubicación del Conservatorio S.B.C.* (Fotografía).

Jiménez, V. (2014). *PORTAFOLIO ESTUDIANTIL SOBRE LAS CORRIENTES Y ESCUELAS PEDAGÓGICAS.: ESCUELA POSITIVA.*

Portafoliodepedagogia2014.blogspot.com. Obtenido el 26 Octubre 2015, de <http://portafoliodepedagogia2014.blogspot.com/2014/06/escuela-positiva-augusto-comte-y.html>

Jiménez, V. (2014). Aula Montessori. (Fotografía). Obtenido de

<http://portafoliodepedagogia2014.blogspot.com/2014/06/la-escuela-nueva-johann-friedrich.html>

Jiménez, V. (2014). Trabajo grupal. (Fotografía). Obtenido de

<http://portafoliodepedagogia2014.blogspot.com/2014/06/la-escuela-nueva-johann-friedrich.html>

Juárez, A. (2015). *Qué es una Marching Band?* es.slideshare.net. Obtenido de

http://es.slideshare.net/angelslowhands/que-es-28475779?from_action=save

Lucato, M. (2001). *El método Kodály y la formación del profesorado de música*. Vigo:

Léeme. Obtenido de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/lucato01.pdf>

Mendía, R. (2015). *El trabajo colectivo como instrumento educativo* Antón

Semenovich Makarenko (1888-1939). España. . Obtenido de

http://www.rafaelmendia.com/mendia/Hemeroteca_files/EE19792111121415.pdf

Moreira, M. (s/f). *APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO: UN CONCEPTO SUBYACENTE*

1. Porto Alegre, RS, Brasil. Obtenido de
<http://www.if.ufrgs.br/~Moreira/apsigsukses.pdf>

Pattier, D. (26 de mayo de 2014). *¿Pedagogía musical o Didáctica de la Música?*

[Online]. Madrid, España. E-Innova BUCM. Obtenido el 20 Oct. 2015, de
<http://biblioteca.ucm.es/revkul/e-learning-innova/103/art1563.php>

Perret, F. (1953). *Le Canton de Vaud, 1803-1953: Ouvrage publié à l.* Lausanne, Suiza: Editorial Lausanne.

Pineau, P. (2007). *La escuela en el paisaje moderno. Consideraciones sobre el proceso de escolarización*. Mendoza: Universidad de Mendoza. Obtenido de
<http://www.um.edu.ar/catedras/claroline/backends/download.php?url=L0NpY2xvXzIwMTEvMS0wX0xhX2VzY3VlbGFfUGluZWFlLnBkZg%3D%3D&cidReset=true&cidReq=FP006>

Porcel Carreño, A. (2010). METODOLOGÍAS MUSICALES DEL S. XX. APLICACIÓN EN EL AULA. *Innovación Y Experiencia Educativa*, (37). Obtenido de
http://www.csic.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_37/ANA_MARIA_PORCEL_2.pdf

Pons, J. (2002). *Ejercicios estabilización de Caja.* (Imagen). Valencia - España.

Riofrío, C. (2015). *Acuerdo de la U.N.L. nominando con el nombre de Salvador Bustamante al Conservatorio.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). Ya viene el niñito para Caja. (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *Entrada principal al Conservatorio Salvador Bustamante Celi.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *We will rock you.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *Rayado del tol.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *Forma cilíndrica de la guira.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *Formación manija de la guira.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). Ajuste de cauchos en los palos. (Fotografía). Loja – Ecuador.

Riofrío, C. (2015). *Tejido de la baqueta.* (Fotografía). Loja – Ecuador.

Rivas, F. (2012). *Agógica.* Obtenido de

<http://musicosalados.blogspot.com/2011/12/agogica.html>

Santamaria, F. (s/f). *Teoria Musical* (1st Ed.). Obtenido de

http://anamadan2.webcindario.com/paginas_interesantes/Teoria_libro.pdf

Saffange, J. (1994). *ALEXANDER SUTHERLAND NEILL* (desde 1883 hasta 1973).

París: Primera. Obtenido de

<http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/neills.PDF>

Terán, L. (2015). *Entrevista Situación del Conservatorio 2013-2015.* Loja.



The Vault at Music & Arts. (2015). *10 Lessons Your Child Will Learn in Marching Band* | The Vault at Music & Arts. Obtenido de

<http://thevault.musicarts.com/10-lessons-your-child-will-learn-in-marching-band/>

Vygotsky, L. (1978). *EL DESARROLLO DE LOS PROCESOS PSICOLÓGICOS SUPERIORES*. Barcelona: Editorial Crítica.

Zeneműtár. (1928). *Kodály Zoltán*. (Fotografía). Obtenido de

http://nemzetikonyvtar.blog.hu/2013/12/16/a_magyar_korusok_napja_hangzo_eletre_birni_a_nema_berkeket_kodaly_zoltan_szuletesnapja?token=f63564a2ab60fcaafa26995278b8f73f

ANEXOS

1.- Se adjunta imágenes del Taller de Construcción de Instrumentos.



Ilustración 66: *Guira terminada.* Riofrío (2015)



Ilustración 67: *Iniciando el tejido de la baqueta.* Riofrío (2015)



Ilustración 68: *Final del tejido de la baqueta.* Riofrío (2015)



Ilustración 69: *Baqueta terminada.* Riofrío (2015)

2.- Se adjunta un Cd. con material de apoyo a los talleres:

- 1º de grado Elemental de Percusión de Jorge Pons (formato pdf)
- Volumen 2 de Método de percusión de Michael Jansen (formato pdf)