



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

Facultad de Ciencias de la Educación

Carrera de Educación Musical

Trabajo de Disertación previo a la obtención del título de  
Licenciatura en Ciencias de Educación Musical

**“Guía didáctica de piano con música ecuatoriana para los niños de  
2do básico elemental del Conservatorio Nacional de Música”**

Autora: KATHERINE ARACELY SALGUERO TROYA

Directora: Mg. SANDRA MARÍN

Quito- Ecuador

Junio, 2019

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **KATHERINE ARACELY SALGUERO TROYA**, C.C. 1723646079 autora del trabajo de graduación titulado: **“GUÍA DIDÁCTICA DE PIANO CON MÚSICA ECUATORIANA PARA LOS NIÑOS DE SEGUNDO BÁSICO ELEMENTAL DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA”**, previo a la obtención del grado académico de **LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MUSICAL**.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 03 de junio del 2019



**KATHERINE ARACELY SALGUERO TROYA,**

C.C. 1723646079

REPÚBLICA DEL ECUADOR  
DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL  
IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CÉDULA DE No. 172364607-9

**CIUDADANIA**  
APELLIDOS Y NOMBRES  
**SALGUERO TROYA  
KATHERINE ARACELY**

LUGAR DE NACIMIENTO  
**PICHINCHA**  
**QUITO**  
**SAN BLAS**

FECHA DE NACIMIENTO **1994-06-20**

NACIONALIDAD **ECUATORIANA**

SEXO **F**

ESTADO CIVIL **SOLTERA**





INSTRUCCIÓN **BÁSICA** PROFESIÓN / OCUPACIÓN **ESTUDIANTE** V4444V4442

APELLIDOS Y NOMBRES DEL PADRE **SALGUERO GORDON JORGE EDUARDO**

APELLIDOS Y NOMBRES DE LA MADRE **TROYA AYALA CARMEN MARLENE**

LUGAR Y FECHA DE EXPEDICIÓN  
**QUITO**  
**2013-01-07**

FECHA DE EXPIRACIÓN  
**2023-01-07**

*Katherine Salguero*  
Firma del Ciudadano





CERTIFICADO DE VOTACIÓN  
24 - MARZO - 2019 CNE

0030 F JUNTA No. 0030 - 218 CERTIFICADO No. 1723646079 CÉDULA No.

**SALGUERO TROYA KATHERINE ARACELY**  
APELLIDOS Y NOMBRES

PROVINCIA: PICHINCHA

CANTÓN: QUITO

CIRCUNSCRIPCIÓN: 2

PARROQUIA: ITCHIMBIA

ZONA: 1




ELECCIONES SECCIONALES Y CPCCS  
**2019**

CIUDADANA/O:  
ESTE DOCUMENTO ACREDITA QUE USTED SUFRAGO EN EL PROCESO ELECTORAL 2019

*[Signature]*  
F. PRESIDENTA/E DE LA JRV

## RESUMEN

El siguiente trabajo investigativo está dedicado a los niños de 2do básico elemental de piano del Conservatorio Nacional de Música de Quito, el cual pretende abordar los conocimientos técnicos y teóricos que necesitan los estudiantes que inician con el aprendizaje de dicho instrumento, este objetivo se alcanzará utilizando algunos géneros de la música ecuatoriana.

Para lograr lo propuesto, se ha investigado sobre los géneros musicales con los cuales se va a trabajar; también sobre el aprendizaje musical teórico e instrumental, por lo que se indagó en varias teorías de músicos pedagogos de la Escuela Nueva, los cuales ponen al niño como el principal protagonista en el proceso de enseñanza- aprendizaje.

Al finalizar se presentará una propuesta didáctica para los nuevos estudiantes. Basándose en la música ecuatoriana. Se irán trabajando los contenidos con los niños de este año escolar, la dificultad técnica irá incrementando sistemáticamente según se vayan trabajando las piezas.

## DEDICATORIA

A mis padres quienes me han apoyado en todo momento.

## AGRADECIMIENTO

Profundo agradecimiento a mis docentes quienes me ayudaron en la realización de este trabajo investigativo.

A mi tutora la maestra Sandra Marín, y mis lectoras las maestras Mónica Bravo y Paulina Moya. También al maestro Carlos Velásquez, quien me orientó en la realización de las adaptaciones de las piezas musicales para el manual de piano.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>12</b>
<b>1 MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1 LA MÚSICA ECUATORIANA</b> .....	<b>12</b>
1.1.1 Época Prehispánica .....	13
1.1.1.1 Período Precerámico .....	13
1.1.1.2 Período Formativo.....	13
1.1.1.3 Período de Desarrollo Regional.....	15
1.1.1.4 Período de Integración .....	16
1.1.2 De la conquista a nuestros días (Música mestiza) .....	17
1.1.2.1 Música afroecuatoriana.....	19
1.1.3 Géneros de la música ecuatoriana .....	19
1.1.3.1 El Danzante .....	20
1.1.3.2 Sanjuanito.....	20
1.1.3.3 Yaraví.....	21
1.1.3.4 Tonada.....	23
1.1.3.5 Albazo.....	23
1.1.3.6 Géneros de la región oriental .....	24
<b>1.2 EL APRENDIZAJE</b> .....	<b>25</b>
1.2.1 Aprendizaje significativo .....	26
1.2.1.1 Aprendizaje musical .....	27
1.2.2 Métodos para el aprendizaje musical .....	29
1.2.3 Métodos activos del aprendizaje musical .....	30
1.2.3.1 Zoltán Kodály .....	30
1.2.3.2 Émile Jaques-Dalcroze .....	32
1.2.3.3 Carl Orff .....	34
1.2.3.4 Edgar Willems .....	36
<b>1.3 MÉTODOS PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO</b> .....	<b>38</b>
1.3.1 Métodos del piano para principiantes .....	39
1.3.1.1 Suzuki .....	39
1.3.1.2 Nikolaev.....	40
1.3.1.3 Thompson.....	41
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>42</b>
<b>2 MARCO METODOLÓGICO</b> .....	<b>42</b>
<b>2.1 METODOLOGÍA</b> .....	<b>42</b>
<b>2.2 DIAGNÓSTICO</b> .....	<b>43</b>
<b>2.3 RECOLECCIÓN DE DATOS</b> .....	<b>43</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>48</b>
<b>RECOMENDACIONES</b> .....	<b>48</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>49</b>

<b>PRODUCTO FINAL. GUÍA DIDÁCTICA DE PIANO .....</b>	<b>49</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>103</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla N°1. Período Formativo.....	13
Tabla N°2. Período de Desarrollo Regional.....	15

## INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo investigativo se realizó viendo la necesidad que tiene el Conservatorio Nacional de Música del Quito, el cual cuenta con poco material didáctico basado en la música ecuatoriana para los niños de 2do básico elemental del área de piano.

La mayor parte del repertorio ecuatoriano está enfocado para los estudiantes que ya tienen un conocimiento acerca de la técnica pianística, por esta razón estas obras no pueden ser utilizadas para los estudiantes nuevos, ya que son muy complejas tanto en la parte técnica como interpretativa.

El hecho de trabajar con piezas ecuatorianas no solo se basa en un sentimiento nacionalista, sino por los beneficios que este aporta al aprendizaje. Algunos pedagogos musicales tanto instrumentales como teóricos recomiendan trabajar con la música del país al cual pertenece el niño, ya que estas melodías son las que han escuchado desde sus primeros años por lo que provocará que se sientan más identificados con su contexto y esta tendrá más significado para ellos que otro tipo de música que quizá es la primera vez que la escuchan

Hace algunos años atrás músicos y pedagogos musicales ecuatorianos como Ketty Wong, Pablo Guerrero, Mario Godoy, Eduardo Florencia, entre otros, han trabajado para revivir los géneros musicales del país. Muchos de estos aportes están relacionados con el aprendizaje del instrumento. Esto se debe a que ellos vieron la necesidad de rescatar nuestra cultura desde la práctica instrumental para que los niños que ahora están aprendiendo sean los encargados en el futuro de transmitir este mensaje a la nueva sociedad.

El siguiente manual pretende introducir a los niños en algunos géneros musicales del Ecuador, para esto se realizaron adaptaciones de repertorio ecuatoriano que aborden los contenidos necesarios para los nuevos estudiantes, aprenderán los principios pianísticos básicos que serán útiles para continuar con la práctica instrumental. Las obras estarán ordenadas según su dificultad, y cada una tendrá indicaciones de lo que se trabajará en cada canción. Estas explicaciones serán redactadas claramente para que el estudiante pueda practicar autónomamente en casa, recordando lo expuesto por su maestro.

## Objetivos

### Objetivo General

Desarrollar una guía didáctica de iniciación para el estudio del piano, adaptando repertorio ecuatoriano, para que los estudiantes tengan contacto con los géneros de su país desde los inicios de su práctica instrumental.

### Objetivos Específicos

- Seleccionar diversos géneros musicales y melodías autóctonas del Ecuador.
- Describir algunos métodos activos de la educación musical especialmente los que preparan al estudiante para la ejecución del instrumento.
- Recopilar información sobre los métodos para el aprendizaje del piano.
- Realizar una guía didáctica a base de adaptaciones musicales para que estas puedan ser interpretadas por los niños que inician con el estudio del piano.

En el primer capítulo se abordará el Marco teórico, el cual inicia con la historia de la música ecuatoriana y sobre las características de algunos géneros musicales de este país. Continúa con el aprendizaje en general hasta centrarse netamente en el aprendizaje significativo musical y los métodos activos para su enseñanza. Para finalizar se habla de los métodos para la enseñanza del piano abordando más detenidamente el material con el que se cuenta para el aprendizaje para los principiantes.

En el segundo capítulo está formado por el Marco metodológico, donde se habla de los métodos utilizados para llevar a cabo el presente trabajo. También se encuentra el resultado de las encuestas realizadas a los docentes de piano del Conservatorio Nacional de Música. Igualmente se hablará de las conclusiones y recomendaciones que se obtuvieron al finalizar el presente trabajo investigativo

Para concluir, se encuentra el capítulo tres, el cual presenta la propuesta, la guía didáctica, en la que se realiza una descripción del manual y a continuación se encuentran las obras, por último, una pequeña biografía de los compositores de las obras las cuales se utilizaron para la realización del manual.

# CAPÍTULO 1

## 1 MARCO TEÓRICO

### 1.1 LA MÚSICA ECUATORIANA

La música ecuatoriana es el producto de la mezcla de varias culturas. Esto se debe principalmente a las conquistas que sufrió el territorio ecuatoriano como la de los incas y luego la de los españoles. Sin embargo, cabe recalcar que todavía se conservan algunas melodías autóctonas de las etnias preincaicas. La mayor parte de estas canciones pertenecen a la región amazónica.

El Ecuador tiene una gran diversidad musical, pues cada región tiene una identidad distinta y numerosa. Todas estas manifestaciones musicales se encuentran clasificadas en tres grandes grupos que son: la música indígena, la música mestiza y la música afroecuatoriana. Estos tres grupos contienen una gran riqueza musical de todo tipo.

Verdaderamente no se conoce mucho de la música autóctona, sin embargo, se sabe que tanto la música como las danzas de la prehistoria estaban destinadas para los ritos y fiestas de los aborígenes. Lamentablemente casi todas estas manifestaciones se perdieron al llegar los españoles. En primer lugar, ellos vinieron a imponer sus costumbres y sus creencias en nuestros antepasados, prohibiéndoles en muchos casos continuar con sus tradiciones, y segundo, a su llegada no hubo ninguna persona que se preocupara por transcribir o buscar la forma de rescatar estas formas musicales. Sin embargo, todavía se encuentran algunas melodías autóctonas que llegaron a nuestros días por tradición oral. Unas pertenecen a la región Oriental que no tuvo tanta influencia del coloniaje; otras son de la Sierra y algunas de ellas fueron utilizadas como medio de evangelización hacia los indígenas; de la región costera no se ha encontrado música de la prehistoria como lo dice Moreno “del litoral, no nos queda ninguna melodía autóctona” (Moreno, 1972).

A continuación, se mencionarán las épocas del Ecuador y cómo han ido evolucionando cada una.

### 1.1.1 Época Prehispánica

Es fundamental conocer la historia de los pueblos antepasados de esta región pues es desde aquí donde se fue desarrollando su música. A continuación, hablaremos de la época prehispánica del Ecuador la cual inicia desde que se tiene conocimiento de hombres que habitaban esta región, 11 000- a. C y finaliza con la conquista española, esta época está conformada por cuatro períodos: El Período Precerámico, El Formativo, el de Desarrollo Regional y el de Integración (Godoy, 2012)

#### 1.1.1.1 Período Precerámico

En este período (11 000-3 6 000 a.C.) los arqueólogos afirman que ya existía la música y que esta fue parte importante para sus culturas, ya que tenía un papel fundamental al momento de los ritos y festejos relacionados con la agricultura. En este período sus habitantes ya contaban con instrumentos musicales como pitos, caracoles, silbatos de huesos, entre otros, todos estos con una forma rústica. Estos instrumentos al igual que el canto, formaban parte de los rituales dedicados a la naturaleza, para agradecer y pedir por unas buenas cosechas. Los caracoles también servían para comunicarse entre ellos. (Muñoz, 2009).

#### 1.1.1.2 Período Formativo

A este período (3 900- 500 a.C.) se lo denomina así debido a que comienzan a tener una forma social estable, se desarrollan algunas culturas como la Valdivia, Machalilla, Chorrera, Real Ato, Cerro Narrío, Cotocollao y Los Tayos.

Tabla 1: Período Formativo

<b>Cultura</b>	<b>Ubicación</b>	<b>Instrumentos</b>
<b>Valdivia</b>	Guayas, Santa Elena, Los Ríos, Manabí y El Oro	Silbatos, sonajeros (algunos antropomorfos) y caracoles, estos eran usados como trompetas.

<b>Machalilla</b>	Manabí, Santa Elena y Guayas	Botella de pico con asa estribo elaboradas con caras en bajo relieve, flauta de hueso con cinco orificios, quiere decir que sus canciones ya estaban basadas en la pentafonía.
<b>La Chorrera</b>	Gran parte del territorio costero.	Botella silbato que tenía pico con pito, algunas contaban con dos picos, produciendo un intervalo, algunas de estas tenían formas de frutas, aves y animales (Godoy, 2005); sonajeros, silbatos zoomorfos que imitaban el sonido del animal el cual era representado, trompetas, tambores de arcilla, ocarinas zoomorfas con cuatro huecos y flautas verticales con embocadura como las quenás.
<b>Real Alto</b>	Santa Elena	En esta cultura se encontró el instrumento más antiguo de este país, el cual es un caracol marino usado como trompeta.  Tenían otros instrumentos como, las flautas de caña o carrizo y pitos.
<b>Cerro Narrío</b>	Cañar	Flautas de hueso horizontales y verticales, caracoles marinos y collares con concha spondylus, sonaba al sacudirle.
<b>Cotocollao</b>	Pichincha	Se encontraron instrumentos hechos de huesos y también botellas.
<b>Los Tayos</b>	Morona Santiago	Botellas con asa de estribo.

Elaborada por: Katherine Salguero T

De todas estas culturas la que más evolución tuvo fue la Chorrera. La producción musical de este período muestra que los aborígenes tenían una gran variedad de instrumentos que usaban para sus rituales;

Por los hallazgos arqueológicos, se deduce que en este período se usaron instrumentos musicales, tales como: caracoles marinos (churos), rondadores pequeños líticos (de piedra), rondadores de arcilla, de vegetales tubulares, rondadores gigantes (zampoñas, bajones); una gran variedad de flautas,

confeccionadas con arcilla, huesos y seguramente en carrizo, tunda, guadúa... hay flautas horizontales, verticales, tipo quena; gran variedad de silbatos, caracoles, ocarinas. Se usó el tambor, sonajeros, etc.” (Godoy, 2012: p. 24 ).

Estas culturas realizaban sus ritos y fiestas en agradecimiento al cultivo y cosecha, pero principalmente al maíz, lo hacían con música y danza. Los instrumentos que utilizaban eran los sonajeros, flautas de hueso, silbatos, caracoles marinos y de cerámica. Los sonidos del silbato, de caracoles y la quipa eran usados para comunicarse con otras comunidades.

### 1.1.1.3 Período de Desarrollo Regional

En este período (500 a. C- 499 d. C), las sociedades alcanzan un mayor grado de cultura y civilización. El intercambio comercial y los viajes de los navegantes permitieron el desarrollo del conocimiento musical. Las culturas que se encuentran en este período son: La Tolita, Tuncahuán, Capulí, Bahía, Jama Coaque, Guangala y Cozanga Pillaro I y II.

Algunas de las características importantes de este período son: aparición de los centros urbanos, mejoramiento de las técnicas de cultivo, así como implementación de formas para conservar mejor el suelo, uso del riego artificial. La agricultura era la actividad de producción básica, así que usaron calendarios para este fin, empezaron a utilizar la coca con fines ceremoniales. Además, se perfeccionó la navegación, hubo gran desarrollo en la alfarería con el empleo de moldes para la producción de vasijas y figuras humanas.

Tabla 2: Período de Desarrollo Regional

<b>Cultura</b>	<b>Ubicación</b>	<b>Instrumentos</b>
<b>La Tolita</b>	Esmeraldas	Flautas, ocarinas antropomorfas y zoomorfas, silbatos antropomorfos y ornitomorfos, pitos y tambores y caracoles marinos.
<b>Tuncahuán</b>	Chimborazo, Bolívar y Carchi	Caracoles hechos con cerámica muy parecidos al caracol marino y ocarinas con sistema pentafónico

<b>Capuli</b>	Carchi	Sonajas y cascabeles que usaban para acompañar sus bailes. Rondadores, silbatos, pallas de piedra, ocarinas y caracolas marinas.  Algunos instrumentos hechos de oro y cobre como tambores, y cascabeles y caracoles de barro. Estos instrumentos se usaban para despedir a sus muertos.
<b>Bahía</b>	Sur de Manabí	La botella silbato tricameral, silbatos con forma de guaguas de pan, cascabeles, maracas de barro, xilófonos de piedra, silbatos y ocarinas de arcilla antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfa, rondadores de seis a ocho tubos, sonajeros, tambores grandes, flautas tipo quena.
<b>Jama Coaque</b>	Manabí	Flautas de pan de cerámica de diferentes tamaños, flautas verticales y silbatos de cerámica con formas antropomorfas y ornitomorfas e idiófonos hechos con carapacho de tortuga.
<b>Guangala</b>	Guayas	Litófonos de basalto, caracoles marinos, silbatos antropomorfos y zoomorfos, pitos bifocales en forma fálica, flautas verticales de hueso de cinco sonidos y flautas horizontales.
<b>Cozanga Píllaro</b>	Napo	Flautas y ocarinas.

Elaborada por: Katherine Salguero Troya

#### 1.1.1.4 Período de Integración

Período de Integración (500- 1 500 d. C), se lo denomina así por la razón de que hubo una integración de culturas gracias al comercio, donde los límites tendieron a borrarse. Las características principales de este período son:

1. La formación de confederaciones con marcada estratificación social;
2. Uso de un calendario agrícola, ya que la agricultura se hace más técnica, surgen sistemas de riego, selección de semillas, mejor producción de alimentos;
3. La cerámica se la realiza industrialmente por lo que su producción fue abundante;

4. Manifestación del dualismo andino (cosmovisión);
5. Se utilizó el algodón de diferentes formas en la producción textil;
6. Desarrollo de la orfebrería, se realizaron diferentes objetos que incluso las hachas de cobre sirvieron de moneda;
7. Hubo un progreso en la arquitectura, entre sus construcciones estuvieron montículos funerarios. (Godoy, 2012)

Las culturas que pertenecen a este período son: Manteña Huancavilca, la Milagro Quevedo, la Cuasmal, la Cañari- Tacalshapa- Cashaloma, sus instrumentos musicales son los mismo nombrados anteriormente pero más sofisticados y con una visión dual, o sea instrumentos macho y hembra.

Para estos pueblos como para todas las culturas primitivas la música tenía un sentido sacro, ya que consideraban que sus instrumentos musicales eran un regalo de los dioses para que se puedan comunicar con ellos. (Moreno, 1996).

Este fue el último período antes de la conquista de los Incas (considerados los hijos del sol) en nuestro territorio (1500- 1534), el período incásico fue corto en el Ecuador y no abarcó todo el territorio y su influencia en los territorios andinos se vio interrumpida por la conquista española.

En la época de la conquista incásica se produjo un cambio cultural por la mezcla de estos dos pueblos, en donde también la música se vio influenciada, como se dijo por intercambio cultural más no porque los Incas les hayan impuesto su música. Ellos respetaron las costumbres y tradiciones de sus tierras conquistadas siempre y cuando estas no infringieran con sus designios.

### 1.1.2 De la conquista a nuestros días (Música mestiza)

La conquista española inicia en el año de 1534. Duró tres siglos hasta 1822, esto produjo grandes cambios sociales, culturales, económicos, entre otros, en los pueblos del territorio ecuatoriano y en general en todo el continente americano.

Estos colonizadores fueron delincuentes y asesinos en nuestras tierras, y sin compasión destruyeron la mayor parte de expresiones culturales de nuestros aborígenes, y con lo que no acabaron provocaron un sincretismo cultural. Su herramienta más poderosa para dominar a los americanos fue “la conquista espiritual” (Godoy, 2005)

Todos los ritos y fiestas ancestrales fueron reemplazadas por sus fiestas católicas, por lo que toda manifestación cultural desde ese momento fue de uso exclusivo de la iglesia. La música no se quedó atrás, todas sus creaciones estaban al servicio de la religión: “La mayor parte de las instituciones musicales, coros, escuelas, gremios, personajes, repertorios, fiestas, etc., tenían vinculación o dependencia con la Iglesia Católica” (Godoy, 2005: p. 91).

Después de tres siglos de colonización llega el período de independencia entre los años de 1830 y 1845, en este período nace el pensamiento nacionalista donde se busca la identidad cultural de América por lo que se empiezan a crear los Himnos Nacionales.

Con el presidente García Moreno en 1870 se crea el primer Conservatorio del Ecuador, aquí se empiezan a formar músicos con parámetros musicales de corte eurocentristas. Inicia un desprecio por los músicos populares; llamando verdaderos músicos solo a aquellos ilustrados que se formaron en conservatorios europeos o en el Conservatorio de Quito.

En el siglo XIX aparecieron varias instituciones musicales algunas de ellas todavía vinculadas a la iglesia católica, no es hasta 1895 con la Revolución Liberal que la música empieza desvincularse completamente del catolicismo.

A inicios de este mismo siglo las bandas militares que interpretaban música ecuatoriana empezaron a tener gran impacto en los habitantes de diversos estratos sociales, gracias a esto hay una innovación musical y empieza a aparecer nuevos repertorios y géneros musicales (Godoy, 2005).

En el siglo XX la música en el Ecuador busca una renovación estética, los músicos populares complementaron sus obras con poemas de sus compatriotas; en cambio los músicos académicos buscaron llegar más al virtuosismo instrumental para llegar a ser solistas. Hubo gran difusión radial de los pasillos y otros géneros musicales.

El pensamiento nacionalista fue en aumento por sucesos de la época: uno de ellos el conflicto con el Perú en 1941, y otro el terremoto de Ambato en 1949. Por esto, se motivó más a los compositores a crear canciones dedicadas a las ciudades, uno de los géneros que sobresalió en esta época fue el pasacalle, ya que es un género dedicado a este fin.

A partir de los años ochenta del siglo XX la música académica empieza tomar nuevas formas compositivas, como el serialismo, el dodecafonismo, el vanguardismo, aparece la música electroacústica.

### 1.1.2.1 Música afroecuatoriana

Por otro lado, en 1553 llegaron los primeros pobladores negros a tierras ecuatorianas, aunque su destino era Perú. Arribaron por el Océano Pacífico a la altura de Esmeraldas (Muñoz, 2009) y es por esto que esta provincia es donde se encuentra más población afroecuatoriana de todo el Ecuador.

Los negros fueron traídos a tierras americanas como esclavos, fueron maltratados e incluso eran considerados peor que animales, pero aun así ellos lucharon por mantener su cultura y el medio que más utilizaron fue la música, de la que se sirvieron como medio de protesta.

Con el pasar de los años la cultura negra se fue mezclando con los montubios de la costa, así esta música empieza a tener rasgos muy específicos de la cultura afroecuatoriana.

Ahora bien, el repertorio de los negros del Ecuador se divide en dos grandes grupos, la música profana y la religiosa; de la primera podemos encontrar, la bomba, el andarele, la caderona, entre otros; en lo religioso los arrullos, los chigualos y el alabao.

Como se puede observar, la música ecuatoriana que hoy en día conocemos ha pasado por grandes cambios. La conquista española modificó la música de nuestros antepasados, adaptándola al sistema musical occidental, pero no pudieron abolir nuestras raíces del todo, ya que los géneros musicales ecuatorianos que poseemos no han perdido el ritmo y la melodía autóctona, a pesar de ser adaptados a un nuevo sistema musical.

### 1.1.3 Géneros de la música ecuatoriana

Género musical son términos usado para catalogar a la música según sus diferentes características, ya sean estas musicales o no (Rivadeneira, 2015).

Para clasificar los géneros de la música ecuatoriana también se tienen establecidos ciertos parámetros como son: su instrumentación, su armonía, su melodía, su ritmo, su lugar de origen, entre otros.

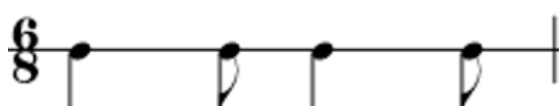
Los géneros ecuatorianos según su lugar de creación (costa, sierra, oriente), y su origen (mestizo, negro o indígena) son muy variados, sin contar con otras características que los definen unos de otros. Por lo general, la música de la sierra suele estar escrita en modo menor, al contrario de la música del oriente y de la costa que suelen estar en tonalidades mayores.

Entre los géneros de cada región y cultura tenemos: En los montubios de la costa encontramos: los amorfinos, la polca montubia y toro rabón. En la región de la sierra encontramos los siguientes géneros: el pasillo, pasacalle, albazo, carnaval, el aire típico, danzante, yumbo, alza, sanjuanito, yaraví, tonada, el carnaval, capishca. En el oriente sus cantos más representativos son: en Anent y el Nampet.

### 1.1.3.1 El Danzante

El danzante es un género de origen preincaico que se formó como resultado de la innovación de varias danzas indígenas (Godoy, 2005). También danzante hace referencia “al hombre que danza” (Mullo, 2009), es una persona disfrazada que baila y danza en las festividades indígenas.

El danzante está escrito en compás binario compuesto de 6/8, y en su mayor parte en tonalidad menor, tiene un ritmo trocaico, (una nota larga acompañado de una corta), su pulsación métrica es lenta aproximadamente 48 la negra con punto.



Entre los danzantes más conocidos están: “Vasija de Barro” Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, “Cuchara de Palo” de José Ignacio Rivadeneira.

### 1.1.3.2 Sanjuanito

Sanjuanito o San Juan, aunque no existan datos concretos se cree que fue danza ceremonial de los indígenas y estaría relacionado con la fiesta del Inti Raymi, pero a la llega de los españoles fue sustituida para celebrar la fiesta de San Juan el 24 de junio (Godoy, 2012). Aunque lo que sí es seguro es que este género tiene sus orígenes antes de la llegada de los españoles.

Se puede encontrar Sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros, generalmente son destinados a sus rituales, la mayor parte de estos están compuestos con la escala pentafónica. Los mestizos tienen un carácter festivo y es evidente su influencia europea, en especial en sus diseños cromáticos. (Godoy, 2012).

Este género es una danza con texto, está compuesto en compás binario simple de 2/4 con movimiento allegro moderato de aproximadamente negra = 114, se encuentra en tonalidad menor, con una modulación a la tonalidad mayor en la segunda parte, pero siempre vuelve a su modo original. A continuación, escribiremos su fórmula rítmica y sus variantes.

Ritmo original

Variante 1

Variante 2

El sanjuanito es una de las danzas más usadas en las ceremonias de los indígenas. En la actualidad bandas de pueblo, agrupaciones musicales indígenas y mestizas, se dedican a interpretarlos en fiestas populares.

“En el Sanjuanito se traduce la psicología de nuestro pueblo, paradójicamente “los ecuatorianos *nos alegramos con una música triste*; y bailamos alegremente el sanjuanito Pobre Corazón” (Godoy, 2005: p. 182).

Entre los Sanjuanitos más populares están Pobre corazón de Guillermo Garzón, Achachay aguacerito y Chiquichay de Rubén Uquillas, Esperanza de Gonzalo Moncayo, entre otros.

### 1.1.3.3 Yaraví

Es un género preincaico. En la época colonial fue bien acogido. Se difundió no solo en Ecuador, sino también en Bolivia y Perú. Proviene de la palabra kichwa “harawi” que era usado para referirse a todos los versos y canciones.

En sus inicios el yaraví era una canción que se utilizaba al momento de trabajar la tierra y también en reuniones familiares, posteriormente se fue modificando hasta convertirse en una canción lastimera.

A la llegada de los españoles se usaba el término tono para referirse a gran parte de las ejecuciones musicales de la colonia, pero en el siglo XIX tono se usaba como sinónimo de yaraví, una canción triste y sentimental;

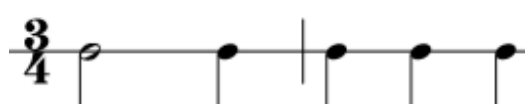
Se pudiera aseverar entonces que el yaraví era la expresión sentimental más importante, en cuyos versos se cantaba la ausencia y la temática amorosa en sus diferentes planos. El yaraví indígena que en su versión mestiza fue llamado tono, podía ser instrumental o con texto. Era calificado como una elegía en la cual se expresaban sentimientos de ausencia, dolor ingratitud, amor, desamor, y varios poetas románticos le dedicaron sus versos. (Guerrero, P. G., & Sandoval, 2006: p. 13)

Fue el género más popular entre los ecuatorianos en el siglo XIX, cantado por todas las clases sociales en las reuniones, se solían acompañar con el arpa, la guitarra y el pífano. Una de las canciones más representativas de este género tanto por su antigüedad como por su expresión es la pieza llamada “El Yaraví”, compuesta por Honorato Vásquez. (Muñoz, 2009)

Se considera que hay dos tipos de yaravíes, los criollos y los indígenas. Estos dos tienen un movimiento lento, de carácter melancólico y lastimero.

El yaraví criollo usa la escala pentafónica menor, pero también introduce el II y VI grado de la escala menor, e incluso hay algunos que utilizan diseños cromáticos, se escribe en compás de 3/4 (aunque actualmente se lo escribe en 6/8). Se caracterizan por tener una coda al final con ritmo de albazo. (Godoy, 2012)

El yaraví indígena está escrito en compás binario compuesto de 6/8 y su base rítmica es en el primer tiempo del compás negra y corchea, y en el segundo tres corcheas este es muy melancólico y lastimero, escrito en escala pentafónica menor, con un tempo de aproximadamente de negra con punto = 102.



Yaraví criollo



Yaraví indígena

Actualmente, el yaraví es un género que habla sobre amores, desamores y despedidas, por esta razón se lo suele utilizar en ceremonias fúnebres. Tiene mucha expresividad y tiene composiciones tanto religiosas como populares. Pueden ser vocales como instrumentales.

Entre las canciones más conocidas de este género están: “Despedida” y “Puñales” de Ulpiano Benítez, “Allá te Esperaré” de Humberto Santos, “Pobre barquilla mía” que se considera de origen anónimo, pero se le atribuye a Ricardo Romero, entre otros.

#### 1.1.3.4 Tonada

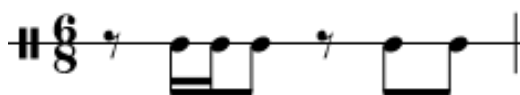
La tonada viene del vocablo español tono y se tiene indicios que se utilizaba este término para referirse a todo repertorio popular. La Tonada es un género musical de origen mestizo que surge en el Ecuador en los inicios del siglo XIX como resultado de la mezcla de ritmos indígenas y europeos. Al comienzo se la tocaba como la parte final de los yaravíes y no es hasta el siglo XX que la tonada se hace un género independiente.

Este género es una danza con texto, su temática es amplia, trata temas lastimeros, picarescos, idílicos, coplas, entre otros.

Entre las tonadas más conocidas tenemos, “La Naranja” con música de Carlos Chávez, “Ojos Azules” de Rubén Uquillas, “Poncho Verde” de Armando Hidrovo y “Píllaro Viejo” de Carlos Contreras, “Casamiento de indios” de Gonzalo Vera. En la provincia de Chimborazo es donde tiene más acogida este género.

Hablando de la parte musical, la tonada está escrita en tonalidad menor en compás binario compuesto de 6/8, en un ritmo bailable, en tempo de aproximadamente de negra con punto = 74.

Su ritmo es el siguientes:



#### 1.1.3.5 Albazo

La palabra Albazo viene de la palabra alba (amanecer), este género generalmente era tocado en los amaneceres para anunciar la llegada de los días festivos como, por ejemplo, el Domingo de Ramos que se le anunciaba aproximadamente a las 4 de la mañana.

Es uno de los géneros hecho por los mestizos, tiene su origen en la época colonial con su ritmo bailable para festejar al compás de la música. En un inicio cuando se hablada

de albazo no se refería a un género, sino se utilizaba más para determinar un gran bullicio el cual se realizaba por motivo de las grandes fiestas religiosas (Moreno, 1972).

La primera referencia que tenemos del albazo es de 1865, que lo realiza el compositor Juan Agustín Guerrero, es una pieza con el nombre de “Albacito”, escrita para piano, la cual se dice la gente dedicaba a los novios al día siguiente de la boda para despertarles (Guerrero, 2002).

El Albazo está escrito en compás binario compuesto de 6/8, aunque también se encuentran en compases de 3/8 y 3/4, tienen movimiento moderado de tempo aproximado de la negra con punto = 102 y generalmente en tonalidad menor, su fórmula rítmica es:



La temática del albazo suele ser sobre el desamor, ingratitudes, coplas, entre otras. Su baile es suelto y zapateando, en algunos casos usan pañuelos en las manos. Entre las canciones más populares están, el “Avecilla” la cual no se conoce su autor, “Morena la ingratitud” de Jorge Araujo, “Si tú me olvidas” de Jorge Araujo Chiriboga y “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas.

### 1.1.3.6 Géneros de la región oriental

La música tradicional de esta región suele estar compuesta de una escala trifónica de modo mayor, aunque hay casos que se encuentran en modalidad menor.

Ellos poseen diferentes tipos de cantos, según las actividades que realizan, unos para las fiestas, los rituales, otros para las labores cotidianas, entre otras. Entre los más representativos están el *Nampet* y el *Anent*.

Los *nampet*, viene de la palabra *nampek* que significa emborracharse, estar ebrio, son cantos profanos que denotan alegría, se los realiza públicamente en los bailes donde los asistentes toman chica hasta emborracharse.

Realizar estos cantos no es tarea fácil, pues se debe conocer las características de los animales y plantas, ya que estas características se utilizan para hacer alegorías con relación a una persona.

Las *nampet* suele tratar temas sobre la invitación a la intimidad de pareja, en algunos casos suelen ser más atrevidos y tratar temas eróticos, esto es normal para su

forma de pensamiento, pero ya los individuos aculturados suelen interpretarla de forma negativa, interpretándolo como una orgía. El baile puede ser individual, de pareja o grupal una fila de hombres frente a una fila de mujeres.

En ocasiones el *nampet* también suele ser un canto para transmitir un mensaje de guerra, para invitar a alguien a que se escapen, para cuidarse de un peligro, estos cantos los hacen con claves que solo ellos conocen.

El *anent*, es un canto sagrado, contrario al *nampet*, “es un canto ritual de súplica y propiciación” (Godoy, 2012: p. 50), pero hay que aclarar que para los shuar del Oriente ecuatoriano, lo sagrado se encuentra entre lo cotidiano, por ejemplo, en actividades productivas como la siembra y la cosecha; otra para la ausencia del ser amado; ritos de iniciación femenina, entre otros.

El *anent* se lo canto en privado y lo cantan solo las mujeres, en espacios reservados, junto a familiares o personas allegadas, es un canto que demuestra que el hombre tiene control y dominio hacia la naturaleza, se canta para que las plantas crezcan, para que haya más animales.

El shuar considera que algunos *anent* se les presentan en sueños, bajo la influencia de alucinógenos. Actualmente algunos de estos cantos también están influenciados con la presencia del cristianismo.

## 1.2 EL APRENDIZAJE

En la naturaleza del ser humano está el alcanzar el conocimiento y esto se debe al hecho de que es una especie que tiene la capacidad de razonar.

Este concepto se lo conoce siglos atrás. Aristóteles ya vio esta dimensión del hombre y lo define como, individuo que busca alcanzar el conocimiento; pero él no es el único, también está Kant que afirma que el hombre no puede evitar preguntarse el porqué de las cosas y esto se debe a su simple naturaleza racional (Schunk, 2012).

El ser humano empieza a aprender desde el momento de su nacimiento, pues debe prepararse para su nueva vida en sociedad, este aprendizaje se da gracias al contacto con su entorno y a la plasticidad cerebral, la cual permite la adaptación a nuevos cambios y al aprendizaje. Mientras mayor es la plasticidad cerebral más capacidad hay de aprender. La plasticidad está presente desde el primer hasta el último día de la vida por eso estamos en constante aprendizaje

El aprendizaje es un proceso cerebral que nos permite adquirir una nueva habilidad o destreza que modifica la conducta a largo plazo:

El aprendizaje es un proceso por el que los organismos modifican su conducta para adaptarse a las condiciones cambiantes e impredecibles del medio que los rodea, Junto a las fuerzas selectivas de la evolución, el aprendizaje constituye el modo principal de adaptación de los seres vivos. (Morgado Bernal, 2005: p. 221)

El aprendizaje según Schunk debe constar de tres parámetros para llegar a cumplir con su objetivo, estos son: debe implicar un cambio, debe perdurar a lo largo del tiempo y ocurre por medio de una experiencia. (Schunk, 2012)

Esto quiere decir que cuando se aprende el ser humano adquiere una nueva habilidad o destreza que le hace modificar su comportamiento para adaptarse a los cambios que se le presentan en la vida, esta nueva habilidad o destreza debe perdurar, y para que esta habilidad sea recordada debe existir una experiencia vivencial, si la persona no realiza, observa o participa en la nueva experiencia no podrá quedar grabada en su memoria.

Un ejemplo claro podría ser el lenguaje, el niño al aprender a hablar ya no solo llora para poder pedir algo, sino que comunica lo que necesita (cambio de comportamiento), al aprender esto el niño no lo olvidará y la recordará toda la vida (largo tiempo) y el niño aprende el lenguaje gracias a que puede escuchar a las demás personas y es capaz de imitar los sonidos (experiencias).

### 1.2.1 Aprendizaje significativo

Para la teoría del aprendizaje significativo, este proceso va más allá de un simple cambio de conducta, también implica un cambio de significado en la experiencia (Ausubel, 1983). Esto quiere decir que este cambio produce un enriquecimiento en la experiencia.

Para Ausubel, el aprendizaje se da a partir de la estructura cognitiva que ya se posee y a la cual se le añade la nueva información obtenida, por eso señala que es importante que el maestro conozca la “estructura cognitiva” del estudiante para que pueda encaminarle a un verdadero aprendizaje significativo, el cual no parta desde cero sino desde los conocimientos que el estudiante ya tiene y así obtener mejores beneficios.

Estos conceptos al tener secuencia llegan a tener significado para los estudiantes pues tienen relación con lo ya aprendido, favoreciendo la evolución del conocimiento, de esta manera el nuevo aprendizaje será retenido en la memoria a largo plazo fácilmente.

A continuación, se abordará sobre el aprendizaje significativo y el aprendizaje mecánico. Aprendizaje significativo es el que tiene presente los conocimientos del estudiante y a partir de aquí continúa el proceso. Este aprendizaje se da cuando conectamos la nueva información con el conocimiento ya existente en el aprendiz y algo importante también es que para los estudiantes esto tiene significado en su vida.

Por el contrario, el aprendizaje mecánico se da cuando el nuevo aprendizaje no se lo conecta con los conocimientos antes aprendidos. En este caso el estudiante asimila nueva información, pero él no participa activamente en el aprendizaje, solo memoriza el contenido por eso tiende a ser olvidado fácilmente.

El aprendizaje mecánico no es malo del todo. En algunos casos es necesario, en especial cuando se va a iniciar con un nuevo aprendizaje, el cual puede ser la base para ir construyendo el aprendizaje significativo.

### 1.2.1.1 Aprendizaje musical

El aprendizaje musical es un proceso complejo que tiene principalmente dos perspectivas que tienen relación entre sí. Por un lado, está el concepto musical y por otro la experiencia musical (Rusinek, 2004), que deben ir de la mano para lograr los objetivos que se plantean.

Los conocimientos conceptuales son aquellos que se basan en datos, conceptos, conocimiento verbal, entre otros, y los procedimentales son cuando aplicamos lo teórico a acciones, habilidades, destrezas.

Un ejemplo muy claro de lo dicho anteriormente puede ser; un estudiante conoce la forma compositiva del período barroco y sabe que J. S. Bach fue uno de los más grandes compositores de esta época, si al momento de realizar una audición no puede reconocer que la obra pertenece a este período será un indicador de que le falta desarrollar el conocimiento procedimental pues lo conceptual no lo está poniendo en práctica, por lo que la información está incompleta.

Hay diferentes formas de aprendizaje musical según Rusinek (2004, p.2), en su artículo Aprendizaje musical significativo, en este escrito nos menciona posibles combinaciones de aprendizaje.

**Repetitivo por recepción:** En este caso se hace uso del aprendizaje memorístico, en el caso de la música es necesario, en especial cuando hay conocimientos que deben aprenderse con rapidez como es el caso de la lectoescritura musical. Podemos compararlo con las tablas de multiplicar, al inicio a los estudiantes se les enseña cómo se debe multiplicar, pero ya al momento de poner en práctica, para que las operaciones sean resultados más rápidos se les pide que memoricen las tablas de multiplicar.

Lo mismo se debe aplicar en el aprendizaje musical, el valor de las figuras musicales, por ejemplo, se les enseña el pulso de negra, la blanca vale el doble, la corchea vale la mitad de la negra, entre otras, se les enseña cómo van subdividiendo estas figuras. El valor de cada una debe ser aprendido de memoria, pero este aprendizaje se lo puede transformar en significativo cuando ya se puede percibir por ejemplo auditivamente que figuras musicales están sonando.

**Repetitivo por descubrimiento guiado:** Tiene como objetivo el que los niños amen la música. Puede resultar incompleto este aprendizaje pues suele trabajar más con la parte procedimental, ya que usa procedimientos activos, pero no suelen relacionarlos con la parte conceptual.

**Repetitivo por descubrimiento autónomo:** Se trata de un aprendizaje memorístico, en donde el aprendiz lo hace por su cuenta, pero muchas veces este es incompleto, ya que suelen aprender de oído, pero no saben teóricamente lo que están haciendo, por lo que se llega a un analfabetismo musical, y no se puede desarrollar todo el potencial.

Si hablamos del aprendizaje significativo podemos encontrar tres formas:

**Significativo por recepción:** En el aprendizaje musical se da cuando el maestro presenta de forma oral los conceptos musicales a los niños, pero también crea estrategias para que más adelante los estudiantes puedan comprobar estos conceptos, por ejemplo, por medio de una audición.

**Significativo por descubrimiento guiado:** Este aprendizaje se da cuando los estudiantes van descubriendo los conceptos partiendo de la exploración. Este proceso se debe dar con la guía del docente, pero con la voluntad para aprender por parte de los estudiantes, ya que si no lo hacen con voluntad es probable que solo se queden con pocas experiencias y no con todo el conocimiento que se deseó. Esta forma de aprendizaje también toma más tiempo.

**Significativo por descubrimiento autónomo:** este aprendizaje se basa en la investigación científica donde el estudiante por su cuenta va descubriendo nuevos conocimientos y los puede poner en práctica.

Como podemos ver el aprendizaje significativo es mucho más completo que el aprendizaje memorístico.

La evaluación en el aprendizaje es indispensable, por eso es importante hacerlo de la manera correcta, y la más recomendada es realizarla de manera cualitativa más que cuantitativa, ya que así podremos saber si el aprendizaje que llego es de calidad y que podrán ponerlo en práctica de distintas maneras.

Es importante modificar las formas de evaluar tradicionales y buscar otras que más que estresar a los niños les ayude a que sea una experiencia agradable en donde puedan reforzar sus conocimientos. Por ejemplo, hacer proyectos, debates, conciertos educativos, talleres de cátedra, entre otras opciones.

### 1.2.2 Métodos para el aprendizaje musical

Al abordar los métodos del aprendizaje musical, se debe primero definir qué es método, los métodos son herramientas que nos permiten la comprensión y argumentación de los problemas de estudio (Hintelholher, A. Marissa, 2013).

El método permite resolver un problema de una forma sistematizada, nos ayuda a seleccionar los principios más significativos para alcanzar los objetivos deseados.

Entonces si aplicamos el término método al proceso de enseñanza- aprendizaje musical podríamos decir que es una guía con ejercicios, indicaciones, conceptos que nos permiten aprender de una manera ordenadas, sistemática y secuencial contenidos musicales ya sea en la enseñanza conceptual o procedimental.

Los métodos musicales aparecen casi al finalizar el siglo XVIII, en Francia, se empiezan a elaborar ejercicios para la práctica instrumental y vocal los cuales iban gradualmente su dificultad. Pero es hasta en siglo XIX, donde la elaboración de métodos aumenta gracias a que imprenta musical llegó a ser más accesible.

El crear estos métodos también tuvo como factor el virtuosismo instrumental que fue desarrollándose a partir del siglo XVII, por esta razón se vio la necesidad de mejorar la parte técnica de los instrumentistas ya que las nuevas obras lo exigían. La técnica llegó a ser parte primordial para el aprendizaje instrumental y vocal e incluso de la lectura musical por lo que fue importante realizar los ejercicios técnicos. (Jorquera, 2004)

Con el pasar del tiempo estos métodos fueron modificándose, presentando cada vez un propósito más concreto, por ejemplo, añadiéndoles una temática, una intención,

una metodología, entre otros, todos estos subiendo progresivamente la dificultad dependiendo del fin que se pretende alcanzar.

Entre los siglos XIX y XX aparecen los métodos activos o movimiento de la Escuela Nueva, aquella que propone un método de enseñanza paidocéntrico. Jean-Jacques Rousseau fue uno de los pensadores que se dirigió a la educación musical, esto puede deberse al hecho de que él mismo fue un músico autodidacta (Jorquera, 2004). Realizó un sistema de números para reemplazar las notas musicales, con el fin de que los estudiantes tengan más interés por el aprendizaje de la lectoescritura musical.

Con estos nuevos métodos se busca que la experiencia musical sea enriquecedora para el niño, donde su aprendizaje sea participativo. Por esto es importante que el docente se actualice constantemente sobre los métodos educativos para así no basarse solo en lo tradicional y buscar metodologías que le permitan crear alternativas de enseñanza que faciliten este proceso.

A continuación, nos referiremos a los pioneros de los métodos activos musicales más conocidos a nivel mundial.

### 1.2.3 Métodos activos del aprendizaje musical

#### 1.2.3.1 Zoltán Kodály

Músico pedagogo nacido en Hungría en 1887 y muere en 1967. Tuvo su primer contacto con la música gracias a sus padres, mostró un gran interés por la música folklórica de su país, lo que le llevó a realizar investigaciones de etnomusicología permitiéndole llevar a cabo su método de educación musical.

Estuvo muy involucrado en la educación musical de los niños y los jóvenes, llegando a componer varias piezas destinadas a este fin. En su práctica promovía el canto coral como la herramienta más innata para el aprendizaje musical, esto se debe a que su criterio fue que al igual como los niños primer aprenden a hablar y luego a escribir, lo mismo debe emplearse en la música primero el canto y luego la lectoescritura. Kodály se preocupó por la educación musical porque se basa en la filosofía de que la música debe ser un derecho para todos: “La alfabetización musical es un derecho al igual que el aprendizaje de un idioma” (Guillén Martínez, 2014: p. 39)

Los niños aprenden de su propia experiencia y el contacto con otros niños, después del canto y otros ejercicios rítmicos se parte con la lectoescritura. Ya que, a través del

cuerpo, del movimiento y de la voz es como se aprende música desde las edades más tempranas.

El método Kodály es uno de los métodos más completos, ya que trabaja con la parte vocal e instrumental. También este trabajo está basado en el desarrollo psico-evolutivo de los estudiantes (Lucato, 2001).

Para desarrollar su método se basó en la idea de que el niño va adquiriendo sus capacidades junto con el desarrollo del conocimiento de los cantos de su lengua materna (cantos tradicionales), por lo que es obvio que si este método se quiere adaptar a otro lugar es bueno tomar sus ideas, pero adaptarlas. Sin embargo, al utilizar el repertorio de tradición oral no se puede olvidar que estas canciones deben tener un orden para la enseñanza, desde lo más fácil hasta lo más complejo.

Uno de los problemas que vio Kodály en la enseñanza fue la lectoescritura musical por lo que empieza a utilizar la quironomía creada antes por Curwen en Gran Bretaña en 1870, pero a partir de Kodály fue que este método se propagó a gran parte del territorio húngaro llegando a ser muy valorado para usar en el repertorio local.

Kodály al comprender que el patrimonio musical era de gran valor para el aprendizaje de los niños en la educación musical, por el hecho de que ellos los escuchan desde su nacimiento y llega a tener un valor importante en los estudiantes, se puso a recopilar música folclórica, con la ayuda de su amigo y gran músico Béla Bartók, quien considera que la música tradicional oral tiene igual valor que otras obras académicas.

Este método puede ser adaptado a diferentes culturas según las necesidades de cada lugar, es importante modificar el repertorio del país al cual se va a aplicar, ya que el método está basado en el desarrollo del niño según su lugar de pertenencia,

El método Kodály puede ser adaptado (no adoptado) a las más diversas culturas y sistemas de educación musical alrededor del mundo ya que su secuencia herramientas y materiales están organizados de acuerdo con el desarrollo del niño en su entorno y no de acuerdo con un ordenamiento lógico (Zuleta, 2004: p. 69).

Existen características del método Kodály que se utilizan para enseñar a los niños, estas son: las sílabas de solfeo rítmico, el sistema de solfeo relativo y los signos manuales.

El sistema de solfeo rítmico ayuda a leer y escuchar el ritmo, cada sílaba que se usa está relacionada con el valor de una figura musical, se parte de la negra como pulso

que se la representa con la sílaba ta, la corchea con ti, cada grupo de figuras musicales tienen sus propias sílabas.

El sistema de solfeo relativo conocido también como do movable. En este sistema se tiene en cuenta a la tónica, la cual será conocida con el nombre de “do” aunque sea otra, y a partir de aquí comenzará la escala, ya que más que nada se enfoca en el intervalo que existe entre cada nota.

El sistema de los signos manuales se trata de representar la escala de una forma visual. Kodály utiliza este método conjuntamente con el do movable, se realizan signos manuales (fononimia), estos van cambiando de lugar según la altura del sonido.

En resumen, el Método Kodály no es aquel que se basa en melodías pentafónicas menores (caso de Hungría), ni que pretende que la música húngara se la traduzca a la lengua natal de algún país, más bien sus ideas se deben adaptar a la realidad de cada país. Se debe buscar repertorio que ayude a trabajar con los niños partiendo de su lengua materna. Considerar cuales son las características musicales de sus canciones para de esto partir buscando los temas más fáciles hasta los más complejos. Trabajando desde sus inicios con el instrumento que todos poseemos que es la voz y el cuerpo.

En el caso de la música ecuatoriana, tenemos la ventaja de que nuestra música también tiene marcada la pentafonía menor, en especial la música de la región Andina por lo que sería igualmente más fácil adaptar un método para la realidad de nuestros niños.

### 1.2.3.2 Émile Jaques-Dalcroze

Músico pedagogo nacido en Viena en 1863 y muere Ginebra en 1950, uno de los pioneros en innovar la enseñanza musical. El factor que le motivó a realizar su método fue cuando ingresó de profesor al Conservatorio de Ginebra y observó que a sus estudiantes les costaba la audición y ejecución musical porque no disponían de una imagen mental del sonido, lo que hizo que por medio de esta observación empezara a utilizar el movimiento corporal para crear una imagen mental del sonido.

El uso del movimiento corporal hace que se hable de la “rítmica dalcroziana”, donde el ritmo llega a tener un valor muy importante, se le considera parte del ser humano. Igualmente considera que todo lo que se refiere a elementos musicales se puede expresar y traducir corporalmente, ya que existe una *memoria muscular*.

Dalcroze considera que el ritmo es el elemento musical más cercano en la vida del individuo, es algo que se vive cotidianamente, se está constantemente realizando movimientos como cuando los niños saltan, caminan, corren, entre otros, estos movimientos solo hay que irlos asociando con el ritmo musical: “El ritmo, precisamente, antes de relacionarse con medidas de duración y transcurso del tiempo, es una experiencia biológica y fisiológica, que está presente en toda la vida del ser humano” (Jorquera, 2004: p. 27).

El hecho de hacer mover a los estudiantes no solo sirve para incorporar elementos musicales, sino que también está para liberar y desarrollar poco a poco el autocontrol de las expresiones corporales (Jorquera, 2004).

Como se dijo para Dalcroze el ritmo está relacionado con el movimiento, y el movimiento es vida, transformación y cambio, a través de ello se aprenden varios parámetros como dice el siguiente enunciado,

... la fineza del oído, la sensibilidad nerviosa, el sentimiento rítmico es decir, el sentimiento justo en las relaciones existentes entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio- y, finalmente, la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas (Del Bianco, 2007: p. 27).

Al trabajar la música y el movimiento se está desarrollando el sentido kinestésico relacionado con el sonido, lo que le ayuda a enriquecer la musicalidad de los educandos; el profesor puede estar tocando una melodía en el piano y a partir de esta base los estudiantes comienzan a desplazarse para ir interiorizándola.

El movimiento que utilizamos también permite ejercitar la motricidad global, quiere decir el movimiento de todo el cuerpo, y para realizar estas actividades se pueden usar materiales musicales extras tales como: pelotas, cuerdas, instrumentos percutidos, entre otros.

Estos ejercicios deben ayudar para profundizar las nociones musicales, tener más conciencia del cuerpo en movimiento, trabajar distintos niveles de disociación, motricidad global (manos y pies) y motricidad parcial (manos), coordinar manos y pies y relacionarse con el grupo que se va a trabajar.

Otro aspecto que trabaja el método de Dalcroze es la improvisación, donde los niños realizan actividades destinadas a este fin, generalmente lo hacen en el piano, pero también en otros instrumentos e incluso con la voz. La improvisación es un medio de

aprendizaje que ayuda a desarrollar la imaginación y la creatividad, pero también tiene otras ventajas “...Al mismo tiempo, ésta permitirá ejercitar otras competencias como la atención, la concentración y la memoria. A través de la improvisación musical y corporal se incitará al alumno al descubrimiento de su propio lenguaje artístico”(Del Bianco, 2007: p. 26).

El ritmo, la improvisación y el solfeo, componentes que trabaja este método, se consideran aspectos básicos para desarrollar la musicalidad. De esta manera Dalcroze muestra también su preocupación por la parte interpretativa instrumental, donde decía que los estudiantes tienen principalmente tres problemas por las siguientes razones: *el concepto*, los estudiantes no tienen bien interiorizado los significados musicales, lo que no les permitía reaccionar correctamente; *la transmisión*, los educandos no reaccionan correctamente porque las conexiones nerviosas del cerebro no llegan con rapidez a la parte a utilizar para hacer música, por ejemplo, en los pianistas no llega rápido la conexión nerviosa por lo que la velocidad de la obra no funcionará; y la última, *la realización*, el estudiante no puede reaccionar correctamente con rapidez porque la técnica instrumental no es la correcta (Del Bianco, 2007).

Para esto se debe crear ejercicios que solucionen individualmente cada problema, el resolver uno de ellos no quiere decir que los otros también serán solucionados, por eso hay que buscar metodologías adecuadas para mejorar estas dificultades con la práctica constante.

### 1.2.3.3 Carl Orff

Nacido en Munich, 1895 y muere 1982, la idea de su método aparece cuando entra a trabajar en Munich donde crea la escuela para la educación moderna corporal y danza Günther-Schule en el año de 1954, es aquí donde empieza a enlazar el lenguaje verbal con la danza y la música.

Orff crea una serie de instrumentos denominados “instrumentos Orff” los cuales son percutidos para trabajar el ritmo (ya que para él es importante la célula rítmica en el momento del aprendizaje) y la improvisación. También usa el lenguaje con rimas, rondas, canciones con la pentafonía, palabras habladas para el aprendizaje musical.

Para este músico pedagogo al menos que sean casos especiales, todos los niños pueden desarrollar capacidades musicales si se trabaja con ellos de una forma adecuada, realizando actividades creativas, usando la parte corporal y vocal para el aprendizaje.

En sí este método trabaja con “música elemental”, la cual se le asocia con el movimiento, la danza y la palabra. Es probable que Orff utilice la música elemental al encontrarse una necesidad didáctica para alcanzar sus objetivos musicales con sus estudiantes especialmente con los preescolares ya que este tipo de música está destinada para ellos. Como lo dice Orff esta música es para los que participan en ella no solo de oyentes, en ella interviene también el movimiento, la danza y el lenguaje.

La escuela Güntaherschule que la creó junto con la bailarina y pedagoga Dorothee Günther, fue enfocada para trabajar con sus estudiantes la rítmica, la música y la danza, a partir de esto se origina la idea de educación musical con música y movimiento de este pedagogo.

Posteriormente con la colaboración de Keetman, realiza cinco libros con composiciones vocales e instrumentales destinadas para niños que puedan ser cantadas, tocadas y danzadas por ellos.

El método Orff trabaja con música, movimiento y palabra, estos tres pilares son el fundamento para crear en los niños un aprendizaje enriquecedor que les permiten comunicarse y expresarse, los estudiantes participan emocionalmente en las actividades que ayudan a profundizar de mejor manera el hecho musical.

Este método también se enfoca en la improvisación y en la composición, que ayuda a desarrollar un pensamiento creativo en los niños; la improvisación juega un papel importante como un recurso metodológico que permite trabajar con parámetros tanto musicales como dancísticos.

Las canciones creadas por Orff para su método son consideradas básicas, y esto se debe a que se apoya en elementos sencillos para que a partir de aquí los niños puedan desarrollar modelos más complejos e ir desde lo más fácil a lo más avanzado.

Este pedagogo construyó sus instrumentos con el fin de los niños puedan hacer música en grupo, esto conlleva a alcanzar buenos resultados, ya que estos instrumentos al poder ser tocados por todos los niños sirven de gran motivación, pues todos pueden cantar y tocar al mismo tiempo, e incluso pueden danzar.

Las melodías de Orff tienen una particularidad, las primeras canciones están realizadas por dos o tres sonidos, a medida que el niño va aprendiendo, se van

incorporando nuevos sonidos, hasta llegar a la escala pentafónica, con la que Orff considera que los niños ya tienen suficiente material para improvisar y componer.

En síntesis, el método Orff es uno de los más significativos en cuanto al aprendizaje musical, ya que trabaja con los elementos propios de la música como el ritmo, melodía, armonía y además incorpora el lenguaje, la literatura de tradición oral del niño, la danza en varias actividades que permiten que los estudiantes desarrollen su creatividad y la independencia musical.

Igual que el método de Kodály se preocupa mucho por trabajar con la música cultural de cada país, partiendo de la idea se aprende haciendo es por esto que sus obras son sencillas para que los niños puedan interpretarlas.

#### 1.2.3.4 Edgar Willems

Nace en 1890, fue un músico autodidacta, se preocupó mucho por la educación musical, especialmente aquella dirigida a los niños. Consideraba que la música forma parte del interior del ser humano (Jorquera, 2004)

Hace una relación de los tres componentes de la música, ritmo, melodía y armonía, con los componentes fundamentales del ser humano que son la sensorialidad, la afectividad y la racionalidad. Willems dice que la educación musical debe servir para tener una mejor conciencia y profundización de los aspectos sensorial, emocional e intelectual, la música debe ayudar a ser mejores personas.

Su método busca que el estudiante tenga una vivencia con la música, que se creen habilidades musicales antes de iniciar con la lectoescritura. Favorece el desarrollo de la sensibilidad auditiva para poder diferenciar características muy mínimas del sonido, en especial de la altura.

Willems consideró que a la música no se le debe comparar con otro lenguaje, con colores, números, dibujos, entre otros, pues consideraba que estos elementos extra musicales lo único que podrían ocasionar es que los niños confundan o tengan trabas con los verdaderos significados musicales.

Esta pedagogía musical tiene sus bases filosóficas y psicológicas para llevar a cabo el proceso de enseñanza- aprendizaje, pues considera que la música es parte fundamental del ser humano. Se preocupa por la iniciación musical de los más pequeños; no solo como cursos de pre- solfeo o pre- instrumento, sino como toda una integración

musical, donde se realizan prácticas musicales, vocales e instrumentales, favoreciendo en especial a los niños con capacidades diferentes.

Desde el comienzo del aprendizaje musical, los docentes deben usar los términos musicales y no compararlos con nada, en cada clase hay que trabajar con los elementos principales de la música; ritmo, melodía y armonía, al igual que con la escala diatónica, aunque esto no quiere decir que más adelante se puedan utilizar otras escalas.

Para Willems antes de la enseñanza del instrumento o incluso de la práctica musical propiamente dicha se debe preparar a los niños para que desarrollen facultades musicales, especialmente la voz y la audición. Considera que, si el niño no tiene sentido rítmico y auditivo desarrollados, la práctica instrumental no será natural ya que no contará con estas habilidades y buscará medios auxiliares como el cálculo del ritmo y basándose más en la digitación que en las propias notas (en el caso del piano), sin hacer uso de la audición interior lo que a largo plazo perjudicará su forma de interpretación musical.

“Ser músico implica no solamente la capacidad de ejecutar “trozos musicales”, sino que exige también estar animado de una vida musical en que el sentido rítmico, la sensibilidad auditiva y la inteligencia se unan en una síntesis viviente”, (Willems, Edgar., De Gainza, V. H., & Epstein, 1976: p. 10)

Los docentes deben estar conscientes que desde el comienzo se debe crear buenas bases en los niños para que en el futuro no tenga problemas que les impidan avanzar, es por eso esencial buscar un método que permita llegar a las metas planteadas. La educación debe estar basada en las partes técnica (material) y artística (espiritual).

Para resumir, el método Willems lo que pretende es que antes de iniciar con la enseñanza musical e instrumental debe haber una preparación pre- musical, partiendo de sus conocimientos cotidianos como, por ejemplo, caminar, respirar, correr, saltar, de ahí debe empezar a trabajar la parte rítmica, dándole libertad para realizar estas actividades, y luego inculcarle al niño los conocimientos métricos, como el compás para que puedan escribir y leer los valores rítmicos.

“La curiosidad primero, el interés después, llevarán al niño a reconocer e imitar los sonidos” (Willems, 2011: p. 29 ). Si la formación pre- musical es enriquecedora para el estudiante, él buscará por medio de interrogantes conocer más del mundo musical, que le permitirá desarrollar mejor sus capacidades musicales, llegando a hacer música de manera natural, despertando su sensibilidad y siendo parte de su formación integral, aunque no vaya a ser músico profesional llegará a ser un buen oyente musical.

Viendo estos métodos musicales activos, podemos observar que todos de una u otra manera lo que buscan es que la educación musical de calidad sea para todos los niños sin exclusión de ningún tipo.

Los cimientos en su infancia serán los que le permitan desarrollarse en su futuro como buenos músicos.

La música no debe ser aprendida mecánicamente, debe ser vivida por los niños, por eso mientras más temprano es el acercamiento a la música, mayores son sus beneficios.

### 1.3 MÉTODOS PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO

Uno de los primeros métodos para la enseñanza del piano es: *L'art de toucher le clavecín* de 1733 de Francois Couperin, que habla sobre ciertas características de su período, el Rococó, y sobre la postura que debe tener el intérprete (Lara Iser, 2014).

Más adelante en el siglo XVIII, el pianista y compositor M. Clementi evoluciona la técnica pianística por lo que se le conoce como “el padre del piano”, realizó textos didácticos, donde a más de la digitación y dinámica musical también se dedicó al virtuosismo; fue el primero en proponer que el antebrazo también debe actuar en el ataque de una nota, característica que más adelante también trabajará Beethoven. Sus contrastes entre ligado y picado son muy frecuentes. Los dos textos de este compositor que se dedican a la técnica son: “*Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*” y “*Gradus ad Parnassum*”, ambos destinados para lograr una mejor eficacia muscular.

Vale recalcar que también todos estos nuevos recursos compositivos se deben en gran medida a las posibilidades que permitía el nuevo instrumento inglés, el piano, que permitía una gran variedad de posibilidades sonoras.

A continuación, se forman dos escuelas importantes, “la “escuela de la técnica y la agilidad” en la que encontramos a Beethoven, Czerny, Litolff, Herz, Stamaty y Thalberg; y la “escuela de la expresividad” que tendría como representantes a Brahms y Clara Wieck, de técnica diferente” (Marín. S, 2012, p. 74).

De la escuela de la técnica y la agilidad tenemos a dos figuras importantes F. Liszt y F. Chopin, ambos dejaron obras majestuosas que hasta ahora son repertorio importante para los estudiantes de piano.

De la escuela de la expresividad tenemos, a los siguientes pianistas destacados, Safonov, Schnabel, Paderewsky, Brailowsky y Horzowsky.

Así poco a poco se fueron abriendo nuevas escuelas según las características de su interpretación y técnica.

Desde el siglo XX los métodos para piano no han sido elaborados como en tiempos pasados, “A partir de entonces los trabajos han sido muy esporádicos y hasta cierto punto anclados en los planteamientos de aquella época”. (Naranjos. A, 1994, p. 3) No es en estos últimos años donde se ha empezado a trabajar más a fondo sobre los métodos del aprendizaje pianístico.

Los métodos pianísticos deberían tratar de resolver problemas de la interpretación y técnica pianística, por lo que debería cubrir todas las demandas que podría encontrar un pianista al momento de interpretar una obra, debe tener objetivos planteados los cuales los estudiantes deberán ir superándolos, también pueden ayudarse de la imitación, pero no hacer que la ejecución se dé al azar.

### 1.3.1 Métodos del piano para principiantes.

Entre los métodos de piano que más se ha realizado en los últimos años, tenemos los dedicados para los niños que inician con su práctica instrumental, esto se debe a que es importante que desde pequeños trabajen con una buena técnica e interpretación para evitar futuros problemas que seguramente anclarán su proceso del aprendizaje pianístico.

#### 1.3.1.1 Suzuki

El método Suzuki para piano cuenta con siete volúmenes dedicados para los niños que inician con el estudio del instrumento. Estos volúmenes van desde el más fácil al más complejo. Todos sus libros vienen acompañados de un CD, ya que Suzuki propone que el niño debe escuchar antes la canción que va a interpretar, y esta debe ser de buena calidad.

Este método parte de la idea de que el talento no es innato, “la habilidad musical no es un talento innato, sino una habilidad que puede ser desarrollada. Cualquier niño, con el entrenamiento adecuado, puede desarrollar habilidad musical...” (Suzuki, 1978: p. 10). Mientras más temprano sea este entrenamiento, será mucho mejor.

En la introducción se encuentran indicaciones para que el maestro pueda guiar de mejor manera al estudiante con este método. Algo que destaca de esto es “el triángulo del aprendizaje” donde participan el estudiante, el docente y los padres, quienes también asisten a las sesiones de aprendizaje para escuchar las indicaciones del maestro y así poder corregir errores fuera de clases.

Considera que la motivación es importante para que el niño avance, por eso también recomienda que en niños muy pequeños las lecciones no pueden durar más de 15 minutos y dos veces a la semana, con los niños más grandes se puede ir ampliando este rango de tiempo (Barriga, 2004).

También se trabaja mucho la parte auditiva, por eso entre sus materiales incluye un CD, para que el estudiante escuche todos los días e imite de la mejor manera el sonido de la grabación, también se trabaja primero las canciones sacadas al oído para luego trabajar con la partitura.

Su primera lección son unas variaciones donde las dos manos tocan lo mismo pero separadas, luego su siguiente canción se toca manos juntas pero la misma melodía en diferentes octavas. Luego vienen piezas que se tocan manos juntas pero las manos ya se mueven independientemente.

Desde las primeras lecciones este método ya trabaja con semicorcheas, corcheas e incluso con galopas (corchea con dos semicorcheas). En sus siguientes lecciones ya va incluyendo las ligaduras conjuntivas, los acordes, los silencios, picados, acentos, barras de repeticiones, matices, reguladores. Sus lecciones se encuentran en compases simples y el compás binario de 2/2.

### 1.3.1.2 Nikolaev

Método ruso creado por Alexander Nikolaev a mediados del siglo XX, dedicado a la enseñanza del piano para los niños con la guía del docente. Cuenta con tres libros: el primero, pensado para que el niño se vaya familiarizando con el instrumento y la lectura musical; el segundo, afianzar los conocimientos que el niño ya aprendió; y el último, donde ya se comienza a trabajar con pequeñas obras, piezas, sonatinas, estudios y obras a cuatro manos. (Roldán Alcázar, 2010).

Uno de los objetivos principales de este método es despertar en los niños el amor por la música con la expresividad musical, esto se lo trabaja desde sus primeras lecciones (Ivanenko Petrennova, 2012).

Inicia con lecciones solo en clave de sol y compases binarios, ritmos en una misma nota, luego melodías a grado conjunto e intervalos de 3ra, sigue con lecciones con las dos manos leídas ambas en clave de sol. Se empiezan a añadir silencios a las melodías, signos de repeticiones y las ligaduras, y ya en lecciones más adelante empiezan a aparecer los reguladores.

Avanzando aparecen piezas ya con corcheas, pero antes de tocarlas existen ejercicios para conocer y saber cómo tocar la nueva figura, y así sigue aumentando ritmo cada vez más complejos. Mientras se avanza en el método al niño iniciará a leer la clave de fa. Trabaja progresivamente en compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 3/8.

En este método no se encuentra una posición fija en todas las canciones, esto ayuda a que el niño vaya afianzando su lectura musical. Otro aspecto que se trabaja es que los niños desde sus inicios deben estudiar manos separadas, para conseguir el mejor sonido y después se podrán unir las dos manos.

### 1.3.1.3 Thompson

Método norteamericano creado en 1938 (Pérez, 1995). Su primer tomo está dedicado a los estudiantes que inician con el piano, se llama *Teching Little fingers top play*, en español Enseñando a tocar a los dedos y se basa en el modelo del Do central. Algo importante de este método es que involucra a los padres en el proceso de aprendizaje con el fin motivarlos. Cada canción cuenta con dibujos que los niños deben colorear en casa.

En sus primeras canciones ya se encuentran melodías a una sola voz que se reparten para ser tocadas con las dos manos, cada mano con su clave respectiva del sol y de fa. Va añadiendo poco a poco diferentes signos musicales para que los niños empiecen a reconocerlos

Este método progresivo pretende que con cada nueva canción los niños aprendan algún concepto nuevo, por lo que paulatinamente se van incorporando en las canciones silencios, ligaduras conjuntivas y expresivas. Sus melodías son sacadas del folclore americano y realizadas en adaptaciones fáciles para los niños, con figuras musicales de negras, blancas, corcheas y redondas con sus respectivos silencios. En sus últimas piezas también ya empieza a trabajar con notas dobles.

## CAPÍTULO 2

### 2 MARCO METODOLÓGICO

#### 2.1 METODOLOGÍA

##### **Enfoque**

Este trabajo tiene un enfoque cualitativo, ya que no trabaja con cifras reales, más bien busca resolver la problemática del no contar con repertorio de música ecuatoriana con la cual se pueda trabajar con los niños de 2do básico elemental, que inician con la práctica pianística.

Se trabaja una investigación de acción pragmático por el hecho de que se está partiendo de una idea general, la cual pretende solucionar el problema descrito en las primeras páginas de esta investigación.

##### **Diseño**

El diseño que se utilizó en este trabajo es la investigación acción, ya que se ha podido observar la falta de material existente de música ecuatoriana para los niños que inician el estudio del piano, por lo que se pretende resolver esta problemática mediante un manual estructurado adaptado a las necesidades de los niños.

##### **Fuente**

La fuente utilizada es de tipo mixta. La bibliográfica ya que se leerán diferentes escritos que permitan interpretar y adquirir nuevos conocimientos sobre el tema a tratar, todo el material bibliográfico con el cual se trabaje permitirá analizar y sacar nuestras propias conclusiones sobre el tema principal de la investigación. También se realizó la modalidad de campo para saber qué tan pertinente es trabajar con este tema, si los maestros estarían dispuestos a trabajar con música ecuatoriana en el inicio del aprendizaje de piano, y si es afirmativa la respuesta, y con cuanto material cuentan para este fin.

##### **Alcance**

Este trabajo tendrá un alcance exploratorio descriptiva. Exploratoria pues es el primer paso por llevar en toda investigación para obtener información y conocer más sobre el tema a tratar. Descriptiva, ya que pretende detallar la situación con la cual se va a trabajar en este caso el estudio del piano con música ecuatoriana en el nivel inicial, en donde se realizará técnicas para poder recolectar los datos.

La investigación dará una propuesta, un manual basado en música ecuatoriana para los niños de 2do básico elemental, esto resolviendo el problema de la falta de repertorio para esta edad.

### **Técnicas e instrumentos para la recolección de datos**

Para la recolección de datos, se realizó una encuesta a los docentes del área piano principal del Conservatorio Nacional de Música, la cual está explicada en páginas anteriores.

## **2.2 DIAGNÓSTICO**

El Conservatorio Nacional de Música, es la primera institución musical del país, donde se puede obtener el título de bachiller en artes, de tipo fiscal con un horario de 7:00 a 20:00 de lunes a viernes.

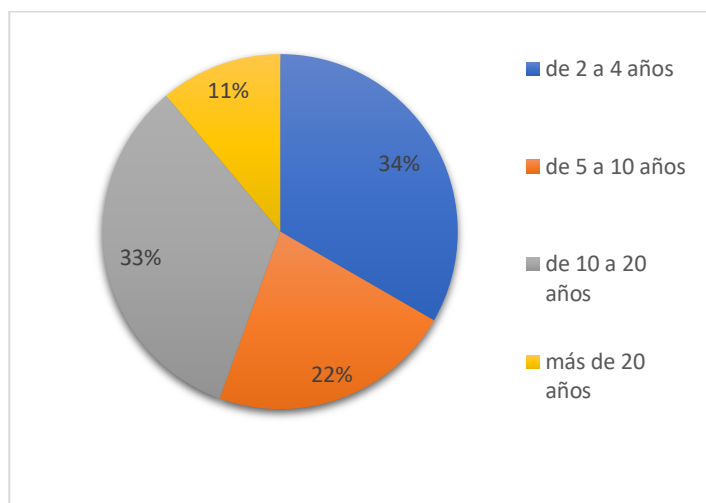
Para obtener el título de bachiller se debe estudiar 11 años divididos en diferentes niveles los cuales son: básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato. Las clases de instrumento son individuales y las materias teóricas son dictadas en clases grupales. Entre las materias teóricas se encuentra lectura musical, armonía, formas musicales, actuación, informática musical, pero también se cuenta con agrupaciones como son los coros, orquestas, bandas, ensamble de guitarras. Estas agrupaciones sirven para ayudar a una mejor formación musical de sus estudiantes.

## **2.3 RECOLECCIÓN DE DATOS**

Esta propuesta se realiza viendo la necesidad que tiene Conservatorio Nacional de Música del Quito, el cual cuenta con poco material didáctico de música ecuatoriana para estudiantes que inician con la práctica del piano y las que existen no son utilizadas por los docentes del Conservatorio, ya que en las encuestas algunos conocen material de música ecuatoriana, pero ninguno contestó trabajar con éste. Estos datos se obtuvieron al realizar una encuesta a los doce docentes de piano principal con los que cuenta dicha institución.

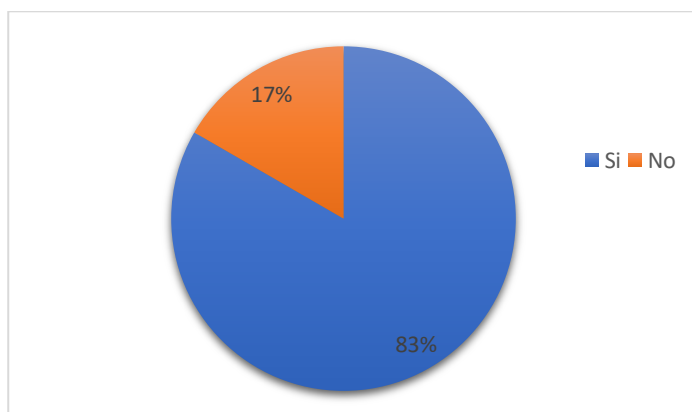
Al realizar la encuesta a los 12 docentes de piano principal con los que cuenta esta institución se obtuvieron los siguientes datos para esta investigación.

## 1. ¿Cuánto tiempo lleva dictando clases de piano en el Conservatorio?



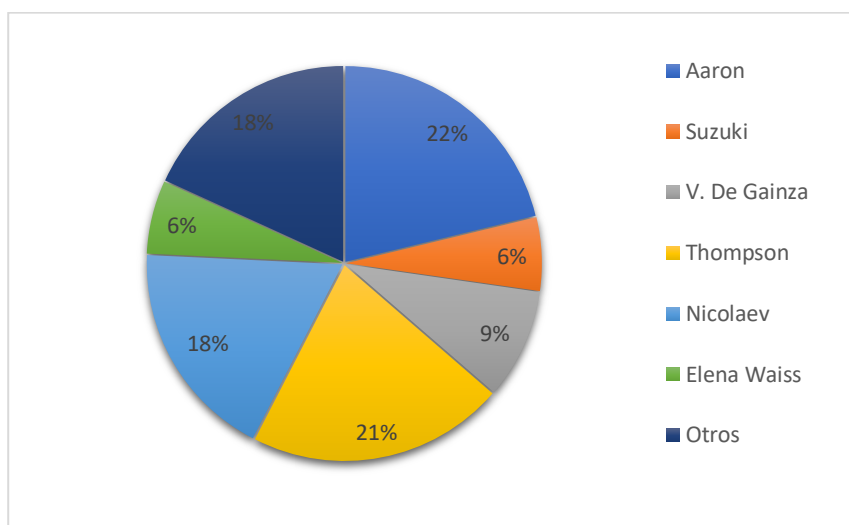
Se puede ver que el 34% de los maestros trabajan de dos a cuatro años; el 22% de cinco a 10 años, y el 33% más entre 10 a 20 años y el 11% más de 20 años. Lo cual quiere decir que los docentes tienen la experiencia requerida para dar su opinión sobre el aprendizaje y enseñanza del instrumento.

## 2. ¿Ha trabajado con niños de 2do básico elemental?



Solo un 17% de los docentes (2) no han trabajado con niños de 2do básico elemental, (2 maestros), los demás maestros si lo han hecho, por lo que la mayoría tiene conocimientos sobre los métodos que se utilizan para la enseñanza de los más pequeños.

**Si su respuesta anterior es positiva ¿con qué manuales ha trabajado para lograr sus objetivos?**

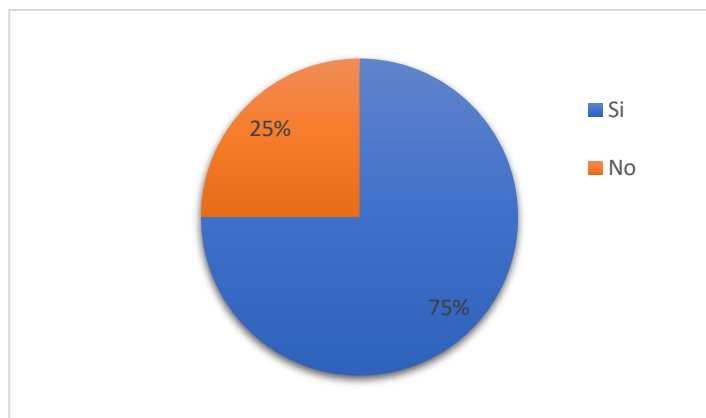


Entre los docentes hay gran variedad de métodos que utilizan para la enseñanza de los niños de este año escolar. El más utilizado es el método Aaron con un 22%, con gran proximidad seguido del método Thompson con un 21%, el 18% libro de Nicolaev, 9% el libro de V. De Gainza, un 6% usan el método Suzuki y el de Elena Waiss (Mi amigo el piano) y un 18% puso otros métodos que más adelante se nombran.

**¿Cuántos métodos de piano conoce que sean dedicados a los niños que inician con su práctica del piano?**

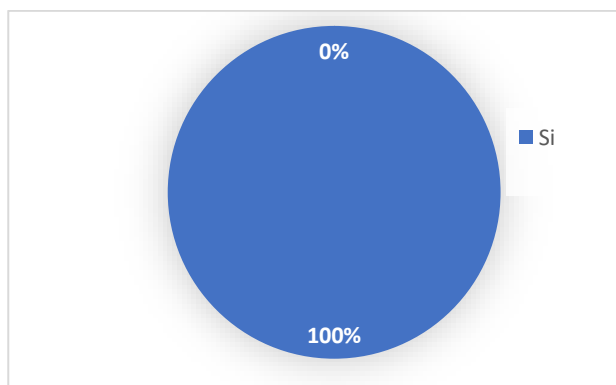
Las cifras de los manuales que conocen los docentes tienen los mismos porcentajes que en la pregunta anterior, pero aquí nombraremos a los otros manuales escritos por los docentes, pero en porcentajes menores, estos son: Métodos rusos, método de la ex Unión Soviética, Beyer, Libro didáctico de Piano de Sandra Marín, método Amengual, Milich, Hanon, Le Coopers.

**Conoce alguna guía didáctica para este año que esté basada en la Música Ecuatoriana. (Si su respuesta es sí, cree que se necesitaría de más material que cubra las necesidades de este nivel, y que además cubra las necesidades de técnica básicas).**



El 25% de los docentes conocen un método basado en música ecuatoriana, Libro didáctico de Piano de Sandra Marín, pero todos coinciden que es necesario tener más material para usar con los niños que inician con el estudio del piano.

**¿Considera que es importante que los niños trabajen con la música de su país? Justificar su respuesta.**

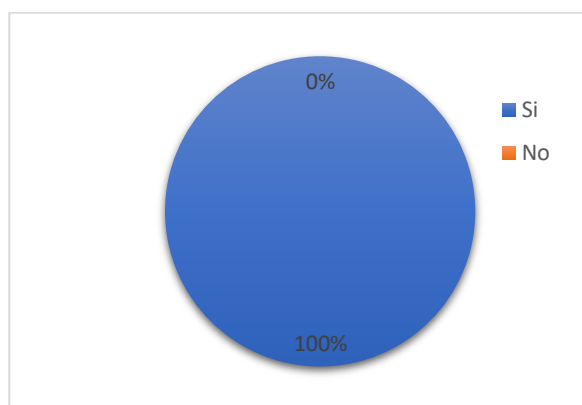


Todos los docentes consideran que es importante trabajar con la música del país al que pertenece el niño.

Entre sus justificaciones tenemos:

Consideran que es importante para que los niños conozcan sus raíces y a valorar su cultura e identidad musical desde pequeños, además por la diversidad de ritmos que tiene la música ecuatoriana que podrían ser utilizados como herramientas para el aprendizaje, para familiarizar sus oídos a las características de la música ecuatoriana, tanto en melodía como en armonía, y también porque al igual que el lenguaje, los niños deben aprender música en base al repertorio del lugar al que pertenecen.

**Si existiera un método que avance progresivamente y que esté basado en la Música Ecuatoriana, lo utilizaría.**



Todos los docentes utilizarían para el proceso de enseñanza- aprendizaje una guía didáctica con música ecuatoriana.

**De elaborarse una guía didáctica o método basado en Música Ecuatoriana ¿Qué contenidos musicales cree debería cubrir esta propuesta para lograr los objetivos que se proponen para este año de aprendizaje?**

Entre las respuestas los docentes consideran que el manual debería contar con:

- Varios géneros ecuatorianos con sus respectivas fórmulas rítmicas e incluso utilizar melodías autóctonas.
- Realizar adaptaciones melódicas y armónicas para las necesidades de los niños de este año escolar.
- Explicar los rasgos importantes de cada género utilizado, para que los niños puedan aprender los aspectos más destacados.
- Que se trabaje una línea melódica en ambas manos, pero que estas no sean tocadas simultáneamente.
- Las piezas deben estar con una digitación correcta y que se haga uso de los cinco dedos, trabajando el staccato y el ligado.
- Antes de las obras, sería bueno contar con ejercicios preparatorios especialmente si se va a trabajar un tema nuevo.
- Comenzar a trabajar con lecciones de que cuenten con acordes de dos y tres notas.

## **CONCLUSIONES**

La música ecuatoriana con adaptaciones adecuadas puede servir para el aprendizaje significativo de los estudiantes de 2do básico elemental, que además de ayudar a su aprendizaje también sería de gran ayuda para que vayan fortaleciendo su identidad nacional.

Los docentes del Conservatorio Nacional de Música desean trabajar un manual de música ecuatoriana, pero no conocen ninguno y un mínimo de profesores conoce alguno (el único nombrado en las encuestas es un método de la Mtra. Sandra Marín).

El fortalecer las identidades culturales de los discentes, que todos los docentes consideran es lo que ayuda trabajar con música ecuatoriana no es la única motivación para este trabajo, sino también el hecho de que músicos pedagogos recomienda trabajar con la música de la lengua materna, ya que es la música que escuchan en su entorno y les hará valorar más su música.

Gracias a las encuestas realizadas se pudo constatar que hace falta material didáctico para los estudiantes de 2do básico elemental que estén basados en música ecuatoriana.

## **RECOMENDACIONES**

Considero que es importante realizar más aportes didácticos basados en música ecuatoriana, no solo para los estudiantes iniciales sino para todos los niveles desde el básico hasta el bachillerato, así se tendrá más repertorio para trabajar, en el cual también se tenga en cuenta la parte técnica e interpretativa de cada nivel

Es importante que los docentes motiven a sus estudiantes a trabajar con música ecuatoriana, a permitirles que conozcan los rasgos más importantes de cada género, no solo teóricamente, sino también auditivamente, ya que así se podrá ayudar a los niños a tener una mayor identidad cultural.

El Ecuador tiene una gran riqueza musical, la cual debe ser utilizada en el ámbito educativo, este manual es un paso para continuar con esta labor, es importante que los docentes investiguen sobre trabajos realizados de este tipo y que lo utilicen de la mejor manera para la enseñanza musical.

## **CAPÍTULO 3**

### **PRODUCTO FINAL. GUÍA DIDÁCTICA DE PIANO**

MIS PRIMEROS PASOS EN EL PIANO:  
UNA PROPUESTA CON MÚSICA  
ECUATORIANA

GUÍA DIDÁCTICA PARA LOS NIÑOS  
DE 2DO BÁSICO ELEMENTAL

AUTORA: KATHERINE ARACELY  
SALGUERO TROYA

2019

## Objetivos

### Objetivo general

- Realizar un manual de piano basado en música ecuatoriana para los niños de 2do básico elemental para incorporar al estudiante a los conocimientos necesarios para el estudio del instrumento.

### Objetivos específicos

- Explicar sobre la posición que debe tener el intérprete al estar frente al instrumento.
- Realizar adaptaciones de música ecuatoriana que sean accesibles para la interpretación de los niños de 2do básico elemental.
- Organizar el repertorio de acuerdo con la secuencia para aprendizaje del piano.

## Metodología

En el primer contacto que el niño tenga con el instrumento, la forma de enseñanza sería por medio de la imitación, donde el maestro le dará el ejemplo y el estudiante debe repetirlo teniendo en cuenta todos los aspectos que el profesor realizó y le explicó previamente, ya que de esta forma el niño podrá interiorizar diferentes fenómenos musicales.

Desde que se inicia con el aprendizaje del piano se debe trabajar la relajación para no provocar daños en el aparato motor del estudiante. Lograr una buena técnica es clave para tocar relajado y prevenir futuras complicaciones. “Uno de los momentos más importantes para cualquier intérprete es su primer contacto con el instrumento, que con una guía adecuada resultará decisivo para su posterior desarrollo” (Reyna, 2006: p. 18).

Desde sus inicios se debe cultivar con los estudiantes el carácter de la canción, realizar el fraseo por medio de pregunta- respuesta, conseguir un buen sonido para que pueda desarrollar la musicalidad y no se convierta en un intérprete mecánico.

En las primeras lecciones se debe trabajar con “portato” pues este toque permitirá al estudiante tener independencia y firmeza en los dedos, ya que se toca nota por nota lo que le permitirá buscar un sonido más redondo al tocar, y podrá interiorizar más fácilmente el peso y la caída del brazo, mientras se mantiene la muñeca relajada.

Después se puede comenzar a trabajar notas ligadas, el ligado debe servir para que el estudiante tenga un mínimo ataque al presionar una nota, y también para ir diferenciando la idea de la frase.(Reyna, 2006).

Al lograr tocar el legato y no legato, al estudiante se le podrá enseñar cómo tocar notas dobles, empezando con segundas, terceras..., acordes. Se debe enseñar el toque, el peso que se debe emplear, el no perder la relajación de la mano y tener un buen movimiento de muñeca.

Trabajar la parte técnica en los estudiantes es importantísimo, desde sus inicios se debe tener mucho cuidado en que consiga una buena técnica, ya que esto le permitirá tener más libertad a interpretar una obra, y con una buena técnica es más fácil que pueda desarrollar la musicalidad.

La técnica debe ser un medio para llegar a nuestro fin, no confundir a la técnica como nuestro objetivo final, ya que un estudiante con buena técnica, pero sin sentido musical no podrá transmitir el mensaje que la obra requiere. Por eso, es recomendable trabajar técnica y musicalidad de la mano, no dejar de lado este aspecto pues, si solo se trabaja técnica el estudiante se convertirá en alguien mecánico al momento de tocar y no logrará su objetivo y llegará solo a una realización pianística parcial.

Antes de iniciar con el estudio del piano, todas las clases es importante realizar ejercicios de relajación y calentamiento del cuerpo para no sufrir lesiones o tener tensión al momento de tocar.

En las primeras obras, utilizaremos la metodología utilizada por varios métodos de piano antes mencionados, el cual se trata de mantener la posición fija del do central, esto le ayudará al estudiante a que pueda encontrar más rápido las notas, y claramente mantiene una posición fija de sus manos para afianzar la postura del cuerpo ante el piano, poco a poco se irá realizando salto de notas, se incorporara arpeggios y cambios de posición de la mano.

## Estructura

Este manual se divide principalmente en tres partes, la primera la posición que debe tener el estudiante frente al piano para iniciar con la práctica del instrumento, la segunda basada en los ejercicios y piezas musicales, y la tercera redacta una breve biografía de los compositores de los cuales hicimos uso de sus obras.

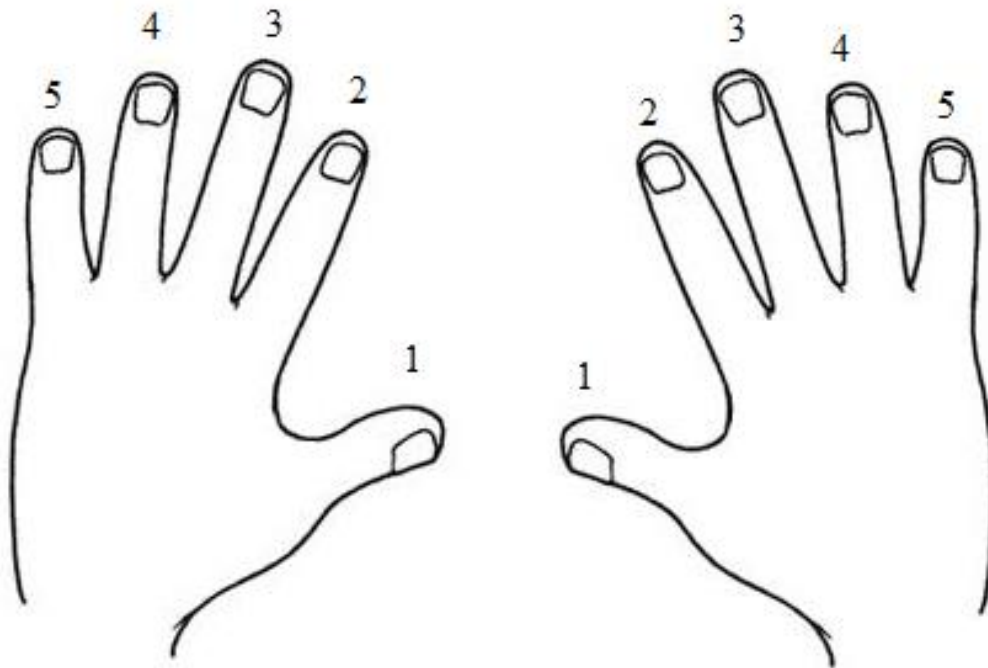
Los primeros ejercicios pretenden lograr un buen peso y relajación del brazo y la muñeca, por lo que todas las notas están escritas con la articulación del portato, que a su vez ayudará a que los niños tengan una mejor independencia de los dedos al iniciar con el estudio del instrumento.

Se continúa con piezas que tiene ligaduras expresivas y conjuntivas para que los niños vayan poco a poco teniendo idea de las frases musicales y también para que sigan aprendiendo más conceptos, en este caso otro signo de articulación.

Las piezas están divididas por 5 géneros musicales ecuatorianos y algunas obras autóctonas tanto de la región Andina como de la Amazonía. El manual no está dividido según los géneros musicales, sino por la dificultad y nuevos conceptos que presentan las piezas.

Cada género musical es explicado cuando aparece una obra de cada género que no haya sido expuesto antes, se hace una pequeña explicación sencilla de dicho género musical que pueda ser entendida fácilmente por los niños y así se vayan adentrando más a la música ecuatoriana, para que antes de interpretarla tengan una pequeña idea de cómo podría ser ejecutada la pieza. También la mayor parte de canciones cuentan con un gráfico al final, para que los niños pinten el dibujo y de una forma gráfica también se den una idea de la obra que interpretarán.

# DIGITACIÓN DE LOS DEDOS DE LAS MANOS

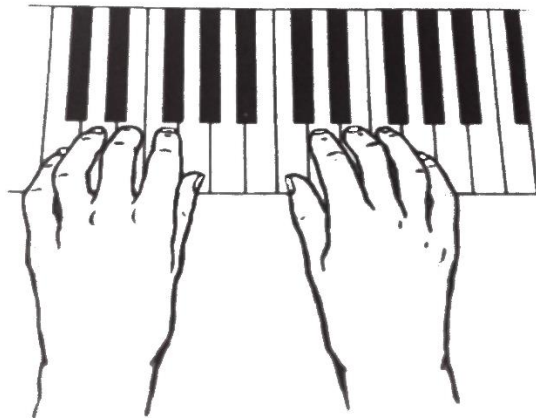
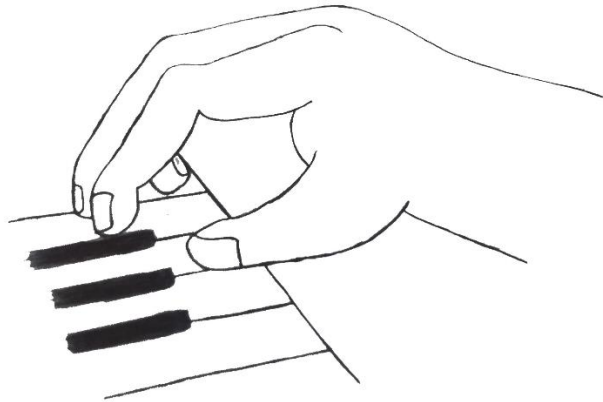


Mano izquierda

Mano derecha

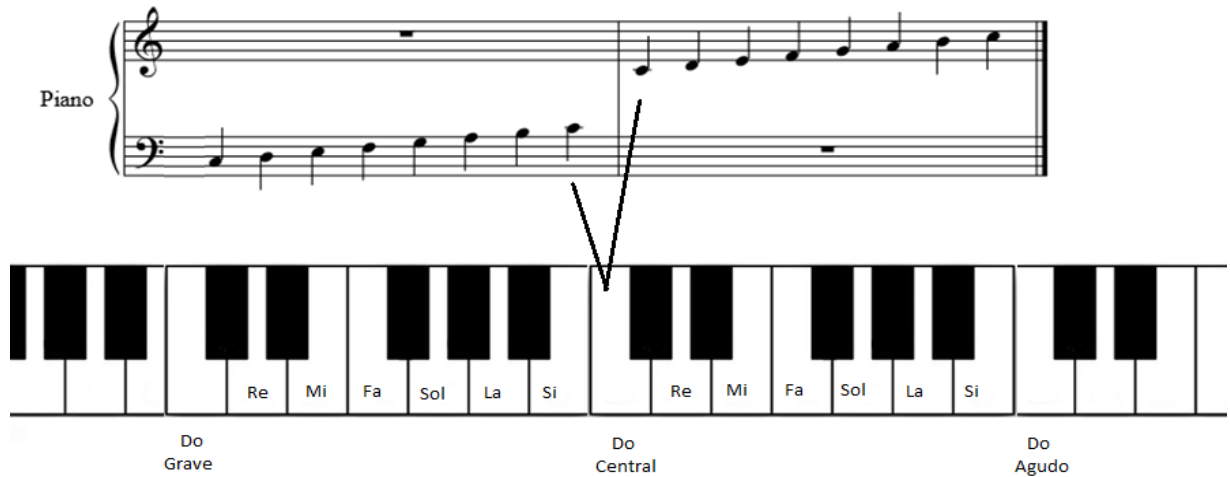
1. Pulgar
2. Índice
3. Medio
4. Anular
5. Meñique

# POSICIÓN DE LA MANO EN EL TECLADO

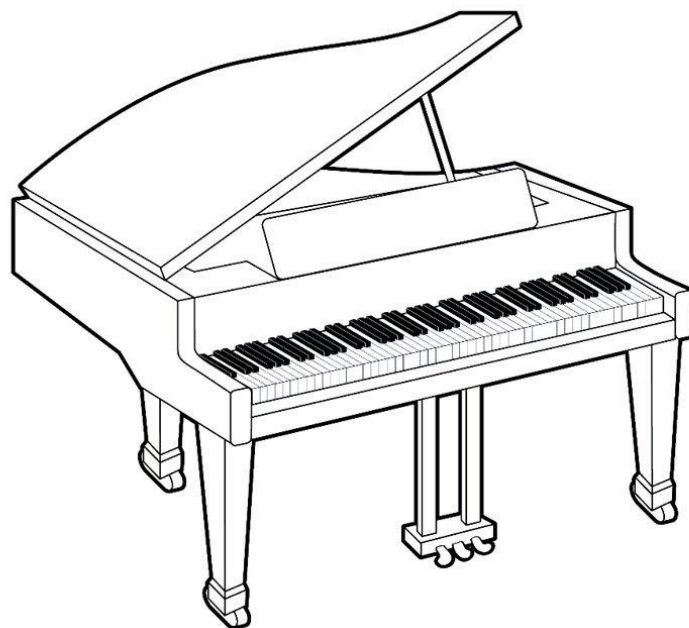


- Las manos deben estar relajadas.
- las muñecas con los brazos deben crear un ángulo recto.
- Los nudillos de las manos deben estar hacia afuera, deben de ser visibles al colocar las manos en el piano.
- Los dedos deben mantener una posición arqueada.

# EL TECLADO



- Generalmente utilizamos la clave de fá para leer la mano izquierda, que es la que toca las notas graves, y la clave de sol para leer la mano derecha, las notas agudas que usualmente es la que lleva la melodía.



El portato o ligado picado,  
las notas son tocadas  
separadas una de otra.

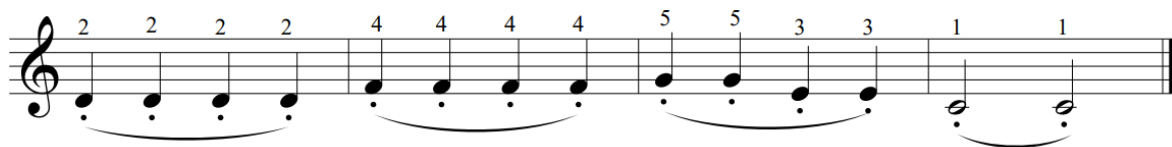
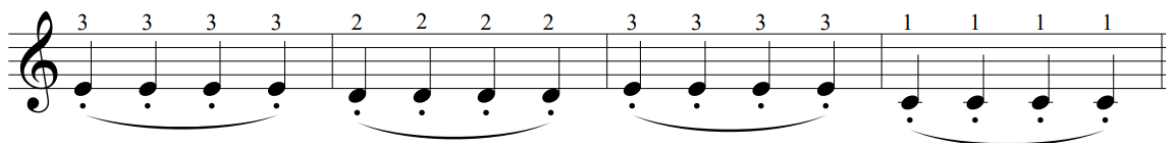


Las siguientes canciones deberán  
ser interpretadas con el "portato".  
Esto nos ayudará a relajar el brazo y  
a sentir el peso del brazo en cada  
nota

## Cinco hermanitos

Ejercicios introductorio (Mano derecha)

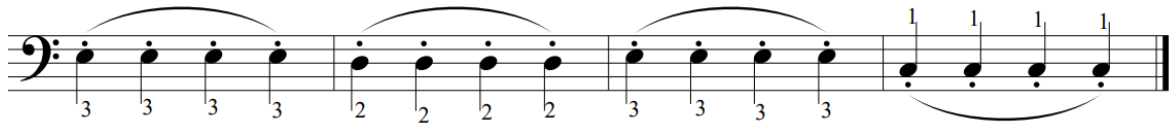
Katherine Salguero



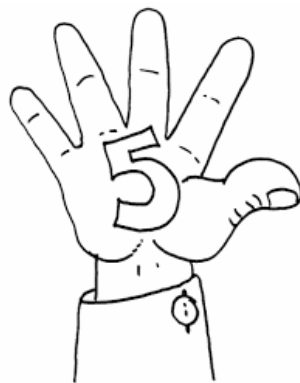
# Cinco hermanitos

(Mano izquierda)

Katherine Salguero

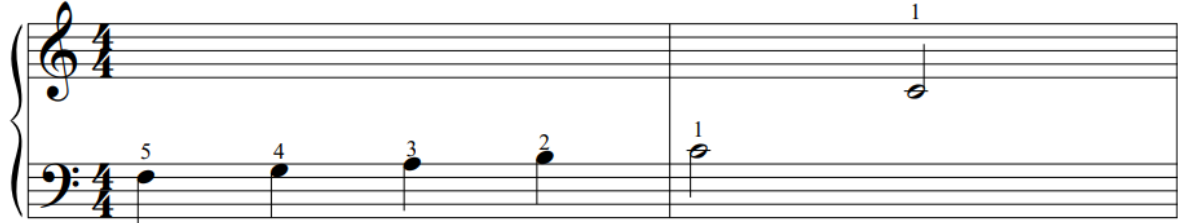


Estos ejercicios deberán ser interpretados primero manos separadas, y luego manos juntas.



# Escalando

Katherine Salguero



Pentafonía, escala musical formada por cinco sonidos.

## Paseando mis dedos

Pentafonía Mayor

Katherine Salguero

Musical score for 'Paseando mis dedos' in 4/4 time. The right hand plays a pentatonic major scale (C4-D4-E4-F4-G4) in the first measure, followed by descending patterns: 3-2-1-2-1, 1, 1-2-3-5, and 3-2-1. The left hand plays a single note (C3) in the third measure.

## El reino perdido

Pentafonía Mayor

Katherine Salguero

Musical score for 'El reino perdido' in 4/4 time. The right hand plays a pentatonic major scale (C4-D4-E4-F4-G4) in the first measure, followed by descending patterns: 1-1-2-3-5, 3, and 1. The left hand plays a pentatonic major scale (C3-D3-E3-F3-G3) in the first measure, followed by descending patterns: 4-4-3-3, 1-1-3, 5, 1, 5, 1, 1, 4-4, and 4-4.

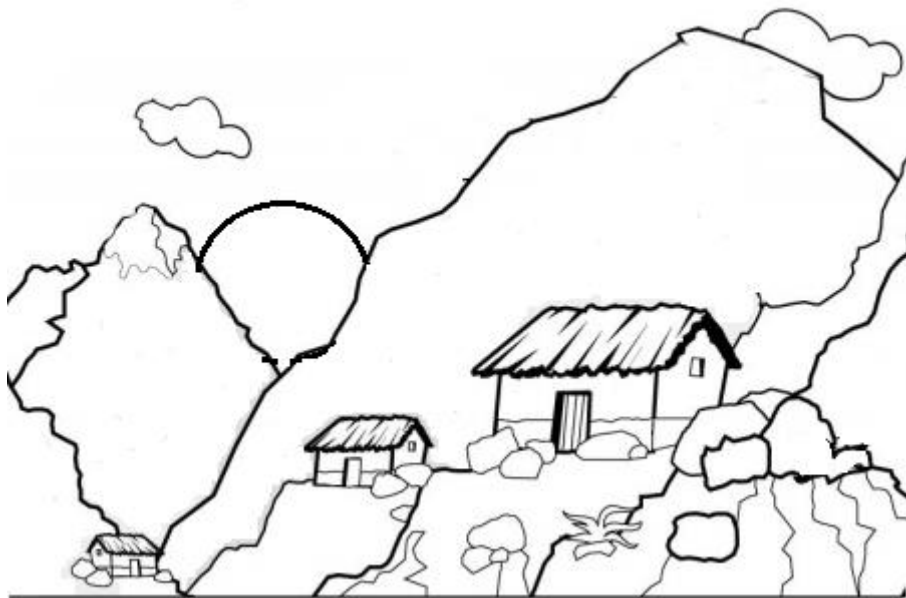
# Atardecer en la montaña

Pentafonía menor

Katherine Salguero

The first system of musical notation is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes in the second measure (fingerings 1, 2, 3, 5) and a half note in the third measure (fingerings 3, 1). The left hand (bass clef) has quarter notes in the first measure (fingerings 3, 1, 3, 1) and whole rests in the second and third measures.

The second system of musical notation is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes in the second measure (fingerings 3, 1) and a half note in the third measure (fingerings 3, 1). The left hand (bass clef) has quarter notes in the first measure (fingerings 3, 1, 3, 1), quarter notes in the second measure (fingerings 3, 1), and a half note in the third measure (fingering 3).

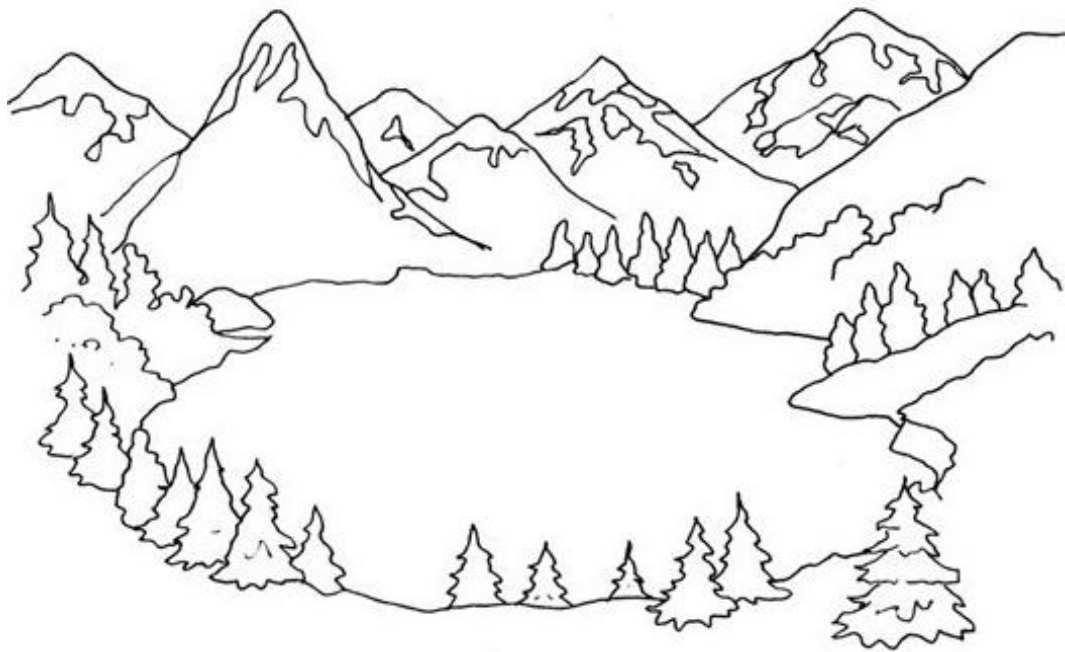


# La Laguna

Pentafonía menor

Katherine Salguero

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The right hand (treble clef) plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand (bass clef) plays: G3, G3, A3, A3, G3, G3. Fingerings are indicated above the notes: 3, 3, 1, 1, 3, 3, 1, 2, 3, 5, 3, 1. The second system has four measures. The right hand continues the sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand plays: G3, A3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3, G3. Fingerings are indicated above the notes: 3, 3, 3, 5, 3, 2, 1, 1, 3, 3, 3, 1, 3. The piece ends with a double bar line.





Ligadura expresiva.

Línea curva que une de dos a más notas en una sola idea. Quiere decir que las notas deben ser ejecutadas sin cortar la frase musical.

## Soñando

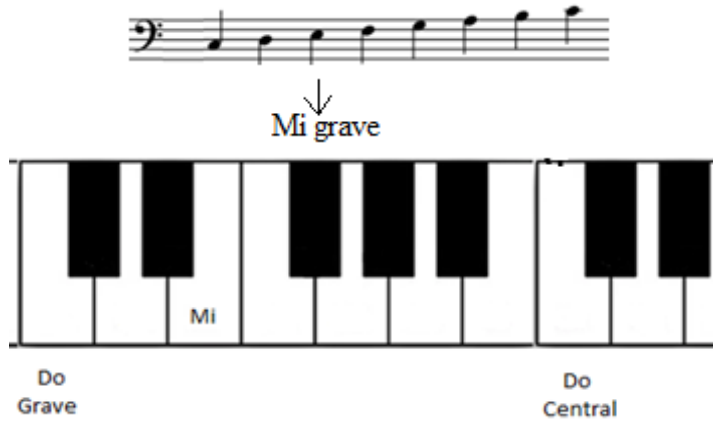
Sanjuanito

Katherine Salguero

The first system of musical notation is in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a long, expressive slur over the first two measures, containing a quarter note G4 and a quarter note A4. The bass staff contains eighth notes: G3, A3, B3, and C4. The second measure of the treble staff has a slur over a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. The bass staff continues with eighth notes: D4, E4, F4, and G4. The third measure of the treble staff has a slur over a quarter note G4 and an eighth note A4. The bass staff has eighth notes: A4, B4, C4, and D4. The fourth measure of the treble staff has a slur over a quarter note G4 and an eighth note F4. The bass staff has eighth notes: E4, D4, C4, and B3.

The second system of musical notation continues from the first system. The treble staff begins with a slur over a quarter note G4 and an eighth note A4. The bass staff has eighth notes: A3, B3, and C4. The second measure of the treble staff has a slur over a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. The bass staff has eighth notes: D4, E4, and F4. The third measure of the treble staff has a slur over a quarter note G4 and an eighth note F4. The bass staff has eighth notes: G4, A4, and B4. The fourth measure of the treble staff has a slur over a quarter note G4 and an eighth note E4. The bass staff has eighth notes: C4, B3, and A3.





Canción formada por una serie de tres sonidos formando una triada menor.

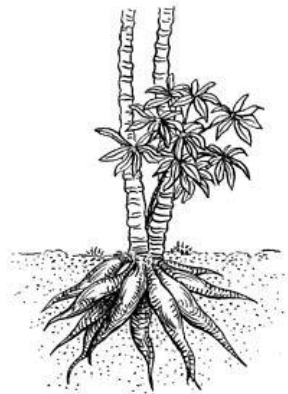
# Flor de yuca


Canción quichua de Andoas

Anónimo



Melodía tomada del libro Historia de la Música en el Ecuador. S. L. Moreno

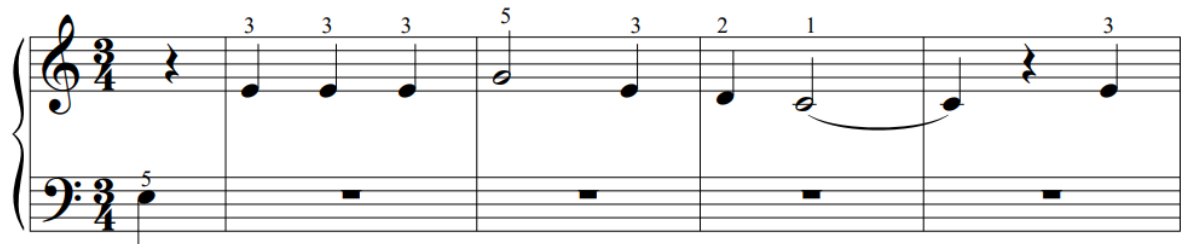
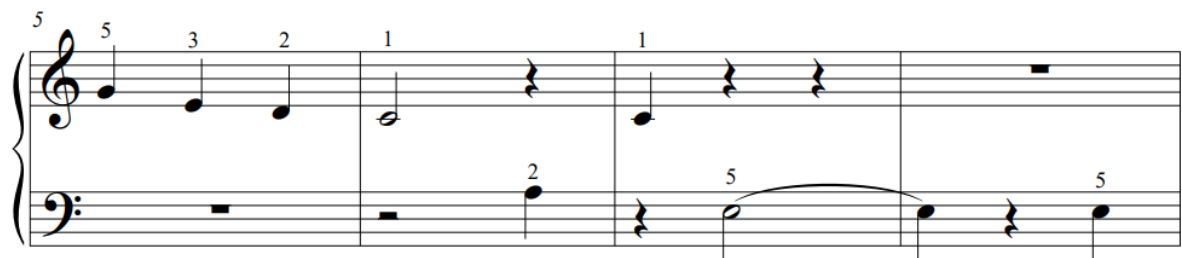


Ligadura Conjuntiva: 

Aquella que une dos notas de la misma altura de esta manera se suman los valores de las figuras en un solo ataque.

# Yupaichisca

Anónimo



La siguiente canción  
está basada en el  
acorde de La menor.

La siguiente pieza está  
escrita ambas manos  
en clave de sol.

## Saltando estoy

Sanjuanito

Katherine Salguero

Musical score for 'Saltando estoy' in 2/4 time. The score is written for piano in G major. It consists of two systems of two staves each. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The melody is primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece ends with a double bar line.



La siguiente pieza  
está escrita ambas  
manos en clave de  
sol.

# Pobre Corazón

Sanjuanito

Guillermo Garzón

Musical notation for the first system (measures 1-7). The piece is in 2/4 time and G-clef. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (3) above them. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (3) and single notes (1, 5) below them.

Musical notation for the second system (measures 8-15). The right hand continues with eighth notes and triplets (3). The left hand continues with eighth notes and triplets (3), and includes a sequence of notes (1, 1, 2, 3) in the final measure.

Musical notation for the third system (measures 16-23). The right hand continues with eighth notes and triplets (3). The left hand continues with eighth notes and triplets (3), and includes a sequence of notes (1, 2, 3) in the final measure.



Villancico  
tradicional  
ecuatoriano.

# Ya viene el Niño

Sanjuanito

Salvador Bustamante Celi

The first system of musical notation is for a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated as 1, 3, 3, 5, 2, 2, 3, 1, 1, 2, 1. The left hand (bass clef) plays a bass line with notes C3, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated as 4, 2, 2, 1, 2.

The second system of musical notation continues the piano accompaniment. The right hand (treble clef) plays notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated as 3, 3, 5, 2, 2, 3, 1, 1, 2. The left hand (bass clef) plays notes C3, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated as 4, 2, 2, 1, 2.



Cambio de posición.  
La mano se desplaza a una nueva posición sobre las notas del piano.

Melodía del Oriente Ecuatoriano  
con ritmo del Sanjuanito.

## Canto de los jívaros mientras labran la tierra

Anónimo

Melodía tomada del libro Historia de la Música en el Ecuador. S. L. Moreno






Figura musical conformada por una corchea y dos semicorcheas. Es recomendable primero realizar la figuración con las palmas antes de tocar la obra.

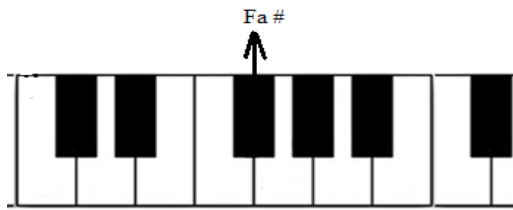
## Estudio N° 1

Katherine Salguero





Sostenido #.  
Signo musical que  
aumenta un semitono a  
la nota alterada.



Obra a cuatro  
manos

## Danza de las Curiquingas

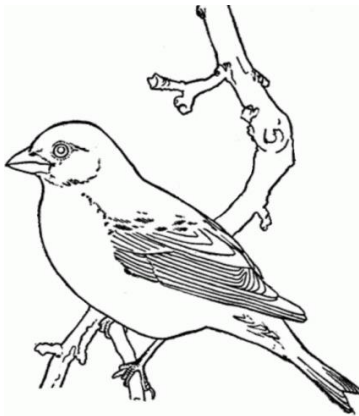
Sanjuanito

Autóctono



Melodía tomada del libro Historia de la Música en el Ecuador. S. L. Moreno

Piano 2



Matices.  
Signos musicales que nos indican la variación de intensidad que deben ser ejecutadas las notas.

Forte *f*.  
Indica que esa nota o pasaje debe ser tocado más fuerte, con más intensidad.

Piano *p*.  
Indica que esa nota o pasaje debe ser tocado más débil, con menos intensidad.

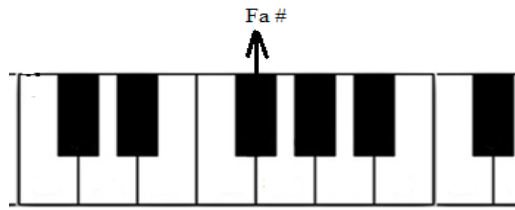
# Estudio N° 2

Síncopa

Katherine Salguero

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The first measure is a whole rest in the treble clef and a half note G2 in the bass clef, marked *p*. The second measure has a half note G2 in the treble and a half rest in the bass, marked *f*. The third measure has a half note A2 in the treble and a half note F2 in the bass. The fourth measure has a half note B2 in the treble and a half note E2 in the bass. The second system also has four measures. The first measure is a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, marked *p*. The second measure has a half note G2 in the treble and a half rest in the bass, marked *f*. The third measure has a half note A2 in the treble and a half note F2 in the bass. The fourth measure has a half note B2 in the treble and a half note E2 in the bass, marked *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.





# Cantando como yo canto

Sanjuanito

Jorge Salinas C.



Compás de 3/8.  
La unidad de tiempo  
es la corchea y la  
unidad de compás la  
negra con punto.

## Compás de 3/8 Pulsación



El Puntillo .  
Signo musical que se ubica a  
la derecha de la nota para  
aumentar la mitad del valor  
de esta.

## Estudio N° 3

Katherine Salguero

# Albazo

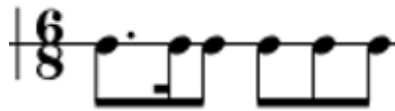
Albazo. Viene de la palabra alba que significa Amanecer. Tiene su origen en la colonia. Y se lo tocaba en los amaneceres de días festivos.


Generalmente el albazo está escrito en de 6/8 y 3/8. Está en tonalidad menor.

Este género era interpretado en las fiestas populares para bailar.

Su temática suelen ser temas de desamor, coplas, ingratitud, entre otros.

Su fórmula rítmica es la siguiente



 Signo de repetición.  
 Este signo nos indica que debemos tocar nuevamente la parte indicada.

# Albazo

Duerme Niño

Anónimo

Melodía tomada del libro Historia de la Música en el Ecuador. S. L. Moreno

Piano 2



# Estudio N° 4

Katherine Salguero

The first system of musical notation is for a piece in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the treble staff is: quarter note G4 (finger 1), quarter note A4 (finger 2), quarter note G4 (finger 1), quarter note F4 (finger 1), quarter note G4 (finger 1), quarter note A4 (finger 2), quarter note B4 (finger 3), quarter note A4 (finger 3), quarter note G4 (finger 5), quarter note F4 (finger 5), quarter note E4 (finger 4), quarter note D4 (finger 3). The bass staff accompaniment is: quarter note G3 (finger 5), quarter note F3 (finger 3), quarter note G3 (finger 5), quarter note F3 (finger 1), quarter note G3 (finger 1), quarter note A3 (finger 3), quarter note B3 (finger 3), quarter note A3 (finger 1), quarter note G3 (finger 5), quarter note F3 (finger 5), quarter note E3 (finger 1), quarter note D3 (finger 1).

The second system of musical notation continues the piece in 2/4 time. It consists of two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble staff is: quarter note G4 (finger 1), quarter note A4 (finger 2), quarter note B4 (finger 3), quarter note A4 (finger 5), quarter note G4 (finger 4), quarter note F4 (finger 5), quarter note G4 (finger 3), quarter note A4 (finger 3), quarter note B4 (finger 2), quarter note A4 (finger 1). The bass staff accompaniment is: quarter note G3 (finger 3), quarter note F3 (finger 5), quarter note G3 (finger 1), quarter note F3 (finger 5), quarter note G3 (finger 1), quarter note A3 (finger 5), quarter note B3 (finger 1), quarter note A3 (finger 5), quarter note G3 (finger 5), quarter note F3 (finger 1), quarter note E3 (finger 5), quarter note D3 (finger 1).





Saltillo. Se trabajará esta nueva figuración la cual conformada por una corchea con punto y semicorchea.

# Esperanza

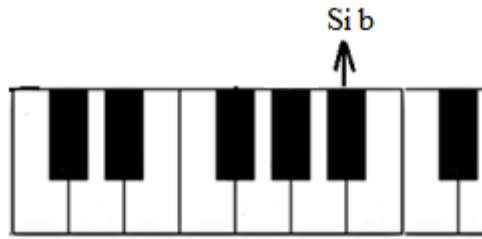
Sanjuanito

Gonzalo Moncayo




Compás de 6/8.  
 Compás compuesto, donde la unidad de tiempo es la negra con punto y la de compás la blanca con punto.

## Compás de 6/8 Pulsación



Bemol *b*.  
 Signo musical que se usa para disminuir un semitono a la nota. Se lo coloca antes de la nota que va a ser alterada.

Reguladores. Crescendo.  
 Signo musical utilizado para aumentar paulatinamente el volumen de un pasaje musical.

## Estudio N° 5

Katherine Salguero



# Yaraví

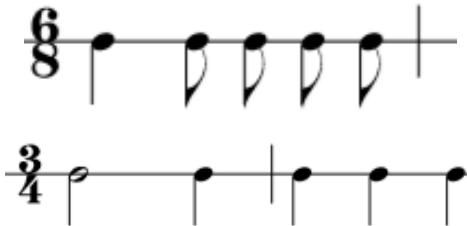
Género musical de origen preincaico. Viene de la palabra kichwa "harawi" usado para referirse a toca canción y verso.


En la época colonial este género se consolida como una canción triste y sentimental.

Existen yaravíes indígenas escrito en compás de 6/8 y usan la pentafonía menor.

También existe el yaraví criollo, el cual generalmente está escrito en compás de 3/4 y usa la escala menor.

Su fórmula rítmica es:




  
**Decrescendo.**
  
 Signo musical que se utiliza para
   
 gradualmente ir disminuyendo el
   
 sonido de las notas.

# Cosechando

Yaraví

Katherine Salguero

Musical notation for the first system of 'Cosechando'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with notes and rests, accompanied by fingerings (2, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 2). The bass staff contains a bass line with notes and rests, accompanied by fingerings (5, 1, 5, 1, 5, 1, 3).

Musical notation for the second system of 'Cosechando'. It consists of two staves. The treble staff continues the melody with notes and rests, accompanied by fingerings (5, 5, 4, 3, 4, 1, 1, 2, 3, 4, 3, 1). The bass staff continues the bass line with notes and rests, accompanied by fingerings (4, 1, 3, 1, 3, 5, 3). A decrescendo symbol is placed above the treble staff in the final measure of this system.

Musical notation for the third system of 'Cosechando'. It consists of two staves. The treble staff continues the melody with notes and rests, accompanied by fingerings (5, 4, 5, 4, 3, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 3, 1). The bass staff continues the bass line with notes and rests, accompanied by fingerings (4, 1, 3, 5, 3, 5, 1). A decrescendo symbol is placed above the treble staff in the final measure of this system.

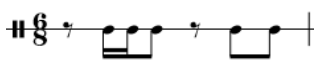


# Tonada

Género musical de origen mestizo. Viene de la palabra española tono que significa canción.

Este género está escrito en tonalidad menor y en compás compuesto de 6/8.

Su fórmula rítmica es la siguiente:



Entre sus canciones más conocidas tenemos: La Naranja, Píllaro viejo y Poncho Verde.



# La Naranja

Tonada

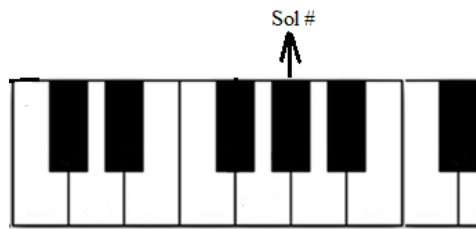
Carlos Chávez Bucheli

First system of musical notation for 'La Naranja'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring fingerings 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass staff contains a bass line with dotted half notes, featuring fingerings 5, 1, 5, 1, 5, 1.

Second system of musical notation for 'La Naranja'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring fingerings 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass staff contains a bass line with dotted half notes, featuring fingerings 5, 1, 5, 1, 5, 1.

Third system of musical notation for 'La Naranja'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring fingerings 4, 2, 1, 1, 1, 2, 4, 1, 1, 5, 3, 2, 1. The bass staff contains a bass line with dotted half notes, featuring fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 3. Above the treble staff, the text 'Cambio de posición' is written with a bracket under the first two measures of the system.





# Píllaro viejo

Tonada

Monseñor Abel Vascones  
Carlos Contreras Ruiz

Musical notation for the first system of 'Píllaro viejo'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for the second system of 'Píllaro viejo'. It consists of two staves. The treble staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for the third system of 'Píllaro viejo'. It consists of two staves. The treble staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for the fourth system of 'Píllaro viejo'. It consists of two staves. The treble staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Esta melodía tiene el sol# ya que se encuentra en la tonalidad de la menor armónica, la cual altera su séptimo grado para que sea la sensible y resuelva a su tónica.

# El Pilahuín

Albazo

Gerardo Arias Arias  
1914-1983

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings: 5, 2, 1, 2, 5, 2, 1, 2, 5, 2, 1, 2, 5, 2, 5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings: 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with fingerings: 2, 5, 4, 2, 1, 2. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 5, 2, 1.



# Poncho Verde

Tonada

Armando Idrovo

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The bass line consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line continues with quarter notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 9-12. The melody continues with quarter notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2. The bass line continues with quarter notes: A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 13-16. The melody repeats the first four measures: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The bass line repeats the first four measures: C3, D3, E3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.



# Danzante

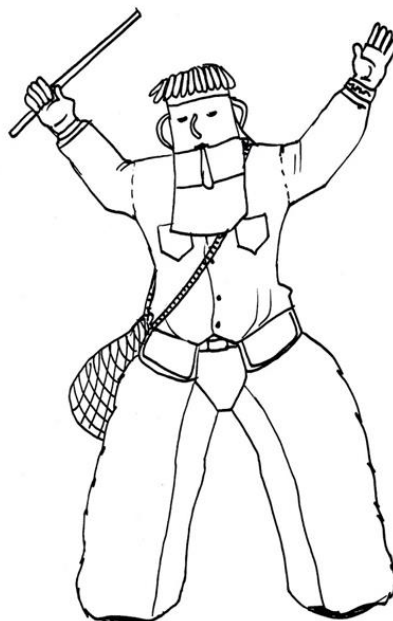
Género musical de origen precolonial, producto de la unión de varias danzas indígenas.

La obra más conocida de este género es la Vasija de Barro, la cual fue parte importante para que este género sea reconocido como tal.

Este género es una danza que se utiliza para las festividades. Personas se disfrazan y bailan en las comparsas.

Está escrita en tonalidad menor y compás binario compuesto de 6/8.

Su fórmula rítmica es:



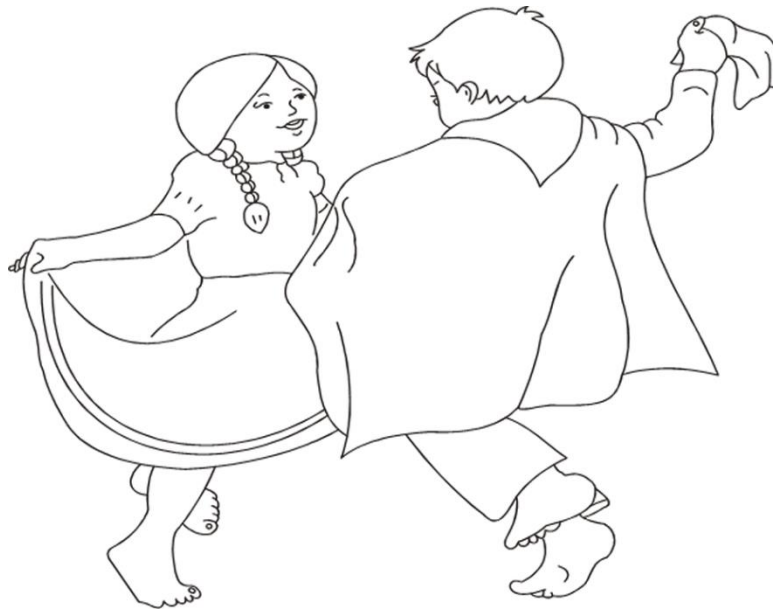
# Cuchara de palo

Danzante

José Rivaneira Pérez

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note (5), an eighth note (3), a quarter note (1), a dotted quarter note (3), an eighth note (4), a quarter note (5), a dotted quarter note (5), an eighth note (3), a quarter note (1), and a dotted quarter note (3). The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), and a quarter note (5).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note (5), an eighth note (3), a quarter note (1), a dotted quarter note (3), an eighth note (4), a quarter note (5), a dotted quarter note (5), an eighth note (3), a quarter note (1), and a dotted quarter note (3). The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), a quarter note (5), a dotted quarter note (2), and a quarter note (5).



# Puñales

Yaraví

Ulpiano Benítez  
Otavalo s. XIX-s. XX

Musical score for Puñales, a Yaraví piece. The score is written for piano in 6/8 time, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-6, and the third system contains measures 7-9. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure 9 ends with a double bar line.



La siguiente pieza  
está escrita ambas  
manos en clave de  
sol.

# Carnaval de Guaranda

Danzante

Jorge Salinas Cexelaya

5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1

5 3 1 3 5 3 5 3 1 2

9 5 3 5 3 1 2 5 3 5 3 2 1 3

13 5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1 3

# Panteón Generoso

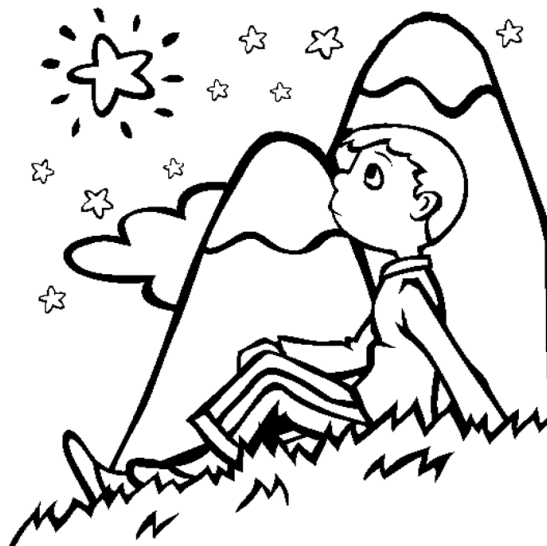
Tonada

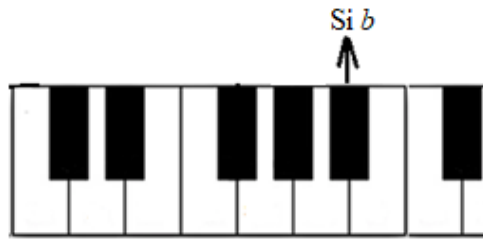
Hugo Zavala

First system of musical notation (measures 1-3). The treble clef staff contains eighth notes with fingerings: 1, 3, 5 3, 5 3 2, 1, 3 5 3. The bass clef staff contains dotted quarter notes with fingerings: 3, 1, 3, 5, 3.

Second system of musical notation (measures 4-6). The treble clef staff contains eighth notes with fingerings: 2 1, 5 4 2, 1 1 3, 5 3, 5 3 2. The bass clef staff contains dotted quarter notes with fingerings: 5, 5, 1, 3, 1, 3.

Third system of musical notation (measures 7-9). The treble clef staff contains eighth notes with fingerings: 1, 3 5 3, 2 1, 5 4 2, 1. The bass clef staff contains dotted quarter notes with fingerings: 5, 3, 5, 5, 1.

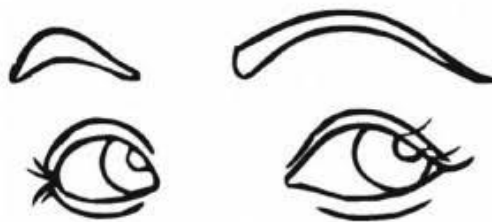




# Ojos azules

Tonada

Rubén Uquillas Fernández  
1902-1975



Acordes.

Notas que se escriben  
y se tocan juntas, al  
mismo tiempo.

# Caminamos juntos

Sanjuanito

Katherine Salguero

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a '1' above it. The second measure has a quarter note A4 with a '3' above it. The third measure has a quarter note B4 with a '3' above it, followed by a quarter note C5 with a '4' above it, and a quarter note D5 with a '5' above it. The fourth measure has a quarter note C5 with a '5' above it, a quarter note B4 with a '4' above it, and a quarter note A4 with a '3' above it. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords. The first measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B. The second measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B. The third measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '2' above G and a '4' above B. The fourth measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a '1' above it, followed by a quarter note A4 with a '2' above it. The second measure has a quarter note B4 with a '3' above it, followed by a quarter note C5 with a '5' above it. The third measure has a quarter note B4 with a '5' above it, a quarter note A4 with a '3' above it, and a quarter note G4 with a '5' above it. The fourth measure has a quarter note G4 with a '5' above it, a quarter note F4 with a '4' above it, a quarter note E4 with a '3' above it, and a quarter note D4 with a '2' above it. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords. The first measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B. The second measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B. The third measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '2' above G and a '4' above B. The fourth measure has a chord with notes G2, B1, and D2, with a '1' above G and a '3' above B.



# Casamiento de Indios


Tonada

Gonzalo Vera Santos

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It contains four measures of music with rhythmic values 4, 4, 2, 4, 2, 4, 4, 2, 4, 2, 4, 4, 2. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with chordal accompaniment. The first measure has a chord with notes 1, 3, 5. The second measure has a chord with notes 3, 5. The third measure has a chord with notes 1, 3, 5. The fourth measure has a chord with notes 3, 5.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It contains four measures of music with rhythmic values 5, 5, 2, 1, 5, 4, 2, 4, 2, 5, 4, 2, 1. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with chordal accompaniment. The first measure has a chord with notes 1, 3, 5. The second measure has a chord with notes 3, 5. The third measure has a chord with notes 2, 4. The fourth measure has a chord with notes 3, 5.

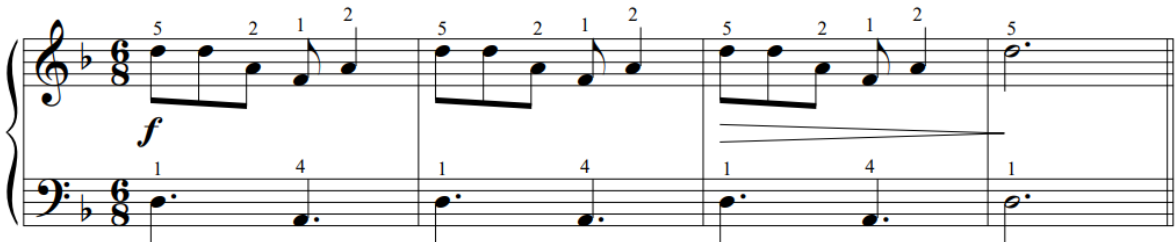


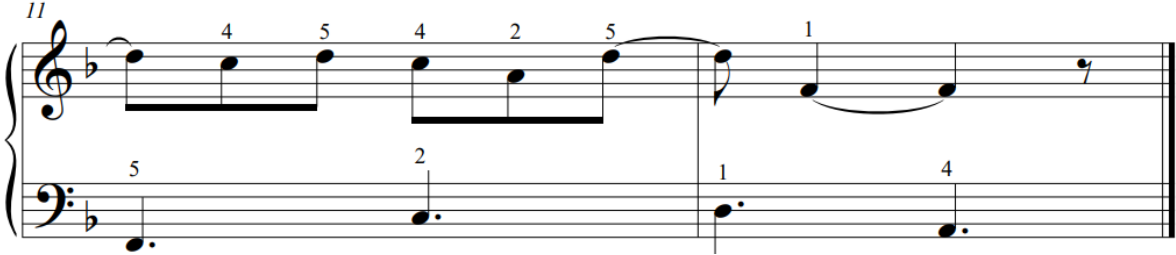

 Becuadro.  
 Signo musical, que elimina  
 las alteraciones, ya sean  
 sostenidos o bemoles.

# Que lindo es mi Quito

Albazo

Humberto Dorado Pólit



# BIOGRAFÍAS

## Gerardo Arias Arias

Músico, compositor nacido en Riobamba el 17 de octubre de 1914. Tocaba el fagot, guitarra, piano, órgano y acordeón. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, pero se graduó en el Conservatorio Antonio Neumane en 1945. Llegó a componer más de cien canciones entre música popular y académica. Fue miembro de la Sociedad Americanista de París. Murió en Quito el 30 de noviembre de 1983.

## Ulpiano Benítez

Nació en Otavalo en 1872. Su parte artística viene por parte de su madre María Endara quien era una virtuosa arpista.

Se dice que su obra su musical fue extensa, pero de estas quedan poco, quedaron grabados algunas canciones pero no había registro de partituras. Entre sus obras más conocidas están Puñales, Despedida y Nunca me olvido, todas estas son yaravíes.

## Salvador Bustamante Celi

Nació en Loja el 1 de marzo de 1935. Su vocación musical la obtuvo por parte de su padre Teodosio Bustamante, quien fue compositor. Salvador fue compositor, organista, pianista y director de banda. Se trasladó a Quito a estudiar para la profesión de talabartero, pero gracias al apoyo de los padres salesianos pudo continuar con su formación musical.

Vuelve a su ciudad natal y desde 1913 empieza a trabajar por el desarrollo artístico de esta localidad dejando varios discípulos suyos muy reconocidos.

El 21 de marzo de 1918, en Quito ganó el Concurso Nacional de Música Religiosa, también obtuvo una Mención Honorífica por su colección de Cantos escolares.

## Carlos Chávez Bucheli

Nació en Quito el 24 de junio de 1895. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, entre sus profesores está Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari. Fue director de banda y clarinetista. Su repertorio es variado compuso desde valeses, sanjuanitos, marchas, himnos, entre otras.

## Carlos Contreras Ruiz

Músico nacido el 16 de enero de 1912, compositor de varias canciones dedicadas a la tierra pillareña, el tema más reconocido es “Pillaro Viejo”.

## Humberto Dorado Pólit

Compositor ecuatoriano, no se tiene muchos datos de este compositor, pero su composición más conocida, en especial para los quiteños sin duda es la canción “Que lindo es mi Quito”.

## Armando Hidrovo

Nació en Cotacachi el 18 de septiembre de 1922. Compositor y violinista procedente de una familia de músicos. Aprendió a tocar algunos instrumentos de cuerdas y de viento, luego fue parte de “Grupo Cotacachi”. En 1943 consigue una beca para estudiar en el Conservatorio de Quito, lamentablemente no pudo terminar con sus estudios ya que la beca duró tres años, por lo que regresó a Cotacachi. Obtuvo el puesto de profesor de música, donde pudo escribir varias canciones escolares. Murió en Ibarra el 11 de junio de 1984.

## Gonzalo Moncayo

Nació en Quito el 23 de enero 1927, cantante, guitarrista y compositor, escribió varias canciones en distintos géneros musicales. Formó parte del dúo Los Troveros Criollos teniendo varias presentaciones en Ecuador y en otros países. Una de sus obras más reconocidas es “Madre, cariñito santo”, obra compuesta a su madre cuando él tenía 18 años.

## Guillermo Garzón

Nació en Otavalo en 1902, músico y compositor que desde una edad temprana mostró su interés por la música. A la edad de 15 años compuso una de sus obras más famosas, el sanjuanito “Pobre Corazón”.

Compuso en varios géneros como: pasillos, pasacalles, danzantes, albazos, entre otros. Guillermo Garzón murió el 2 de marzo de 1975.

## José Rivadeneira Pérez

Nació en Imbabura en 1895. Fue compositor y director de Banda. Su canción más conocida es “Cuchara de Palo” un danzante, que suele sonar en las fiestas y desfiles especialmente de los indígenas. Murió en 1955.

## Jorge Salinas

Nace el 11 de octubre de 1915 en Machala. Desde muy pequeño su familia viaja a Guayaquil, donde estudió la primaria y la secundaria. Luego se traslada a Quito donde empieza a tener formación musical. Su vida como compositor inicia en 1948. Compuso varios pasacalles, tonadas, sanjuanitos y yaravíes, uno de los más populares es “Soy del Carchi”.

## Rubén Uquillas

Nace el 15 de febrero de 1904 en Quito. Compositor y cantante también siguió cursos de actuación. En 1920 es contratado para inaugurar el Teatro Colón, es aquí donde se estrenó de actor y cantante.

Realizó varias presentaciones en Ecuador y algunos países latinoamericanos. En 1937 es contratado para hacer algunas grabaciones de música ecuatoriana popular, algunas interpretadas por él y por su hermano Plutarco. Sus composiciones fueron hechas en diferentes géneros musicales. Murió en Venezuela el 28 de diciembre de 1976.

## Gonzalo Vera

Nació en Bahía de Caráquez el 10 de enero de 1917. Fue compositor, cantante y guitarrista. Entró al Conservatorio Antonio Neumann, pero no culminó sus estudios por falta de recursos económicos.

Integró un dúo con Carlos Rubira Infante, realizando varias giras dentro del país. De sus creaciones hizo varias grabaciones muy conocidas una de ellas el pasillo “Romance de mi Destino”.

Gonzalo fue internado por problemas psicológicos, ahí murió en 1989.

## Hugo Zabala Campos

Fue integrante de “Dúo Valarezo Zavala”, compusieron varias canciones que fueron un éxito, entre ellas se encuentran “Panteón generoso”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, E. (2000). *Antología de la música ecuatoriana*. Guayaquil: ABC.
- Ausubel, D. (1983). Teoría del aprendizaje significativo. *Fascículos de CEIF*, 1, 1–10.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>. Acceso: Septiembre, 3, 2018
- Barriga, M. (2004). La enseñanza de piano en Japón un estudio de los métodos de enseñanza para principiantes. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (1), 18-29. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2784937.pdf>.  
Acceso: Agosto, 23, 2018
- Del Bianco, S. (2007). Aportaciones teóricas y metodológicas a La educación musical: una selección de autores relevantes. *Profesorado*, 14(2), 23–32.  
<https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=5nXXGRMkYqQC&oi=fnd&pg=PA16&dq=aportaciones+teoricas+y+metodologicas+a+la+educaci%C3%B3n+musal&ots=KsAWX7eErp&sig=0PUqCHMStzkBdvnJRgRKoyg1rj0>. Acceso: Septiembre, 20, 2018
- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.
- Guerrero, P. G., & Sandoval, J. M. (2006). *Memorias y reencuentro: el pasillo en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (CONMUSICA)*. Quito: Tomo I.
- Guillén Martínez, S. C. (2014). *El método musical Kodaly (Colombia)*. Ilae.Edu.Co.
- Hintelholher, A y Marissa, R. (2013). Identidad y diferenciación entre método y metodología. *Estudios Políticos*, 9(28), 81–103. <https://doi.org/0185-1616>. Acceso: Septiembre, 07, 2018
- Ivanenko Petrennova, A. (2012). Manual para la enseñanza de teclado en grupo para principiantes. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/485>. Acceso: Diciembre, 21, 2018
- Jorquera, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 14, 1–55.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.7203/LEEME.14.9751>. Acceso: Septiembre, 06, 2018

- Lara Iser, J. (2014). *Estudio del piano*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Lucato, M. (2001). El método Kodály y la formación del profesorado de música. *LEEME: Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 7, 1–7.  
[http://www.academia.edu/download/36855766/metodo\\_kodaly.pdf](http://www.academia.edu/download/36855766/metodo_kodaly.pdf). Acceso: Septiembre, 16, 2018
- Marín, S. (2012). *Diseño de un álbum graduado de piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de Música Ecuatoriana* (Master's thesis, Quito).  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/497/1/TESIS.pdf>. Acceso: Marzo, 14, 2019
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador* (Segunda ed). Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Morgado, I. (2005). Psicobiología del aprendizaje y la memoria. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 10, 221–233.  
<http://redalyc.org/articulo.oa?id=93501010>. Acceso: Septiembre, 02, 2018
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>. Acceso: Julio, 20, 2018
- Muñoz, M. M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*. Universidad Politécnica Salesiana, Quito, Ecuador.
- Naranjos, A. (1998). Teoría y práctica de la ejecución pianística. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 1(1), 1-8.  
<file:///D:/1%20tesis/Métodos%20de%20piano/teoría%20y%20práctica%20de%20ja%20ejecución%20pianística.pdf>. Acceso: Julio, 14, 2018
- Pérez, M. (1995). La Iniciación en el Piano. *Quodlibet*, 3, 3–18.  
<https://core.ac.uk/download/pdf/58911203.pdf>. Acceso: Octubre, 31, 2018
- Reyna, T. J. (2006). *La interpretación pianística desde edades tempranas : ¡ qué fácil es tocar el piano !* Instituto Superior de Arte.
- Rivadeneira, X. (2015). *Cancionero para coros infantiles de 8 a 12 años en base a ritmos ecuatorianos* &quot; Autor. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Roldán Alcázar, M. del M. (2010). Analysis of methods for teaching piano at the early

- levels. *Hekademos: revista educativa digital*, (7), 133–150.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3745814&info=resumen&idioma=ENG>. Acceso; Octubre, 31, 2018
- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1(5), 1–16. <https://doi.org/>-. Acceso: Septiembre, 02, 2018
- Schunk, D. H. (2012). *Teorías del aprendizaje: Una perspectiva educativa* (Sexta Edic). [www.pearsonenespañol.com](http://www.pearsonenespañol.com). Acceso: Agosto, 26, 2018
- Suzuki, S. (1978). *Suzuki Piano School*. Miami, Florida: Warner Bros.
- Willems, Edgar., De Gainza, V. H., & Epstein, E. (1976). *La preparación musical de los más pequeños* (Editoria U). Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Willems, E. (2011). *Las bases psicoológicas de la educación musical* (Grupo Plan).
- Zuleta, A. (2004). El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 1(1), 66–95.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6344010>. Acceso: Septiembre, 17, 2018

# ANEXOS



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
PEDAGOGÍA MUSICAL  
PREVIO A OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN PEDAGOGÍA  
MUSICAL  
ENCUESTA SOBRE MÉTODOS DE INICIACIÓN DEL PIANO CON MÚSICA  
ECUATORIANA

**Objetivo:** Conocer si existen manuales con música ecuatoriana para los niños que inician el estudio del piano.

**Indicaciones:** Por favor contestar las siguientes preguntas con toda sinceridad, marcando con una X la respuesta que considere correcta.

1. ¿Cuánto tiempo se encuentra dictando clases en el Conservatorio?  
.....
2. Desde que dicta clases en el Conservatorio, ¿ha trabajado con niños del 2do básico elemental?  
A) Si.... B) NO....
3. Si su respuesta anterior es positiva. ¿Con qué manuales ha trabajado para lograr sus objetivos?  
.....  
.....
4. ¿Cuánto métodos de piano conoce que sean dedicados a los niños que inician con su práctica del piano?  
.....  
.....  
.....

5. Conoce alguna guía didáctica para este año que esté basado en la Música Ecuatoriana.  
(Si la respuesta es positiva, escribir el nombre)

A) Si....

B) No....

.....

6. ¿Considera usted que es importante que los niños trabajen con la música de su país?  
Justificar su respuesta.

A) Si....

B) No....

.....

.....

.....

7. Si existiera un método que avance progresivamente y que esté basado en la Música ecuatoriana, lo utilizaría

a) Si

b) No

8. Si se realizara una guía didáctica con música ecuatoriana ¿Qué contenidos musicales cree que debería cubrir esta propuesta para lograr los objetivos que se proponen para este año de aprendizaje?

.....

.....

.....

.....

Gracias por su colaboración