PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN – MENCIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL

TÍTULO DE LA TESIS:

¡SOY TAMBOR! MANUAL DE PERCUSIÓN CORPORAL PARA NIVELES DE EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA SUPERIOR Y BACHILLERATO GENERAL UNIFICADO

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: NICOLÁS DANILO SUÁREZ CARRERA

DIRECTORA: MSC. PAULINA ELIZABETH MOYA FLORES

QUITO
FEBRERO 2019

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **NICOLÁS DANILO SUÁREZ CARRERA**, C.I. 1715618227 autor del trabajo de graduación titulado: **"¡SOY TAMBOR! MANUAL DE PERCUSIÓN CORPORAL PARA NIVELES DE EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA SUPERIOR Y BACHILLERATO GENERAL UNIFICADO"**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADO 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, 14 de febrero del 2019

NICOLÁS DANILO SUÁREZ CARRERA,

C.I. 1715618227

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

A mi esposa, por atreverse a soñar conmigo. Gracias por tu apoyo incondicional, tu amor infinito y tu paciencia.

A mis padres y hermanos. Por su apoyo incondicional.

A Paulina Moya, por creer en esta propuesta y por ser mi guía durante la elaboración de este trabajo de titulación.

A la música.

Conviene que el cuerpo esté dispuesto, preparado a obedecer al espíritu; su oficio es el de instrumento musical puesto a la disposición del artista.

Friedrich Fröbel, La educación del hombre, 1826

RESUMEN

La percusión corporal nos permite reflexionar sobre la práctica musical de una manera diferente; el instrumentista es instrumento musical a la vez. En este sentido el presente trabajo de investigación pretende exponer la importancia del cuerpo humano como instrumento musical y la aplicación de esta disciplina como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje de este arte. Para alcanzar los objetivos de esta investigación, se realizó un análisis de la psicología del desarrollo humano y musical desde la etapa de la concepción hasta la adolescencia, a fin de entender cómo evolucionan los seres humanos durante su vida, como se adquiere el sentido rítmico y como se desarrollan las capacidades musicales. Por otro lado se efectuó un análisis bibliográfico de varios didácticos de la música como Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Javier Romero y Reinhard Flatischler, quienes en cada una de sus metodologías, aportan valiosa información sobre el desarrollo musical a través del cuerpo y la percusión corporal. Al ser un producto dirigido a estudiantes de Educación General Básica Superior y Bachillerato General Unificado, se analizó el currículo vigente correspondiente a estos niveles para determinar las perspectivas sobre la implementación de esta propuesta. En el aspecto metodológico, se realizó un análisis mixto con base a entrevistas realizadas a docentes y estudiantes de educación musical y músicos percusionistas, con el objetivo de determinar la viabilidad y pertinencia de la implementación de un modelo de enseñanza musical fundamentado en la práctica de la percusión corporal.

Palabras clave: Percusión corporal, Educación Musical, Dalcroze, Orff, método BAPNE, Flatischler, TAKETINA

Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN 1

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 2

2.1 Antecedentes 2

2.2 Problema de investigación 3

2.3 Justificación 4

2.4 Objetivos 5

2.4.1 General 5

2.4.2 Específicos 6

3. MARCO TEÓRICO 7

3.1 Fundamentación psicológica 7

3.1.1 Psicología del desarrollo: la adolescencia 7

3.1.2 Teoría del aprendizaje sociocultural 11

3.1.3 Ritmo, música y desarrollo 14

3.2 Didáctica general 16

3.2.1 Friedrich Fröbel 16

3.3 Didáctica de la música y percusión corporal 17

3.3.1 Émile Jaques-Dalcroze 17

3.3.2 Carl Orff 20

3.3.3 Método BAPNE 22

3.3.4 Reinhard Flatischler 25

3.4 Currículo General de Educación 27

3.4.1 Educación Cultural y Artística 27

4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN 32

4.1 Enfoque, diseño y tipo de investigación 32

4.2 Población y muestra 32

4.3 Técnicas e instrumentos de recolección de información 34

4.4 Técnicas de Análisis de Datos....36
5. RESULTADOS....37
5.1 Discusión y análisis de resultados....37
5.2 Conclusiones....44
5.3 Recomendaciones....45
6. REFERENCIAS....47
7. ANEXOS....52
7.1 ¡SOY TAMBOR! MANUAL DE PERCUSIÓN CORPORAL....52

Índice de tablas

Tabla 1: Hitos del desarrollo humano (periodo prenatal hasta la niñez media).....7

Tabla 2: Hitos del desarrollo humano en la adolescencia.....10

Tabla 3: Conceptos fundamentales de Lev Vygotsky.....12

Tabla 4: Hitos del desarrollo musical 14

Tabla 5: Actividades propuestas por el método Dalcroze 19

Tabla 6: Fundamentos del método TaKeTiNa.....25

Tabla 7: Población y muestra.....33

Tabla 8: Instrumento de recolección de datos.....34

Índice de figuras

Figura 1: Capacidades que desarrolla el método Dalcroze. 18

Figura 2: Relación entre lenguaje musical y lenguaje corporal.....19

Figura 3: Ejercicios de relación ritmo-compas 20

Figura 4: Correlación entre miembros del cuerpo y lenguaje de percusión corporal ..21

Figura 5: Aplicación de la percusión corporal en el método Orff 21

Figura 6: Planos anatómicos del cuerpo 23

Figura 7: Método BAPNE, Teoría de las Inteligencias Múltiples y ejercicios de aplicación 24

Figura 8: Ejemplos de representación del pulso 27

Figura 9: Ejercicios TAKETINA.....27

1. INTRODUCCIÓN

Como en toda disciplina, el proceso de enseñanza-aprendizaje musical está estructurado de tal manera que el estudiante adquiera conocimientos de manera progresiva, a partir de lo más básico hacia lo más avanzado. En este sentido, el presente trabajo de investigación se desarrolla sobre la base donde se asientan todos los elementos de la música, el ritmo. Metodologías para su enseñanza hay varias, no obstante, aquí se encuentran plasmadas algunas de las ideas de Fröbel, Dalcroze, Orff, Romero y Flatischler, quienes en similar medida, han propuesto el aprendizaje a través de experiencias rítmico-corporales.

Si hacemos memoria, en nuestras primeras clases de música era común vernos unos a otros ejecutando patrones rítmicos con palmas o pies; su propósito: mantener el pulso, interiorizar la duración de figuras musicales, silencios y compases, en fin, desarrollar el sentido rítmico musical. Lo antes descrito, se afirma como punto de partida hacia un modelo de educación musical diferente, innovador y que se encuentra en pleno desarrollo en nuestro país. Nos referimos a la percusión corporal, metodología donde el cuerpo adquiere otra dimensión y donde juega un doble papel, el de instrumentista e instrumento musical a la vez.

Como valor agregado, este trabajo pretende acercar la práctica de la percusión corporal a la música ecuatoriana, la cual se acostumbra ejecutarla por duetos o tríos, ensambles de música popular, grupos de cámara e incluso ensambles de gran formato como orquestas sinfónicas. Del gran abanico de géneros ecuatorianos existentes, se han seleccionado algunos representativos como el Sanjuanito, la Tonada, el Danzante, el Yaraví y el Andarele.

Para concluir, es fundamental aclarar que el producto que se presenta como resultado de la investigación, está concebido como un ***manual para el docente***, y puede ser aplicado no solo en el ámbito escolar formal, sino también en todos aquellos espacios donde se genere interés por la música, la percusión y la percusión corporal en especial, y donde además se disfrute del arte musical en sus múltiples formas o manifestaciones, sin importar si es joven o adulto, o si tiene mucha o poca experiencia musical.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Antecedentes

Previo a iniciar con el diseño de la guía introductoria propuesta, considero fundamental realizar un estudio de metodologías y técnicas de enseñanza musical. A fin de obtener la mayor cantidad de información posible, serán analizados los métodos activos musicales de Orff y Dalcroze hasta Romero y Flatischler. Estamos seguros que cada uno de los autores aportará considerablemente a la realización del presente documento, sin embargo, para los fines consiguientes prevalecerán aquellas teorías que aporten fundamentalmente con material sobre el desarrollo de la parte rítmica, expresión corporal, desarrollo sensorio-motriz y el desarrollo del cuerpo humano como instrumento musical.

Para iniciar este análisis hablaremos de un autor fundamental en el ámbito de la educación musical, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico, compositor y educador suizo. Después de varios años como académico en el Conservatorio de Ginebra, en el año 1903 empezó a difundirse su método de educación musical y rítmica, el cual tenía como premisa el proceso de enseñanza-aprendizaje a través de la experiencia motriz-musical. En su obra *Rhythm, Music and Education*, Jaques-Dalcroze (1921), señala que "para ser completamente musical, el niño debe poseer un conjunto de recursos y capacidades físicas y espirituales que constituyen, por un lado, el oído, la voz y la conciencia del sonido, por otro lado, todo el cuerpo (huesos, músculos y sistema nervioso), y la conciencia del ritmo corporal" (pág. 79)[1]. El desarrollo del sentido rítmico conlleva a las personas a desarrollar sus habilidades artísticas; además, el trabajo motriz y de conciencia corporal permite sensibilizar a los músicos en el rol que tiene el cuerpo para transmitir la musicalidad (Del Bianco, 2007). Parte esencial de su metodología consiste en la educación del oído y la percepción auditiva a través del movimiento del cuerpo, el desarrollo de la comunicación no verbal, el trabajo en equipo y la toma de conciencia del cuerpo humano como primer instrumento musical. En resumen, para Dalcroze las cualidades que deben reconocerse en un músico son la agudeza auditiva, sensibilidad nerviosa, el sentido rítmico y las sensaciones emotivas las cuales deberán exteriorizarse naturalmente (Bachmann, 1996).

Otra metodología a destacar es la del alemán Carl Orff (1895-1982), compositor,

[1] Traducción personal. "To be completely musical, a child should possess an ensemble of physical and spiritual resources and capacities, comprising, on the one hand, ear, voice and consciousness of sound, and, on the other, the whole body (bone, muscle, and nervous systems), and the consciousness of the bodily rhythm."

músico y pedagogo, quien toma como base para su metodología el lenguaje que se expresa por medio de frases, rimas o refranes. Al igual que Dalcroze, Orff argumenta que la vivencia musical comprende toda nuestra expresión corporal que puede darse por medio de la danza, la música e incluso la gimnasia. El ritmo es la base del aprendizaje musical y es en este sentido, Graetzer & Yepes (1983) afirman que:

> "Para el niño (como para el hombre primitivo) el habla y el canto, la música y el movimiento forman un todo indivisible; esta conexión íntima es la que nos conduce con naturalidad y sin salto alguno de las palabras habladas al ritmo, de las formas rítmicas a la melodía." (pág. 10)

Otro punto fundamental del método Orff consiste en la utilización de canciones infantiles del folclor de cada comunidad para la enseñanza musical, esto con el fin de mantener al niño lo más cercano de su propio contexto.

En la actualidad, el español Francisco Javier Romero, musicólogo y pedagogo español, desarrolla su método BAPNE (Biomecánica, Anatomía, Psicología, Neurociencia, Etnomusicología) el cual ha sido fundamentado en la teoría de las inteligencias múltiples del psicólogo e investigador norteamericano Howard Gardner. En este método se aplica esencialmente la percusión corporal como herramienta para el desarrollo cognitivo y psicomotriz. Según Romero, las culturas primigenias producían mensajes musicales a través de elementos innatos del ser humano como la percusión corporal, el baile o el canto. Sin embargo, la creación musical a partir de la experimentación corporal, no ha obtenido la importancia que se merece. En este sentido, Vicente-Nicolás & Alonso-Sanz (2013) comentan: "La implicación del cuerpo y el movimiento en el aprendizaje de la música durante siglos ha quedado olvidada o relegada a un segundo plano, ignorando el origen primigenio del término griego μουσική (música), que incluía otras artes como la poesía y la danza" (pág. 1721).

2.2 Problema de investigación

De manera general, la práctica instrumental se concibe como un proceso donde intervienen dos actores: un instrumentista y un instrumento musical. Sin embargo y al igual que en el canto, la percusión corporal nos permite reflexionar sobre ésta desde una perspectiva única; el instrumentista es instrumento musical a la vez. Pero, esta idea del cuerpo humano como instrumento musical no es nueva. Históricamente son varias las civilizaciones que han utilizado este recurso como medio de expresión social y cultural, sin embargo, en la actualidad esta disciplina es poco conocida. En nuestro país se ha identificado que su práctica se da más

bien en espacios informales a través de seminarios o talleres; en el ámbito educativo general, especializado o no, la percusión corporal no forma parte de actividades curriculares o extra curriculares, lo cual, no permite a los estudiantes formar parte de un modelo de educación que fomente la práctica musical a través del autoconocimiento, el respeto, el trabajo sinérgico y colaborativo y por sobre todo concientizar al cuerpo humano como un instrumento musical.

Por otro lado, el currículo general de educación básica no contempla una metodología de enseñanza musical especializada. Si bien, el objetivo de la instrucción musical a nivel general no es formar músicos profesionales, sí debe constituirse en una puerta de acceso al arte que permita, por un lado, incentivar en los estudiantes el estudio de disciplinas artísticas a nivel profesional y, por otro, educar a quienes se convertirán a futuro en público y consumidor de productos artísticos. Actualmente el estado ecuatoriano no cuenta con un modelo eficaz de formación musical para estudiantes que forman parten del sistema de educación general. El estudio y práctica artística en instituciones públicas es abordada a través de un área de conocimiento denominada "Educación Cultural y Artística", mediante la cual se conocen superficialmente diversas disciplinas como la música, el teatro, la danza o la gastronomía; todo y nada a la vez. Siendo el arte un medio de expresión y liberación del ser humano, la educación artística debe considerarse como medular dentro de los modelos de desarrollo y sistemas educativos en todos sus niveles en los cuales deben crearse espacios para su práctica y estudio.

2.3 Justificación

A través del tiempo, la percusión y la música corporal ha sido utilizada como un recurso ritual, simbólico y con carácter funcional, es decir, con fines determinados. Su práctica implica la presencia de varios elementos siendo quizá el más importante el ritmo, el cual, se ha concebido como eje esencial no solo en el ámbito musical, sino también como parte de prácticas sociales y culturales. En este sentido, Elnadi & Rifaat (1993) comentan:

> "Se diría que Occidente vuelve a descubrir lo que quizás Asia y África no han olvidado nunca: el papel esencial del gesto y el ritmo en la vida de los individuos y en la génesis de las sociedades. Al parecer, hay gestos naturales, funcionales y ritualizados y ritmos biológicos, estacionales y cósmicos que acompasan en secreto nuestra relación íntima con las cosas, con nosotros mismos y con el mundo circundante." (pág. 9)

De lo dicho previamente se desprende algo realmente significativo; los autores hablan de volver a descubrir, pero, descubrir qué… ¿Qué olvidó Occidente? A raíz de la primera

revolución industrial (mediados del siglo XVIII), se establece una ventaja de lo intelectual por sobre lo corporal, el hombre debe adaptarse rápidamente a los cambios radicales y a las exigencias de avances tecnológicos y científicos, distanciándose poco a poco de aspectos importantes de la vida como la relación con la naturaleza, con el propio cuerpo y con las demás personas. Aún en la actualidad y en casi todos los ámbitos de la sociedad, predominan las comunicaciones a través de medios electrónicos, redes sociales e internet, lo cual distorsiona el verdadero concepto de comunicación. Sin embargo, hoy en día se ha podido evidenciar la existencia de un sinnúmero de manifestaciones del ser humano que buscan recuperar lo esencial, es decir, volver a crear vínculos profundos entre el hombre, su cuerpo, la naturaleza y su entorno a través de la práctica de actividades como el deporte, la danza, la meditación o la música, siendo esta última la base elemental para la realización del presente estudio traducido en una guía para práctica de la percusión corporal o música a través del cuerpo humano.

Una vez precisada la importancia de reconocimiento y auto reconocimiento del cuerpo humano como instrumento musical, es primordial establecer otros dos elementos igual de importantes: el ámbito de aplicación y una base metodológica fundamentada. En primer lugar, se ha determinado que la presente guía esté dirigida para docentes y maestros que trabajan con estudiantes de educación general básica superior y bachillerato general unificado, y podrá ser aplicado en concordancia con el currículo general de educación, es decir, como proyecto de aula, proyecto extracurricular y en algunos casos como parte de la asignatura de “Educación Cultural y Artística”. En segundo lugar, la base metodológica se fundamenta en teorías y modelos pedagógicos ampliamente utilizados históricamente. La presente guía está dirigida a docentes de aula y pedagogos musicales, y al no existir a nivel local material escrito sobre el tema, pretende convertirse además en fuente bibliográfica de consulta para educadores que buscan hacer de sus clases diferentes e innovadoras. Su aplicación se orienta hacia un proceso de enseñanza que acerque a los estudiantes a la música, que fomente su práctica, su disfrute, y por qué no su profesionalización, además de la formación de seres sensibles a las expresiones artísticas que estén en capacidad de crear y consumir productos artísticos de calidad.

2.4 Objetivos

2.4.1 General

Diseñar un manual didáctico de percusión corporal dirigido a estudiantes de Educación General Básica Superior y Bachillerato General Unificado y que permita además desarrollar el sentido rítmico, la musicalidad y despertar la conciencia sobre el cuerpo humano como

instrumento musical.

2.4.2 Específicos

- Analizar teóricamente los modelos de enseñanza musical que incluyen dentro de sus propuestas, actividades relacionadas con el desarrollo del cuerpo y la percusión corporal.
- Plantear una metodología de enseñanza de percusión corporal, fundamentada en los principios teórico-prácticos de la didáctica musical y de los instrumentos de percusión.
- Desarrollar un repertorio de ejercicios prácticos para percusión corporal, que incluyen pasajes rítmicos y pasajes rítmicos ecuatorianos.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Fundamentación psicológica

3.1.1 Psicología del desarrollo: la adolescencia

La psicología del desarrollo es la disciplina que nos permite entender a profundidad como los seres humanos evolucionan, que cambios se producen en cada etapa de la vida y como estos nos conducen a ser lo que somos. En el presente trabajo de investigación, nos concierne dilucidar aspectos esenciales del desarrollo en la adolescencia, a fin de relacionarlos con la práctica de la percusión corporal y el cuerpo humano como instrumento musical; sin embargo, previo a abordar este tema, es fundamental conocer y entender cuáles son los hitos en etapas de desarrollo previas, que capacidades y destrezas ya se han desarrollado a nivel físico, cognitivo y social, y que aspectos evolucionaran en el transcurso de esta etapa.

El desarrollo humano está determinado por una serie de cambios que los individuos experimentan permanentemente a lo largo de la vida, desde el momento mismo de la concepción hasta la muerte (Shaffer & Kipp, 2007). Estos cambios que se dan a nivel del cuerpo y la mente "se deben a una combinación de factores biológicos, psicológicos, sociales, históricos y evolutivos, así como al momento de su aparición en la vida del individuo" (Featherman en Craig & Baucum, 2009, pág. 5).

En la tabla a continuación, se resumen los hechos más relevantes de cada etapa de desarrollo, desde el periodo prenatal hasta la niñez media:

Tabla 1: Hitos del desarrollo humano (periodo prenatal hasta la niñez media)

Etapa	Edades	Hitos del desarrollo
Periodo prenatal	De la concepción al nacimiento	Periodo embrionario: ➢ Se desarrollan brazos, piernas, dedos en manos, pies, corazón y cerebro. ➢ El corazón comienza a latir. ➢ Se desarrolla un sistema nervioso primitivo. Periodo fetal (del tercer mes al nacimiento): ➢ Maduración de los órganos y sistemas internos. ➢ Se forman los huesos, el feto patea y se voltea. ➢ Al séptimo mes el sistema auditivo se ha desarrollado completamente. ➢ Es sensible al tacto.

Infancia	Del nacimiento a los 18-24 meses de edad	Percepción: ➢ Sigue objetos con la vista y enfoca casi como un adulto, percibe colores. ➢ Responde a estímulos sonoros de hasta 43dB. Motricidad: ➢ Coge objetos y se los pasa de una mano a otra. ➢ Rueda sobre su cuerpo. ➢ A los 8 meses se sienta, gatea, se pone de pie con apoyo. ➢ A los 12 camina con apoyo. ➢ A los 18 meses apila dos o más bloques, hace garabatos. ➢ A los 24 meses camina y corre. Lenguaje: ➢ Balbucea, susurra. ➢ Imita sonidos repetidos como "ma-ma". ➢ A los 24 meses sigue instrucciones simples, combina tres o más palabras. Cognición: ➢ Participa en juegos de interacción social. ➢ Imita gestos y acciones de adultos. ➢ Simula actividades como comer, beber o dormir. ➢ Se sirve de objetos para representar otros (escoba-caballo).
Periodo preescolar	De 2-3 a 6 años de edad	Motricidad: ➢ Se desarrolla la motricidad gruesa, el niño jala, corre, salta y arroja objetos. ➢ En motricidad fina aprende a usar correctamente los cubiertos, se amarra los cordones de los zapatos sin dificultad. Desarrollo cerebral: ➢ Es una etapa de gran plasticidad. ➢ El cerebro se divide en hemisferios definiendo la lateralización del cuerpo. ➢ Se define el uso de la mano preferente. Cognición: ➢ El niño crea su realidad mediante la experimentación. ➢ Adquieren conciencia del pasado y pueden crearse expectativas sobre su futuro. ➢ Se vuelven más sensibles ante las opiniones de los demás. Lenguaje: ➢ Su vocabulario se amplía considerablemente. ➢ El lenguaje se desarrolla principalmente por su interacción con los adultos.

Niñez media	De 6 a 12 años de edad aproximadamente	Motricidad: ➢ Aumento de estatura y peso. ➢ Se tiene conciencia de todos los sistemas y partes del cuerpo. ➢ Se pueden combinar las habilidades motoras gruesas y finas con mayor fluidez. ➢ Mejora el equilibrio. Cognición: ➢ El pensamiento deja de ser intuitivo y egocéntrico. ➢ Se vuelve más reflexivo, lógico, flexible y complejo. Desarrollo cerebral y memoria: ➢ Aprende procesos de control para mejorar su memoria a corto y largo plazo (repasar por medio de la repetición). ➢ Utilizan más su imaginación. ➢ Se desarrolla la metacognición, es decir, reflexiona sobre sus pensamientos, lo cual empleara en el futuro para planificar, resolver problemas y tomar decisiones. Lenguaje: ➢ Su vocabulario continúa creciendo. ➢ Utiliza y comprende la voz pasiva. ➢ Se perfecciona el lenguaje. ➢ Aprende a leer (fonética y decodificación del alfabeto). ➢ Aprende a escribir (motricidad fina). ➢ La lectura y escritura contribuyen al desarrollo de la atención, la percepción y la memoria.
Fuente: Adaptado de Craig, G. y Baucum, D. (2009)		

Por otro lado, la adolescencia se caracteriza por ser un periodo de cambios que conducen al niño a transformarse en un adulto; aunque es poco preciso su inicio, es una etapa que se da desde los 10 hasta los 19 años de edad[2]. Durante este tiempo ocurren dos acontecimientos importantes: la pubertad como el hecho fisiológico que conduce a la madurez sexual del individuo y, la adolescencia como un constructo social (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2009) o como un concepto socio-cultural (Iglesias Diz, 2013).

Desde la antigüedad, en culturas tradicionales la llegada de la adolescencia se ha considerado un gran suceso marcado por acontecimientos de carácter biológico «la primera menstruación de una niña, por ejemplo». Sin embargo, en occidente no fue hasta el siglo XX

[2] Organización Mundial de la Salud. Recuperado de http://www.who.int/maternal_child_adolescent/topics/adolescence/dev/es/

que la adolescencia se define como una etapa de ciclo vital, la cual es abordada no solo desde lo biológico, sino también desde lo social, emocional, físico y cognitivo, siendo todos aspectos fundamentales en el camino hacia la madurez física y emocional. En la adolescencia los cambios físicos son realmente significativos, sin embargo, el ámbito psicosocial juega un rol de mayor importancia. Es en ésta etapa que el individuo emprende un camino de búsqueda de su propia identidad física, emocional, sexual, lo cual lo conduce al desarrollo de su personalidad. En la tabla a continuación se describe los hitos del desarrollo más importantes de la adolescencia:

Tabla 2: Hitos del desarrollo humano en la adolescencia

Etapa	Edad	Hitos del desarrollo
Adolescencia	De los 12 años a los 18-20 aproximadamente	Aspecto físico: ➢ Se dan cambios hormonales importantes. ➢ Maduración de los órganos sexuales. ➢ El cuerpo aumenta su estatura y tamaño, aumenta la grasa corporal. ➢ El corazón y pulmones aumenta de tamaño. ➢ El desarrollo físico afecta su estado emocional; la mayoría de los jóvenes adolescentes están más preocupados por su apariencia que por cualquier otro aspecto de sí mismos (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2009).
		Cognición: ➢ Se desarrolla el pensamiento abstracto, la conciencia, la imaginación. ➢ Tiene más juicio e intuición; formula, prueba y evalúa hipótesis. ➢ Planifica, prevé y toma decisiones. ➢ Su memoria mejora, tienen la capacidad de almacenar y recuperar conocimientos de una manera más eficaz. ➢ Mejora la metacognición que permite modificar sus pensamientos de manera consiente.
		Aspecto psicosocial: Busca desarrollar su identidad: ➢ Aceptación del propio cuerpo. ➢ El conocimiento objetivo y la aceptación de la propia personalidad. ➢ La identidad sexual. ➢ La identidad vocacional.

		➢ La ideología personal, que incluya valores propios. ➢ Autonomía e independencia.
Fuente: Adaptado de Craig, G. y Baucum, D. (2009); Papalia, D. E., Wendkos Olds, S., & Duskin Feldman, R. (2009); Gaete (2015)		

3.1.2 Teoría del aprendizaje sociocultural

Hablar de aprendizaje sociocultural implica hablar de Lev Vygotsky[3]. Pionero del constructivismo social, estudió el desarrollo de la mente no solo dentro de un contexto social, sino también el desarrollo histórico del conocimiento y la compresión de la comunidad (Craig & Baucum, 2009, pág. 152). Pero el resultado de su trabajo no es casualidad; su juventud transcurrió durante la histórica Revolución Bolchevique de 1917[4], a partir de la cual iniciaría su actividad política. En este sentido Ivic (1999) afirma: "parece ser que las épocas históricas de cambios revolucionarios agudizan la sensibilidad del pensamiento humano y la predisponen hacia todo lo que atañe a la génesis, la transformación, la dinámica, el devenir y la evolución" (pág. 1).

La teoría de Vygotsky, fundamentada en el materialismo dialéctico[5] (Muñoz Tinoco, y otros, 2014, pág. 34), afirma que el desarrollo del pensamiento proviene de la interacción sociocultural y que el proceso de aprendizaje no se concibe como simple transmisión de saberes sino que se construye mediante operaciones resultado de la interacción del individuo y su contexto. Chaves Salas (2001) explica que "el ser humano al entrar en contacto con la cultura a la que pertenece se apropia de los signos que son de origen social para posteriormente internalizarlos" (pág. 60); en otras palabras, se aprende a través de prácticas colectivas propias culturales que a posteriori se afianzan en procesos cognitivos individuales. Este proceso de internalización se denomina "Ley genética general del desarrollo psíquico". La teoría de

[3] Nació en Orsha, Imperio Ruso en noviembre de 1896 y murió en junio de 1934. A pesar de su corta vida «solo 37 años», su trabajo fue realmente importante y sus aportes científicos son considerados vigentes hasta la actualidad. Se formó académicamente en la ciudad de Moscú donde estudio derecho, ciencias humanas, historia, y filosofía y, aunque no tuvo la educación formal en psicología, llegaría a convertirse en uno de los teóricos más importantes en el ámbito del desarrollo.

[4] Después de la caída del último Zar, Nicolas II, y debido a la negativa del gobierno provisional de suspender su participación en la Primera Guerra Mundial, los bolcheviques tras un primer intento fallido de golpe de estado, en octubre de 1917 triunfan tras un nuevo golpe liderados por el hasta ese entonces exiliado Vladímir Ilich Uliánov, más conocido como Lenin.

[5] Concepción del mundo del partido marxista, creada por Marx y Engels y desarrollada por Lenin. Se llama materialismo dialéctico porque para estudiar la naturaleza, la sociedad humana y el pensamiento, emplea el método dialéctico, antimetafísico, y porque su teoría filosófica es un materialismo rigurosamente científico (…). Fuente: Diccionario Filosófico Abreviado; Recuperado de: http://www.filosofia.org/enc/ros/mat03.htm

Vygotsky da importancia no solo al resultado del desarrollo sino sobre todo al proceso y al momento donde este sucede, distingue además dos líneas de desarrollo, una natural y otra cultural, siendo la ultima la que transforma las funciones elementales en funciones superiores. En la tabla a continuación se describen los conceptos más importantes de su teoría.

Tabla 3: Conceptos fundamentales de Lev Vygotsky

Concepto	Descripción
Dominios genéticos	Vygotsky aborda el desarrollo psicologico a partir de planteamientos en dimensiones geneticas, a fin de hacer distinciones entre funciones elementales y superiores. Este estudio aborda cuatro dominios: Filogenesis: ➢ Se asienta en bases biologicas. ➢ Se apoya en estudios realizados acerca del uso de herramientas en chimpances y gorilas. ➢ Determina que el uso de herramientas se concibe como la base del surgimiento de las funciones superiores. ➢ La capacidad para inventar y crear instrumentos, heredada de nuestros antepasados, es una condicion necesaria para el desarrollo histórico de los seres humanos. ➢ La transformacion del simio al hombre se debio a las nuevas formas de adaptacion al medio natural, siendo el trabajo y el uso de herramientas, las cuales le proporcionaron condiciones psicologicas superiores. Historico-cultural: ➢ Se asienta en bases psicologicas. ➢ Aborda el desarrollo del hombre a partir del uso signos como instrumentos de mediacion. ➢ El uso de signos como medio para establecer vinculos a traves del lenguaje, modifica la estructura psicologica. Ontogenesis: ➢ Aborda las lineas de desarrollo natural y cultural. ➢ La linea de desarrollo natutral se vincula con las funciones elementales y se manifiesta mediante bases biologicas. ➢ La linea de desarrollo cultural se vincula con las funciones superiores y se refiere a instrumentos de mediacion . Microgenesis: ➢ Se refiere al estudio de la formación de los procesos psicológicos en los ambientes característicos de los procedimientos experimentales en psicología.

	➢ Se enfoca en el estudio meticuloso de los procesos de aprendizaje ➢ Aborda sobre el proceso de formacion de una funcion psicologica, en espacios concretos.
Funciones psicológicas	Elementales: ➢ Se encuentran determinadas por la estimulación del entorno. ➢ Son de origen genético y ambiental. ➢ Son aquellas comunes en animales y seres humanos. ➢ Están sujetos al control del entorno (Wertsch, 1995). ➢ Los reflejos o los sentidos se consideran funciones elementales.
	Superiores: ➢ Son intelectualizadas y se las realiza de manera consiente y voluntaria. ➢ Su naturaleza es social y están presentes solamente en el hombre; se caracterizan por la intencionalidad de las acciones (Lucci, 2006). ➢ Se fundamentan en el pensamiento y el intelecto. ➢ La memoria, la atención, el lenguaje, el razonamiento, la planificación, se consideran funciones superiores. (Wertsch, 1995). ➢ Para su realización consciente se requiere la existencia de herramientas o signos.
Habilidades psicológicas e interiorización	Interpersonales: ➢ Son aquellas que el individuo desarrolla mediante la interacción social.
	Intrapersonales: ➢ Son aquellas que el individuo desarrolla de manera individual, al ***interiorizar*** los aprendizajes adquiridos mediante los procesos de interacción social.
Zona de desarrollo próximo	➢ Es un espacio de transformación de las funciones psíquicas. ➢ Consiste en la distancia que existe entre lo que el individuo puede aprender por si solo (nivel real de desarrollo) y lo que puede aprender con ayuda de otro individuo más capaz (nivel de desarrollo potencial). ➢ El individuo más capacitado (tutor, profesor e incluso un estudiante más capaz) ayuda al aprendiz a comprender y ejecutar las tareas propuestas.
La mediación	➢ El individuo utiliza instrumentos para adaptarse y transformar su realidad, estos pueden ser herramientas o signos. ➢ “Las herramientas producen cambios en los objetos y los signos transforman internamente al sujeto que ejecuta la acción. ➢ Los signos son instrumentos psicológicos producto de la interacción sociocultural y de la evolución, como es el lenguaje, la escritura y el

	cálculo.”

Fuente: Adaptado de (Lucci, 2006); (Wertsch, 1995); (Chaves Salas, 2001); (Martínez Rodríguez, 1999)

3.1.3 Ritmo, música y desarrollo

Bajo los mismos preceptos que su disciplina madre, la psicología del desarrollo musical revela como los seres humanos perciben y viven el fenómeno de la música en las distintas etapas de su existencia. Si bien, no todas las personas optan por la música como medio de vida, es indudable que de manera natural, todas desarrollan habilidades básicas musicales. El primer acercamiento que existe con elementos sonoros es en la etapa prenatal y, posterior a aquello, la vida del niño se encuentra marcada por una serie de hitos de aprendizaje. Sobre esto, Hargreaves (2002) afirma que “las destrezas rítmicas probablemente sean las primeras en emerger y desarrollarse; en las primeras etapas, esto se pone de manifiesto a través de diferentes tipos de movimientos fisicos, como el balanceo, movimientos de cabeza, el columpiarse, etc.” (pág. 94). En la tabla a continuación se detalla los hitos del desarrollo musical más importantes de acuerdo a cada etapa.

Tabla 4: Hitos del desarrollo musical

Etapa	Edades	Hitos del desarrollo
Periodo prenatal	De la concepción al nacimiento	➢ El feto crece en un ambiente cargado de experiencias auditivas como los latidos de su madre, el sonido de su flujo sanguíneo, el sonido de su voz y casi al final de este periodo, podrá percibir algunos estímulos sonoros externos.
Infancia	Del nacimiento a los 18-24 meses de edad	➢ Reacciona a sonidos. ➢ Hace música espontáneamente. ➢ Reconoce la voz humana, sobre todo la de su madre. ➢ Se producen movimientos espontáneos como respuesta al estímulo musical (movimiento de cabeza, balanceo de miembros inferiores, movimiento de rodillas). ➢ Balbucea como respuesta a la música que escucha. ➢ El ritmo de la música es flexible.
Periodo preescolar	De 2-3 a 6 años de edad	➢ Reproduce frases de canciones que escucha. ➢ Discrimina registros de alturas. ➢ Imita con las manos ritmos simples, patrones regulares, monótonos y sin acentuación. ➢ La experiencia musical se une al juego y a la imaginación. ➢ A los cinco años el niño ha memorizado con facilidad muchas canciones populares aprendidas en su entorno.

Niñez media	De 6 a 12 años de edad aproximadamente	➢ Su voz se vuelve más afinada paulatinamente. ➢ Percibe música tonal con mayor facilidad. ➢ Percibe consonancias y disonancias. ➢ Percibe el ritmo de mejor manera. ➢ Mejora su memoria melódica. ➢ Percibe melodías a dos voces. ➢ Tiene sentido de la cadencia.
Adolescencia	De los 12 años a los 18-20 aproximadamente	➢ Desarrolla el sentido de apreciación de la música, a nivel cognitivo y emocional. ➢ Se identifica de manera personal con ciertas piezas musicales. ➢ Busca socializar con individuos con sus mismos gustos musicales (culturas urbanas). ➢ Reflexiona sobre el fenómeno musical y su experiencia personal con la misma.
Fuente: Adaptado de Hargreaves (2002); Shuter-Dyson y Gabriel (1981) en Hargreaves (2002, pág. 74)		

De todos los elementos de la música, uno que juega un rol fundamental en el desarrollo de las habilidades musicales es el ritmo. Hoèevar (2003) señala que "la experiencia del ritmo está fundamentalmente relacionada con todo aquello que se mueve, con lo que está vivo y sufre transformaciones" (pág. 53). El ritmo es vital y puede ser estudiado no solo desde lo musical sino también desde otras disciplinas como la biología (la naturaleza humana y animal), las ciencias naturales o las ciencias que estudian el universo. Los latidos del corazón y la respiración, por ejemplo, son considerados ritmos biológicos, espontáneos, autónomos y son esenciales para la existencia de la vida; estos dos ritmos nos conciernen de manera muy particular, debido al rol importante que juegan en la elaboración del manual didáctico de percusión corporal, objeto del presente trabajo de investigación. Otra muestra de ritmos biológicos son los denominados circadianos[6].

Pero ¿Cómo perciben el ritmo los seres humanos? Paul Fraisse en su obra *Psicologia del ritmo*, aborda sobre como se asimila y se aprende el ritmo. En particular, sobre el ritmo musical el autor aborda la sincronizacion senso-motora, la cual devela como se es capaz de llevar el ritmo de una canción con manos o pies, incluso sin haberla escuchado previamente. Explica tambien que generalmente, los seres humanos reaccionan al proceso estimulo-respuesta[7] de manera secuencial, es decir, primero se da el estimulo y después la respuesta; sin

[6] Son aquellos que establecen en los seres vivos cambios físicos, mentales y conductuales durante un periodo aproximado de 24 horas, y están determinados por aspectos medio ambientales como la luz o la temperatura; el dormir por las noches y estar despierto en el día, es un ejemplo de ritmo circadiano.

[7] El paradigma estimulo-respuesta fue propuesto por el psicólogo norteamericano John B. Watson. Este

embargo, en el ejemplo de la canción, el proceso sonido (e) - golpe (r), se produce de manera simultánea, es decir, el estímulo y la respuesta llegan a sincronizarse como resultado de la repetición constante del patrón, el cual posibilita la anticipación de la respuesta al estímulo sonoro.

Por otro lado, el mismo autor señala que "La educación por el ritmo comienza buscando sincronizaciones entre movimientos alternantes y estímulos repetidos" (pág. 211); a través de movimientos corporales brazo-brazo, brazo-pie, pie-pie (balanceo o marcha), se sigue el estímulo sonoro, determinando así un pulso constante. En este proceso el uso de la percusión y el cuerpo es fundamental; sobre esto Willems (1993) explica que "el ritmo al ser ejecutado con un tambor, castañuelas o con las manos, no pierde su carácter esencial, al contrario, aparece casi mejor en su pureza original" (pág. 37). Además, la educación del ritmo no debe fundamentarse solamente en procesos teóricos e intelectuales, sino que la práctica constante conlleva a la vivencia y la progresiva adquisición de la experiencia.

3.2 Didáctica general

3.2.1 Friedrich Fröbel

Nace un 21 de octubre de 1782 en Oberweissbach, principado de Schwarzburg-Rudolstadt en Turingia, Alemania. Fue discípulo de Pestalozzi y Rousseau y sus aportes más importantes en el ámbito de la pedagogía se enmarcan en la educación preescolar, siendo el fundador del "jardín de niños" o "kindergarten", institución de ingreso al proceso de escolarización.

Si bien este autor no es un didáctico de la música ni su trabajo se centra en la práctica de la percusión corporal, sus ideas abordan sobre la importancia del desarrollo del cuerpo como un instrumento que debe cuidarse y cultivarse, a través de actividades lúdicas y naturales como el juego. Fröebel (1999) afirma que "el hombre estima lo que conoce, que la formación completa del cuerpo debe conducir a la formación del espíritu y que cada aprendizaje por mínimo que sea implica el uso del cuerpo".

Lo dicho por el autor se afirma como punto sustancial en el presente trabajo de investigación, en el cual, el cuerpo se concibe como base de la práctica musical y no solo un

---

define al estímulo como factor externo o de cambio en la condición fisiológica y la respuesta como la conducta o reacción frente al estímulo.

medio para lograrlo. Tradicionalmente el arte musical llega a consolidarse con la ejecución instrumental, sin embargo, el proceso educativo musical basado en la percusión corporal propone una metodología enseñanza-aprendizaje diferente, donde la música nace no de un elemento externo como lo es un instrumento musical, sino desde el interior de cada persona.

3.3 Didáctica de la música y percusión corporal

3.3.1 Émile Jaques-Dalcroze

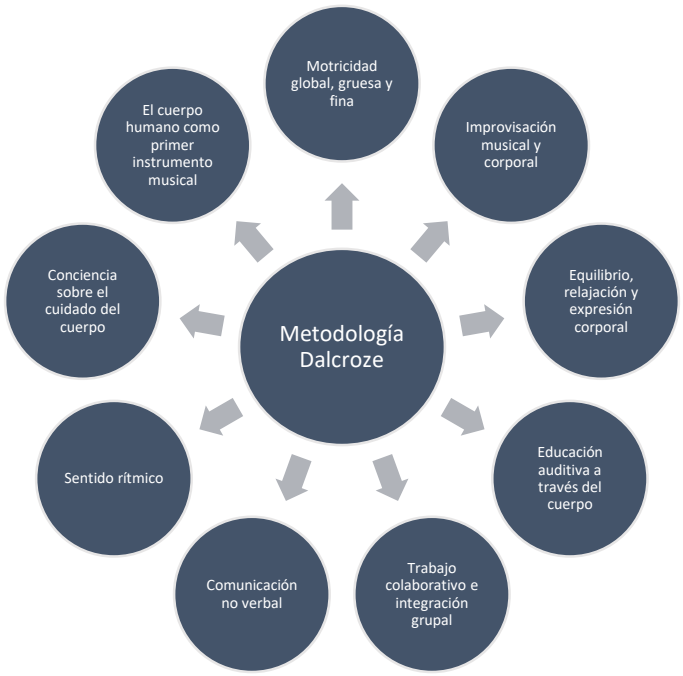
Nace en Viena un 6 de julio de 1865, en el seno de una familia apegada al arte musical. En Ginebra estudió piano, posteriormente viajo a Paris donde estudió música con el francés Gabriel Fauré y Mathis Lussy y arte dramático con Talbolt, posteriormente retornó a Viena donde estudió con Antón Bruckner. Fue académico en Ginebra y Alemania donde impartió cátedra de improvisación, solfeo y rítmica. Hacia 1905 empieza a desarrollar su metodología de enseñanza musical a través del desarrollo rítmico y el movimiento corporal y para el año 1915 funda el Instituto Jaques-Dalcroze en la ciudad de Ginebra.

Su metodología se desarrolla a partir de un análisis que hace con sus alumnos en el Conservatorio de Ginebra. En ellos ha podido identificar que por algún motivo, no existe la armonía que el músico debe tener; en este contexto Bachmann (1996) describe que:

> "Se sorprendía por el hecho que demasiados alumnos no querían, ni comprendían, o no sentían suficientemente la música que debían leer, escribir, cantar o realizar en el instrumento. Para algunos, no era más que un juego intelectual (la aplicación de reglas) y para otros, no se trataba más que de una demostración de motricidad (el virtuosismo instrumental). Muy pocos la escuchaban realmente, muy pocos vibraban al escucharla, muy pocos eran realmente habitados interiormente por ella, muy pocos llegaban a poder utilizarla como un medio de expresión personal." (pág. 2)

Las observaciones realizadas le llevaron a replantearse la manera de cómo enseñar la música. A fin de desarrollar las cualidades necesarias que el músico deberá poseer, su metodología actúa en ámbitos emocionales por medio del trabajo imaginativo complementado con esquemas de orden y equilibrio pero sobre todo, se enfoca en el entrenamiento del oído interno del estudiante a través del movimiento corporal, el mismo que contribuye al crecimiento en las facultades artísticas mediante la percepción, la motricidad y la conciencia corporal y así, sensibilizar al músico sobre el rol fundamental que juega el cuerpo para conseguir una mejor musicalidad (Del Bianco, 2007)

Figura 1: Capacidades que desarrolla el método Dalcroze.



Fuente: Del Bianco, S. (2007). Jaques-Dalcroze. En M. Díaz Gómez , & A. Giráldez Hayes, Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical (págs. 23-24). Barcelona: Graó. Adaptación

Tres aspectos importantes se trabajan en esta metodología: el ritmo, el solfeo y la improvisación. Este autor en su propio análisis comenta que "el ritmo desempeña en la música un papel tan importante como la sonoridad, y sé por experiencia que gracias a una educación que desarrolla los ritmos naturales del cuerpo se puede hacer amar la música incluso a quienes no aprecian sus sonoridades" (Dalcroze en Imirizaldu Ucar, 2011, pág. 712); asimismo, Llongueres (2002) representa al ritmo como la base de todo fenómeno fisiológico, psíquico y cósmico, el cual influye sustancialmente en el proceso educativo del hombre y Gasarabwe-Laroche (1993) en su artículo *El cuerpo rítmico* plantea que:

> "El cuerpo está vivo sólo en la medida en que lo animan ritmos biológicos; (…) el bebé, atado a la espalda de la madre, va a permanecer en estrecho contacto con ella, sintiendo los ritmos con los que se ha familiarizado durante la gestación: música de la respiración, del corazón y de la palabra (…). Más tarde y a todas las edades el ritmo estará presente en las actividades humanas, tanto productivas como festivas." (pág.33)

De la rítmica Dalcroze se desprende un concepto fundamental, el solfeo corporal, por medio del cual el aprendiz está en capacidad de desarrollar su oído interno a través movimiento del cuerpo. En la tabla a continuación se describe la relación que existe entre el movimiento corporal y el desarrollo de competencias musicales.

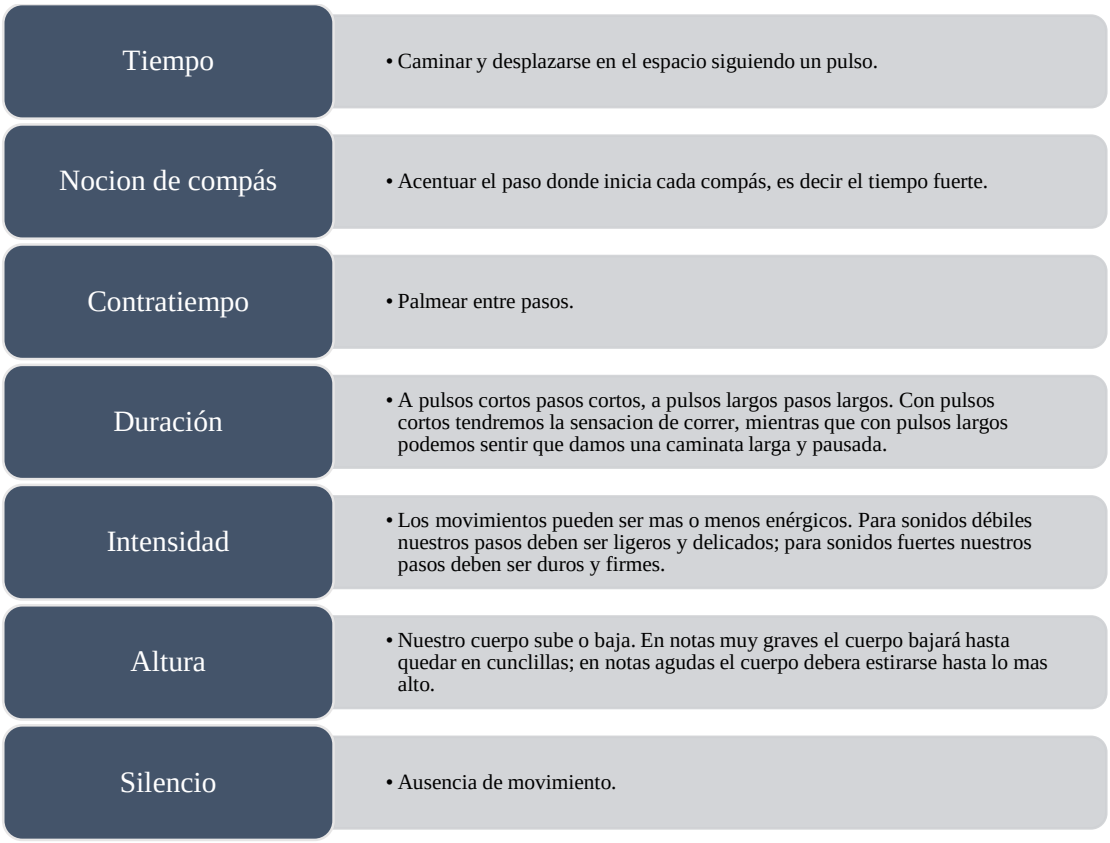


Figura 2: Relación entre lenguaje musical y lenguaje corporal

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5: Actividades propuestas por el método Dalcroze

➢ Relajación muscular y respiración ➢ Ejercicios de concentración, creación de la audición mental de ritmos ➢ Ejercicios de balance corporal para producir continuidad en el movimiento ➢ Ejecución de notas musicales ➢ División del pulso	➢ Doble velocidad, triple velocidad y lentitud en los movimientos ➢ Contrapunto y polirrítmia ➢ Acentuación dinámica y agógica (expresión musical) ➢ Ejercicios de improvisación ➢ Ejecución de ritmos de manera grupal

Fuente: Jaques-Dalcroze, É. (1921). *Rhythm, music and education p. 120.* New York: The Knickerbocker Press.

Una vez que el alumno ha adquirido conciencia sobre la vivencia musical rítmica y corporal, estará en capacidad de trabajar con aspectos melódicos, armónicos, lectura y escritura musical, integrados conjuntamente con el ritmo. En este contexto, el ritmo se considera elemento primario; una vez dominado se abrirán una infinidad de oportunidades que permitirán desarrollar a profundidad el talento musical de los estudiantes a través de la percusión corporal.

3.3.2 Carl Orff

Nace en Múnich, Alemania, un 10 de julio de 1895 en el seno de una familia de militares. Inicio en la música a los cinco años tocando el piano, sin embargo, más tarde sus intereses estarían orientados hacia la composición, más que a la ejecución instrumental. Su producción compositiva fue basta y su trabajo como director es reconocido hasta la actualidad. Después de una larga estancia en el ejército que inicio en 1917 y posterior convalecencia debido a su estatus de prisionero en el frente oriental de Alemania, ingreso a trabajar como director musical en el Teatro Musical Mannheim. En 1924 funda junto a Dorothee Günter, escritora, artista y maestra de gimnasia, la Günter Schul en Múnich, lugar donde pudo desarrollar su concepto de música, lenguaje y movimiento. En 1948 crea su "Orff Schulwerk" o "Música para Niños", obra cumbre de su faceta como pedagogo.

Al igual que Dalcroze, Orff trabaja la rítmica, el movimiento del cuerpo y la improvisación, sin embargo, su campo de acción se extiende a territorios multidisciplinarios donde se integra la música con la danza y la expresión corporal. De manera general, la Orff Schulwerk considera que la educación musical no debe ser reducirse a la enseñanza teórica o practica; necesariamente debe existir un modelo pedagógico donde el docente aporte con esencia y espíritu el proceso de enseñanza-aprendizaje. Su obra abordó temáticas infantiles tradicionales de la música y la literatura, las cuales se pueden identificar con fuerza no solo en su repertorio infantil, sino también en sus obras "Carmina Burana" o "Antígona". Orff le da vital importancia a la música tradicional infantil, afirmando que ésta es el punto de partida en toda empresa de educación musical. (Graetzer & Yepes, 1983, pág. 8)

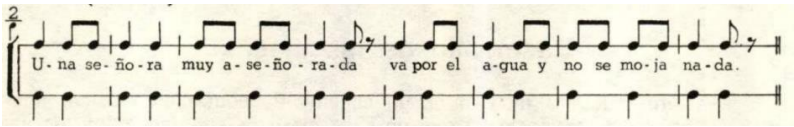


Figura 3: Ejercicios de relación ritmo-compas

Fuente: Graetzer, G., & Yepes, A. (1983). Guía para la práctica de «Música para niños» de Carl Orff, pág. 34. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Para Orff el ritmo es la fuerza vital de toda la música, razón por la cual, en su metodología lo primero que debe desarrollarse, partiendo de ritmos básicos monosilábicos, hasta composiciones más complejas como polirrítmias y polimetrías. El ritmo no debe enseñarse de manera teórica, conociendo figuras musicales y subdividiéndolas, sino vivenciándolo.

En este esquema la percusión corporal se convierte en la precursora del desarrollo musical, a través de patrones rítmicos, juegos, actividades con las palmas o los pies (figura 5). Hacer música con el cuerpo sin el uso de instrumentos musicales, permite estimular la percepción interior del ritmo a través de una experiencia sensorial; un adecuado movimiento en la práctica de la percusión corporal podría asegurar un mejor desempeño en la ejecución de un instrumento; con el trabajo instrumental, su práctica no desaparece, por el contrario, aporta sustancialmente al proceso de formación del alumno aportando constantemente a la solución de problemas de concentración, falta de coordinación y lateralidad.

Percusión corporal	Alturas de sonido	Niveles del esquema corporal	Figuración (valores)	Contenido expresivo	Timbres e intensidades	Instrumentos evocables
Palmadas (manos)	agudo	to	Corcheas y negras	alegría	seco, sonoro, brillante, oscuro, pp-p-mf-f-ff	caja china, címbalos, pandero
Palmadas en los muslos	medio	mediano	semicorcheas y corcheas	Impaciencia	opaco (más claro sobre las rodillas) pp-p-mf	cocos, xilófono, timbaletas
Golpes con el pie (zapateo)	grave		(corcheas), negras y blancas	firméza, contrariedad	ruidoso pp-p-mf-f-ff	bombo, tom-tom

Figura 4: Correlación entre miembros del cuerpo y lenguaje de percusión corporal

Fuente: Graetzer, G., & Yepes, A. (1983). *Guía para la práctica de «Música para niños» de Carl Orff, pág. 24.* Buenos Aires: Ricordi Americana.

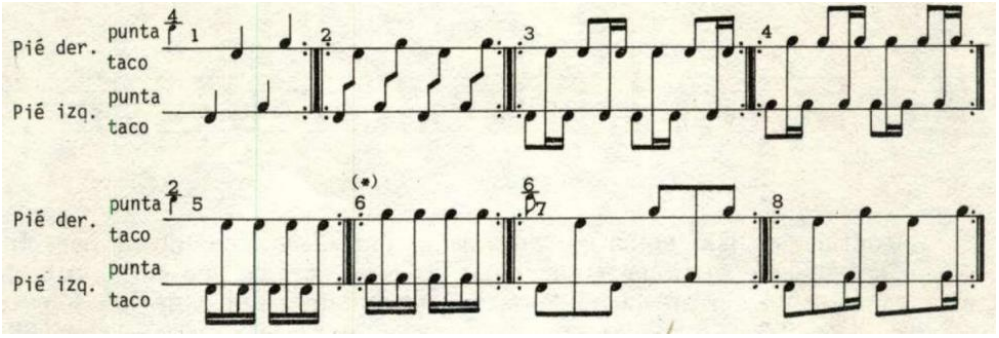


Figura 5: Aplicación de la percusión corporal en el método Orff

Fuente: Graetzer, G., & Yepes, A. (1983). *Guía para la práctica de «Música para niños» de Carl Orff, pág. 25.* Buenos Aires: Ricordi Americana.

Lo propuesto por Orff representa en parte la esencia del presente trabajo de investigación. Desarrollar como punto de partida el sentido rítmico mediante la práctica de la percusión corporal, integrada al uso de música tradicional y géneros musicales ecuatorianos, permitiendo a los alumnos acceder a una metodología de enseñanza que fomente la

recuperación, rescate y difusión de nuestras raíces musicales.

3.3.3 Método BAPNE

Su creador es el Musicólogo y Pedagogo musical español Javier Romero Naranjo[8]. Es especialista en músicas africanas y actualmente trabaja como catedrático en la Universidad de Alicante, España; además obtuvo un doctorado en músicas antiguas por la Universidad Alexander von Humboldt en Berlín, Alemania. Durante su vida ha realizado innumerables viajes por países africanos, lo cual le llevó a realizar estudios de etnomusicología y neuropsicología.

Biomecánica, **A**natomía, **P**sicología, **N**eurociencia y **E**tnomusicología, son las cinco disciplinas que comprenden esta metodología basada en una práctica musical (percusión corporal), con fines no musicales. Está fundamentada en la *Teoría de las Inteligencias Múltiples*, desarrollada por el psicólogo norteamericano Howard Gardner[9] y su aplicación se da más bien en ambientes destinados a la estimulación cognitiva, social, emocional, rehabilitación neurológica y motora.

En el método BAPNE el eje central es la percusión corporal y en ámbitos musicales es posible trabajar aspectos psicomotrices como la alternancia, la coordinación, la lateralidad; en aspectos neurológicos se trabaja sobre la atención, la memoria o la planificación; en aspectos psicológicos se puede desarrollar las relaciones interpersonales, la motivación y el trabajo colaborativo y en equipo; en aspectos etnográficos es posible aprender sobre percusión corporal de culturas diversas. (Trives Martínez & Vicente Nicolás, 2013)

Un aspecto fundamental del método radica en el trabajo grupal; todos los participantes se encuentran a un mismo nivel y son igual de importantes. Dentro de todo proceso de enseñanza-aprendizaje existe la posibilidad de cometer errores, sin embargo, en este método cada equivocación no tiene connotación negativa, por el contrario, se convierte en algo positivo ya que brinda nuevas posibilidades de progreso. Los participantes mejoran sus habilidades para establecer relaciones sociales, hablar o demostrar en público algo aprendido. Al ser actividades

[8] Biografía de Javier Romero recuperada de su página web oficial en español: https://www.percusion-corporal.com/es/javier-romero/biografia

[9] Howard Gardner nace en Scranton, Pennsylvania en el año 1943. Sus padres de origen judío emigraron desde Alemania a los Estados Unidos debido al régimen nazi de la época. Sus estudios en Psicología los realizó en la Universidad de Harvard, inspirado por la obra de Jean Piaget y Erik Erikson, con quien tuvo la oportunidad de estudiar. En 1983 publica su obra *"Frames of mind: The Theory of multiple intelligences",* como resultado de varios años de trabajo en el ámbito de la psicología del desarrollo.

grupales, podemos encontrarnos con personas de distinto origen, etnia, religión, situación socioeconómica o política; en este aspecto el método permite fomentar la tolerancia y respeto a las personas y a las culturas.

En el desarrollo psicomotor el método trabaja en los planos y ejes anatómicos sagital o medio, transversal u horizontal y coronales o frontales[10] (figura 6); se trabaja formas de aprendizaje a través de la imitación, reacción inversa y coordinación circular variable; se trabaja melodía y movimiento para activar ambos lóbulos del cerebro; se trabaja musicalidad a través de las posturas corporales adecuadas y equilibrio. En el desarrollo cognitivo el método trabaja la capacidad de asimilación de los contenidos, la capacidad de concentración, la memoria a corto y largo plazo.

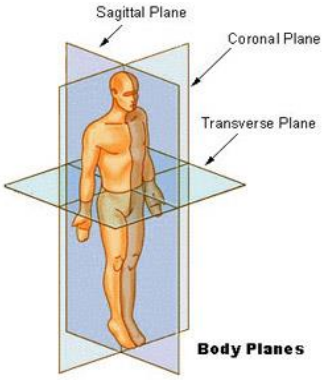


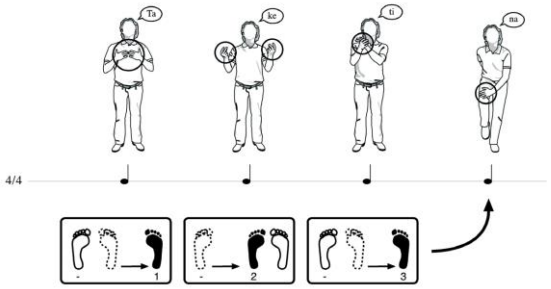
Figura 6: Planos anatómicos del cuerpo

Fuente: National Cancer Institute. *Anatomical terminology. Planes of the body.* Recuperado de: https://training.seer.cancer.gov/anatomy/body/terminology.html

Sobre la relación de la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner con el método BAPNE, Romero Naranjo (2013) comenta que "se utiliza la percusión corporal de ocho maneras diferentes para, de este modo, activar todos los lóbulos y áreas de asociación posibles y, así, desarrollar todas las capacidades propuestas por esta metodología" (pág. 248).

[10] A partir de la posición convencional del cuerpo humano, es posible establecer los planos anatómicos y localizar cualquier estructura del cuerpo para poder relacionarla con otras. El *plano sagital o medio* es un plano anteroposterior, perpendicular al suelo, que divide el cuerpo en dos mitades, derecha e izquierda. Los *planos transversales u horizontales* son planos paralelos al suelo, que atraviesan el cuerpo de derecha a izquierda y son perpendiculares con respecto al plano sagital. Los *planos coronales o frontales* son planos verticales, atraviesan el cuerpo de derecha a izquierda y son perpendiculares a los planos sagital y transversal. Fuente: Garcia Porrero, J., Hurlé, J. (2005). *Anatomía humana, pág. 5.* Madrid: McGraw-Hill - Interamericana de España, S. A. U.

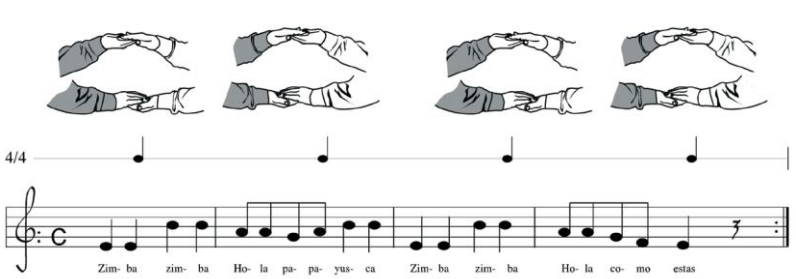
Inteligencia musical	Inteligencia naturalista	Inteligencia interpersonal	Inteligencia intrapersonal
•Permite desarrollar la capacidad de hacernos sensibles al ritmo, al tono y a la armonía. Se desarrollan las actividades para disociar las extremidades inferiores de las superiores y del lenguaje.	•Se basa en la capacidad de observar los modelos de la naturaleza, identificar y clasificar objetos, y en comprender los sistemas naturales y los relacionados con el hombre.	•Es la capacidad de comunicación, entendimiento y trabajo colaborativo en parejas u otras formaciones con el fin de realizar un trabajo comunitario.	•Es la capacidad de reflexionar sobre nosotros mismos, para conocer mejor nuestras propias capacidades.







Inteligencia Lingüística	Inteligencia corporal y cinética	Inteligencia lógico-matemática	Inteligencia espacial y visual
•Se articula mediante la palabra y se organiza a través del lenguaje dando lugar a métricas, rimas, poesías que nos permiten realizar textos rítmicos.	•Es la base para el desarrollo de las demás inteligencias. Los movimientos corporales de juegos infantiles, el baile o la ejecución de un instrumento música ponen a prueba esta inteligencia.	•Implica aptitudes numéricas y de cálculo, reconocimiento de patrones y relaciones, estructura, orden y capacidad para resolver distintos tipos de problemas mediante la lógica.	•Permite resolver problemas espaciales, desarrolla la percepción visual del entorno, la capacidad de crear y manipular imágenes mentales y la orientación del cuerpo en el espacio.



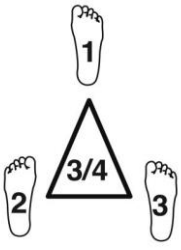


Figura 7: Método BAPNE, Teoría de las Inteligencias Múltiples y ejercicios de aplicación.

Fuente: Romero, J. (2013). *Criterios de evaluación en la didáctica de la percusión corporal - Método BAPNE.* Revista Educatio Siglo XXI, Vol. 31 nº 1, pág. 249-251. Imágenes propiedad de Javier Romero Naranjo. Adaptación personal.

3.3.4 Reinhard Flatischler

Nace en Viena, Austria en el año de 1950. Realizó estudios de piano en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena y también estudios de percusión con varios maestros de todo el mundo. En 1970 desarrolló su método denominado "TaKeTiNa", es fundador del legendario grupo MegaDrums, es miembro del Comité Científico de la Sociedad Internacional para la Música en Medicina, es socio en el proyecto "TaKeTiNa y Terapia del Dolor", junto al Dr. Gerhard Mueller-Schwefe, presidente de la Asociación Alemana del Dolor. Su producción es bastante significativa, es autor de varios libros y ha trabajado como productor y compositor[11].

TaKeTiNa consiste en una combinación de métodos de trabajo derivados de los procesos rítmicos del cuerpo humano y la naturaleza. Flatischler (2005) describe que mediante el ritmo es posible alcanzar niveles profundos de conciencia, permitiendo conectarnos con nuestra memoria ancestral a través de la música, la danza y la percusión corporal. Se considera además un proceso de aprendizaje individual apoyado en actividades grupales que activan el potencial humano a través del ritmo lo cual nos permite ponernos en contacto la sabiduría rítmica innata (Pérez Aldeguer, 2014).

Tabla 6: Fundamentos del método TaKeTiNa

El cuerpo como instrumento	Latidos del corazón: en el vientre materno, los latidos y la voz de la madre se convierten en el primer contacto con el mundo de los sonidos. Los latidos tienen una medida rítmica elemental que llevamos dentro y marca un tiempo específico que se relaciona con las demás pulsaciones y ritmos.
	La respiración: brinda una sensación de flujo que vincula el exterior (el aire que respiramos) con el interior (el cuerpo). La fuerza vital de la respiración no está en la toma de oxígeno, sino en el incesante movimiento rítmico de inhalar y exhalar.
	La voz: hace audible el proceso de respiración. El aire atraviesa los labios, cavidad oral, lengua, laringe y cuerdas vocales permitiendo que se produzca el sonido; la cabeza, pecho y estomago pueden funcionar también como cuerpos resonantes en este proceso.
	Los niveles de formación de ritmo del cuerpo: voz, manos y pies se consideran los tres elementos necesarios para la creación de sonidos

[11] Biografía recuperada de su página web oficial: http://powerofrhythm.com/?lang=es

	audibles con el cuerpo. La voz crea y estructura una base de apoyo, las manos dan forma y los pies nos guían a cada paso. La conciencia corporal nos permite generar ritmo a través de cualquier parte de nuestro cuerpo.
	Los pasos del cuerpo: el movimiento lateral de cada paso genera una intensa estimulación del equilibrio, se desplaza el peso corporal de un lado al otro, rítmicamente y sin variaciones por largos periodos de tiempo, lo cual genera una red entre el sistema sensorial, el sistema motriz y el equilibrio.
Movimientos rítmicos primitivos	Se trabaja movimientos como pulsos, subdivisiones y ciclos, representados como bloques de construcción rítmica. La información rítmica ancestral forma parte de todos y el TaKeTiNa permite exteriorizar este conocimiento.
Coordinación relativa	Es un proceso que oscila entre caos y el orden. El perder y recuperar el ritmo desarrolla confianza, disminuye el temor a equivocarse y genera flexibilidad; perder el ritmo conduce a recuperarlo, lo cual brinda sentimientos serenidad, alegría y paz.
Percepción simultánea	Significa superponer los tres elementos: la voz, palmas y pasos. La información se procesa en canales distintos pero de forma simultánea permitiendo que los participantes se muevan, sientan, escuchen, expresen con la voz, miren interna y externamente, todo sin perder el ritmo en las manos y los pies.
Fuente: Flatischler, R. (2005). TaKeTiNa. El poder olvidado del ritmo. Madrid: Mandála Ediciones; Página web oficial de Reinhard Flatischler: http://powerofrhythm.com/?lang=es. Adaptación	

Su metodología parte del reconocimiento y toma de conciencia de los ritmos corporales a través de:

- Sentir el pulso interno representado por los latidos del corazón
- Sentir la voz interior mediante sílabas repetitivas
- Combinar pulso y voz mediante la repetición alternada
- Controlar el flujo de la respiración
- Conectar el pulso con la respiración
- Conectar el pulso con el paso (caminar) y con las manos (palmas)

En esta metodología el pulso juega un rol fundamental. Flatischler (2005) explica que aunque existen varias formas de simbolizarlo, “la naturaleza esencial de la pulsacion es cíclica.

(…) Todo lo que captamos en el campo de energía de un ciclo se percibe como una unidad, por lo que la imagen correcta de una pulsación es un círculo" (pág. 32).

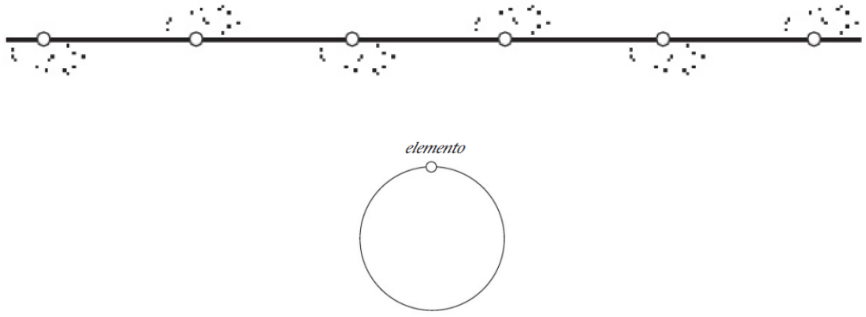


Figura 8: Ejemplos de representación del pulso

Fuente: Flatischler, R. (2005). El Poder Olvidado del Ritmo, págs. 31-32. Madrid: Mandala Ediciones.

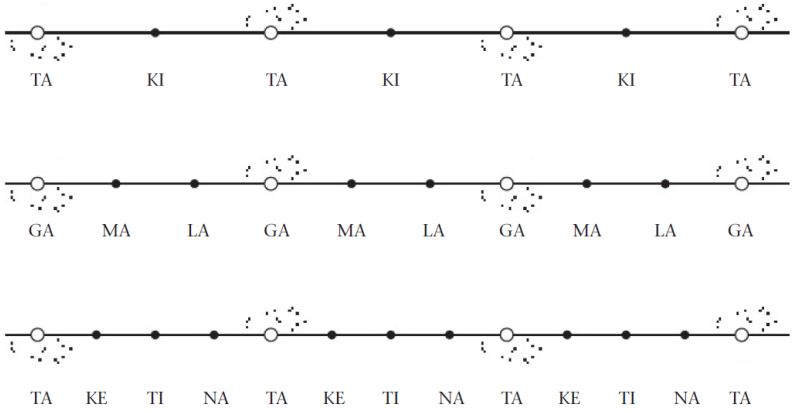


Figura 9: Ejercicios TAKETINA

Fuente: Flatischler, R. (2005). El Poder Olvidado del Ritmo, pág. 66. Madrid: Mandala Ediciones.

3.4 Currículo General de Educación

3.4.1 Educación Cultural y Artística

En el capítulo 2 se abordó brevemente acerca del currículo y sus implicaciones en la educación musical bajo el modelo de educación general obligatoria. En este sentido, es fundamental esclarecer que lo contenido en el presente apartado, tiene como finalidad describir las generalidades del currículo de Educación Cultural y Artística y descubrir lo que este brinda

a docentes especializados en disciplinas artísticas al momento de planificar y desarrollar sus clases. No se abordará acerca de ciertas limitaciones que puede presentar el currículo si se hace un análisis a partir de otros aspectos como por ejemplo, la formación profesional del docente[12] o la limitada carga horaria del área en la planificación curricular[13].

Antes de empezar es fundamental tener una idea general de lo que significa el currículo. Casarini Ratto (2005), lo describe por ejemplo como una "intención, plan o prescripción respecto a lo que se pretende que se logre en la escuela" (pág. 7); por otro lado, Tyler (1973) describe la importancia de tener metas y objetivos educativos claros a la hora de planificar; y, finalmente, otro aporte significativo lo hace Grinbelrg & Levy (2009) señalando que "el currículo determina además el grado de cultura de una sociedad ya que aquellos valores que se produce y se transmite, son aquellos que son considerados valiosos y dignos de ser transmitidos" (pág. 53). Aunque en la actualidad el curriculo puede ser concebido desde distintas perspectivas, con las ideas descritas previamente podemos definirlo como los contenidos que forman parte de un plan que pretende alcanzar objetivos educativos determinados.

El currículo de educación obligatoria propuesto por el Ministerio de Educación del Ecuador (2016), en su última reforma lo describe como "la expresión del proyecto educativo que los integrantes de un país con el fin de promover el desarrollo y la socialización de las nuevas generaciones; en el currículo se plasman en mayor o menor medida las intenciones educativas del país (pág. 4). Éste está dividido por áreas de conocimiento como Educación Cultural y Artística, Lengua y Literatura, Matemática, Ciencias Naturales, entre otras; además, se presenta con una flexibilidad tal que permite a las instituciones educativas adaptarlo a las necesidades de los estudiantes de acuerdo a su contexto social y cultural.

Para el presente trabajo nos corresponde hablar sobre el área de Educación Cultural y Artística, la cual se la describe como "un espacio que promueve el conocimiento y la participación en la cultura y el arte contemporáneos, en constante diálogo con expresiones culturales locales y ancestrales, fomentando el disfrute y el respeto por la diversidad de

[12] Dentro de la oferta académica de educación superior vigente en el Ecuador, no existe una carrera técnica, tecnológica o de tercer nivel que abarque dentro su malla curricular, todas las áreas de conocimiento en artes como la música, la danza, el teatro, la fotografía, la plástica, entre otras; es decir, no existe una carrera universitaria que forme docentes en el área de Educación Cultural y Artística.

[13] De acuerdo a la carga horaria descrita en el currículo, se imparten dos horas por semana para los subniveles de EGB Superior y dos horas por semana para 1ero y 2do nivel del BGU (3er nivel de BGU no tiene carga horaria); son dos horas académicas de 40 a 45 minutos aproximadamente.

costumbres y formas de expresión.” (Ministerio de Educación del Ecuador, 2016, pág. 50). Los fundamentos del currículo se resumen a continuación:

Disciplinas

- Artes visuales, música, teatro, expresión corporal, danza, fotografía, cine, gastronomía, contenidos relacionados con patrimonio inmaterial como rituales, fiestas populares, entre otros.

Bloques curriculares

- Dimensión personal y afectiva-emocional (el yo: la identidad)
- Dimensión social y relacional (el encuentro con otros: la alteridad)
- Dimensión simbólica y cognitiva (el entorno: espacio, tiempo y objetos)

Ejes para definir destrezas con criterio de desempeño

- Observar: como forma de educar a los estudiantes sobre la toma de conciencia acerca de la importancia del arte y la cultura en la sociedad
- Explorar y expresar: búsqueda y experimentación orientado a la interpretación y la creación artística
- Indagar e investigar: desarrollar habilidades que permitan buscar y organizar información
- Convivir y participar: vincularse con el entorno escolar dentro y fuera de la institución

Mapa de contenidos conceptuales y destrezas con criterio de desempeño: se describe solo aquellos afines al tema de investigación.

Educación General Básica Superior (EGBS)

- Bloque 1 - El yo: la identidad
    - Canciones y danzas tradicionales
        - ECA.4.1.14. Crear nuevas versiones de canciones o danzas tradicionales añadiendo elementos de los estilos contemporáneos (ritmos, instrumentos, cambios en las coreografías, etc.).

- Bloque 2 - El encuentro con otros: la alteridad
    - Representación de acciones corporales
        - ECA.4.2.5. Participar activamente en la preparación y puesta en escena de una representación de danza, expresión corporal, teatro, música, títeres, etc. o en el rodaje de una pequeña producción audiovisual, responsabilizándose del rol elegido o asignado.

- Bloque 3 - El entorno: espacio, tiempo y objetos
    - Manifestaciones musicales tradicionales
        - ECA.4.3.14. Investigar sobre las manifestaciones musicales tradicionales del país (el pasillo, el sanjuanito, el albazo, el pasacalle), los instrumentos musicales que se emplean y los bailes que se ejecutan con el objeto de recopilar la información obtenida en archivos sonoros y documentos gráficos.

Bachillerato General Unificado (BGU)

Bloque 1 - El yo: la identidad

- Procesos de creación artística
    - ECA.5.1.1.Realizar producciones artísticas (una canción, un dibujo, una escultura, un monólogo, una instalación, etc.) a partir de temas de interés personal o social, cuestionamientos, preocupaciones o ideas relevantes para la juventud.
- Gestos y expresiones
    - ECA.5.1.7.Identificar un ámbito o forma de expresión artística de interés (cerámica, joyería, mimo, percusión corporal, video arte, etc.), utilizar recursos para el autoaprendizaje (libros, videos, aprendizaje entre pares, consulta a especialistas) y aplicar los conocimientos y habilidades adquiridos en la creación de un pequeño proyecto o producto artístico.

- Bloque 2 - El encuentro con otros: la alteridad
    - Obras musicales y escénicas
        - ECA.5.2.1. Seleccionar, ensayar e interpretar obras musicales y

escénicas (teatro, musicales, títeres, danza, ópera, etc.) asumiendo distintos roles (actor, director, escenógrafo, etc.) y contribuyendo a la consecución del resultado esperado.

- ECA.5.2.4. Ensayar y grabar en video o audio distintas versiones de una improvisación o interpretación/representación artística (musical, dramática, corporal, etc.), revisar las diferentes versiones y reflexionar en grupo sobre los aspectos positivos y mejorables de cada una de ellas.
- ECA.5.2.6.Participar en las distintas fases del proceso creativo (identificar un tema, investigar, explorar opciones, seleccionar y desarrollar ideas, recibir críticas, revisar y perfeccionar, interpretar o exponer), crear una obra original (de danza, música, escultura, pintura, cine, etc.), presentarla y debatir los resultados con la audiencia, con un artista invitado, un crítico u otro especialista.

Los puntos del Currículo de Educación Cultural y Artística descritos previamente, son aquellos en los cuales es posible incorporar el trabajo corporal dentro del aula. En este sentido, podemos determinar que en el documento elaborado por el Ministerio de Educación, el trabajo corporal juega un papel relevante en la formación de los estudiantes; por lo tanto, la presente investigación pretende aportar con material didáctico para desarrollar las habilidades psicomotrices, musicales, y el rescate de la música tradicional ecuatoriana.

4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

4.1 Enfoque, diseño y tipo de investigación

El presente trabajo de investigación posee un enfoque cuantitativo porque se realizó un análisis de los datos recolectados a través de la medición numérica y estadística. Por otro lado, es de carácter cualitativo ya que se realizó un análisis subjetivo de los resultados obtenidos a través del instrumento de recolección de datos, a fin de llegar a una conclusión e interpretación.

El tipo de investigación es de carácter proyectivo, el cual se define como la elaboración de una propuesta como solución ya sea de un grupo social, de una institución, en un área particular del conocimiento. Se pueden ubicar como proyectivas, las investigaciones que conducen a diseños o a creaciones dirigidas a cubrir una determinada necesidad (Hurtado de Barrera, 2010, pág. 567). En este sentido, el manual de percusión corporal, resultado de este trabajo de investigación, se presenta como una propuesta para la iniciación en el campo musical de estudiantes de Educación General Básica Superior y Bachillerato General Unificado y, aunque aún no ha sido aplicado en ningún espacio o institución, su elaboración se plantea como como una alternativa diferente a los modelos tradicionales de educación musical.

El diseño de investigación se plantea como no experimental ya que se recolectó datos de forma pasiva sin inducir cambios de forma deliberada, es decir, se observan fenómenos tal y como se dan en su contexto natural; transversal porque recopila datos e información en un momento único y exploratoria porque se aplica a problemas de investigación nuevos o poco conocidos; además, constituyen el preámbulo de otros diseños (Hernández Sampieri et al, 2014, pág. 152,154, 155).

4.2 Población y muestra

A fin de recolectar datos que aporten significativamente al presente trabajo de investigación, se ha determinado que la población debe estar relacionada de manera directa con los procesos pedagógicos y de enseñanza musical. Los perfiles seleccionados son los siguientes:

- Docentes de educación musical
- Estudiantes universitarios de las carreras de Educación y Pedagogía Musical
- Músicos docentes en el área de percusión

Por otro lado, según Hernández Sampieri et al (2014), en una investigación con enfoque cuantitativo el objetivo es generalizar los datos de una muestra a una población, es decir, de un grupo pequeño a un grupo mayor (pág. 12); en este mismo sentido Hurtado de Barrera (2000) explica que las muestras más eficientes son las más pequeñas, es decir, la muestra ideal es aquella que siendo pequeña permite obtener la mayor información con el mínimo de error y el mínimo de recursos (pág. 156). Siguiendo esta lógica, se establece una muestra de seis sujetos a los cuales se les aplicará el instrumento de recolección de información.

Cabe aclarar que aunque la selección de perfiles puede mostrarse amplia en relación al número de muestras, hay que considerar cada uno de ellos (docentes de educación musical, músicos docentes en el área de percusión y estudiantes de educación y pedagogía musical) buscan de una u otra forma alcanzar los mismos objetivos dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música.

Tabla 7: Población y muestra

Población	Unidad de muestreo o análisis	Total de unidades de muestreo	Docentes de educación musical	Estudiantes universitarios de las carreras de Educación y Pedagogía Musical	Músicos percusionistas
Docentes de educación musical Estudiantes universitarios de las carreras de Educación y Pedagogía Musical Músicos docentes en el área de percusión	Individuo	6	2	2	2

Fuente: Elaborado por el autor

Los individuos entrevistados se desenvuelven en varios ámbitos de la música y la educación. Los docentes de educación musical por ejemplo, realizan sus actividades en colegios particulares, conservatorios y universidades, ademas forman parte de orquestas y ensambles importantes de la ciudad; por otro lado, los estudiantes de educación musical

realizan actividades de manera independiente, es decir, dan clases particulares en espacios propios o institutos privados; finalmente, los músicos percusionistas entrevistados se desenvuelven en el ámbito de la docencia y la gestión cultural en instituciones de educación superior y de manera independiente, a través de seminarios y talleres generados mediante autogestión.

4.3 Técnicas e instrumentos de recolección de información

A fin de recolectar información que contribuya al desarrollo del presente trabajo de investigación, se elaboró una entrevista orientada a obtener datos sobre:

- La aplicación de la percusión corporal como metodología de enseñanza musical
- El uso de música tradicional y géneros musicales ecuatorianos, como recurso en el aula para el desarrollo de procesos educativos musicales.
- La pertinencia sobre la aplicación de la percusión corporal en el aula.
- La importancia del cuerpo humano como primer instrumento musical.

Tabla 8: Instrumento de recolección de datos

1	Para usted ¿Qué es el ritmo?	Respuesta	
2	¿Cuál es la importancia del desarrollo rítmico en educación musical?	Respuesta	
3	En sus clases ¿Qué metodología utiliza para desarrollar el aspecto rítmico de sus estudiantes?	Respuesta	
4	¿Cree usted que el cuerpo humano puede considerarse un instrumento musical?	Si	¿Por qué?
		No	¿Por qué?
5	En sus clases o actividades ¿Utiliza el cuerpo humano como recurso orientado al aprendizaje musical?	Si	¿Qué actividades realiza? Pasar a la pregunta 6
		No	Pasar a la pregunta 7
6	¿Considera importante trabajar con el cuerpo humano como primer instrumento musical, previo al aprendizaje de algún instrumento?	Si	¿Por qué?
		No	¿Por qué?

7	¿Conoce usted acerca de la percusión corporal?	Si	¿Qué es la percusión corporal? Pasar a la pregunta 8
		No	Pasar a la pregunta 11
8	¿Conoce algún método de percusión corporal?	Si	Quien o quienes
		No	Pasar a la pregunta 11
9	¿Conoce algún docente que utilice esta metodología en nuestro país?	Si	Quien o quienes
		No	
10	¿Cree usted que es viable la implementación de la práctica de la percusión corporal en el aula de clase, como punto de partida de la educación musical?	Si	¿Por qué?
		No	¿Por qué?
11	Algunos educadores y pedagogos fundamentaron sus metodologías de enseñanza en el uso de música popular y tradicional, las cuales consideraba fuente de transmisión de la cultura de sus pueblos. En este sentido, ¿Cree usted pertinente que en nuestro país se desarrollen modelos de enseñanza que permitan rescatar la música popular y géneros musicales ecuatorianos?	Si	¿Por qué?
		No	¿Por qué?
12	En sus actividades ¿utiliza como recurso música popular y géneros musicales ecuatorianos?	Si	Que actividades realiza
		No	¿Por qué?
13	¿Cree usted que puede adaptarse la práctica de la percusión corporal con la música popular y géneros musicales ecuatorianos?	Si	¿Por qué?
		No	¿Por qué?

Fuente: Elaboración propia

4.4 Técnicas de Análisis de Datos

En los datos cualitativos se realizará un análisis subjetivo con base a las respuestas de los entrevistados; en el análisis cuantitativos se utilizará la técnica de distribución de frecuencias la cual se define como un conjunto de puntuaciones respecto de una variable ordenadas en sus respectivas categorías y generalmente se presenta como una tabla (O'Leary, 2014 y Nicol, 2006 en Hernández Sampieri et al, 2014, pág. 282), y cuyos resultados seran representados mediante graficas circulares.

5. RESULTADOS

5.1 Discusión y análisis de resultados

De acuerdo al formato de entrevista elaborado, los ítems 1, 2 y 3 son preguntas abiertas, razón por la cual, se realiza un análisis cualitativo con los datos recolectados. En los ítems 4 al 13, las preguntas buscan en principio afirmar o negar algo y, posteriormente el entrevistado tiene la oportunidad de profundizar es su respuesta, razón por la cual, se realiza un análisis cuantitativo con el porcentaje de afirmaciones o negaciones y cualitativo con las respuestas a las preguntas abiertas.

Pregunta 1 - Para usted ¿Qué es el ritmo?

Análisis: todos los entrevistados coinciden en que el ritmo es un elemento fundamental en la vida del ser humano; expresan que todo tiene ritmo y desde el primer instante de vida, tenemos contacto con él. Hacen referencia a los latidos del corazón, la respiración, la noche y el día, las estaciones, los ciclos lunares o la rotación de los planetas, como ejemplos de la omnipresencia del ritmo en nuestra vida y en el universo. Desde lo musical su concepción se traduce a lo mismo; el ritmo es fundamental, es la combinación de sonidos y silencios, la base o estructura sobre la cual se construyen todos los demás elementos de la música como la armonía o la melodía.

Pregunta 2 - ¿Cuál es la importancia del desarrollo rítmico en educación musical?

Análisis: los entrevistados coinciden que dentro un proceso de educación musical, el desarrollo del sentido rítmico es fundamental para el músico y previo a desarrollar habilidades melódicas y armónicas, es esencial establecer una base rítmica sólida. Si bien cada individuo tiene distintas capacidades y asimila el ritmo de distinta manera, consciente o no, su dominio facilita el desarrollo de otras competencias musicales y no musicales también.

Pregunta 3 - En sus clases ¿Qué metodología utiliza para desarrollar el aspecto rítmico de sus estudiantes?

Análisis: según los entrevistados, los métodos didáctico-musicales empleados para desarrollar el sentido rítmico de los estudiantes son diversos:

- El 66,7% de los entrevistados hace referencia a los denominados métodos

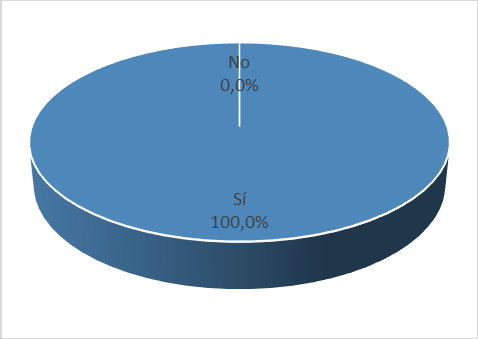
históricos o activos propuestos por Émile Jaques-Dalcroze, Zoltán Kodály, Carl Orff y Edgar Willems.

- El 33,7% de los entrevistados hacen referencia a métodos contemporáneos como el BAPNE o el "Body Music" de Keith Terry.
- El estado físico y mental influyen considerablemente, las actividades lúdicas como juegos, rondas, trabajo corporal con pies y palmas y ejercicios de relajación, facilitan el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- A fin de regular nuestro ritmo interno, el uso del metrónomo durante la práctica musical es fundamental.

Pregunta 4 - ¿Cree usted que el cuerpo humano puede considerarse un instrumento musical?

Análisis: el total de los entrevistados están de acuerdo con que el cuerpo humano puede considerarse un instrumento musical.

Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	6	100,0%
No	0	0,0%
Total	6	100,0%

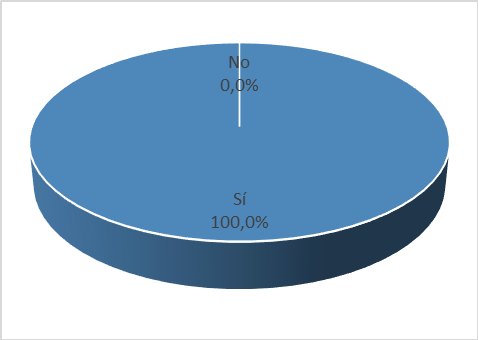


Pregunta 5 - En sus clases o actividades ¿Utiliza el cuerpo humano como recurso orientado al aprendizaje musical?

Análisis: el total de los entrevistados afirma utilizar el cuerpo humano como recurso para el aprendizaje musical. Aunque algunos lo usan en mayor medida que otros, todos coinciden en que el trabajo corporal es fundamental para el músico, desde lo más elemental como el desarrollo rítmico hasta actividades más complejas relacionadas a la práctica instrumental por ejemplo. En este sentido, el entrevistado #3 afirma que parte de su

metodología de enseñanza con sus alumnos de batería, consiste en trasladar formulas rítmicas de distintos géneros musicales a la percusión con el cuerpo, a fin de que puedan estudiar sin necesidad de tener el instrumento a la mano.

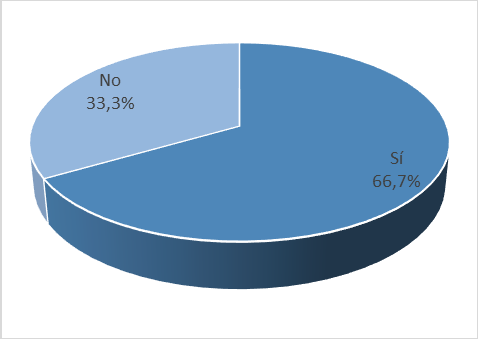
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	6	100,0%
No	0	0,0%
Total	6	100,0%



Pregunta 6 - ¿Considera importante trabajar con el cuerpo humano como primer instrumento musical, previo al aprendizaje de algún instrumento?

Análisis: el 66,7% de los entrevistados consideran que el trabajo corporal es viable previo a iniciar con la práctica de cualquier instrumento musical ya que, por una parte, permite desarrollar competencias musicales básicas de manera natural y, por otra, es accesible e inclusiva porque el único recurso requerido es nuestro propio cuerpo, convirtiéndose así en un modelo de enseñanza musical de bajo costo. Por otro lado, aunque el 33,3% de los encuestados estén de acuerdo con la importancia del uso del cuerpo como instrumento musical, consideran que la educación musical debe desarrollarse en sus distintas facetas de manera simultánea, es decir, la parte rítmica, la parte vocal y la parte instrumental.

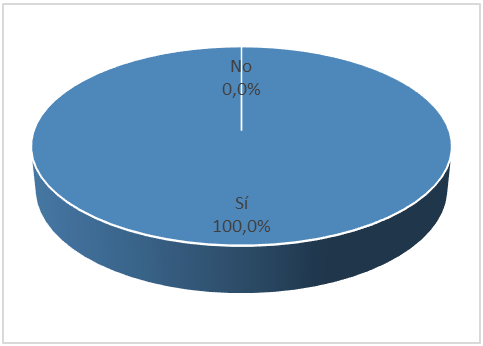
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	4	66,7%
No	2	33,3%
Total	6	100,0%



Pregunta 7 - ¿Conoce usted acerca de la percusión corporal?

Análisis: en mayor o menor medida, el total de entrevistados conoce acerca de la percusión corporal. Si bien no todos han tenido la oportunidad de trabajar esta disciplina, tienen nociones básicas sobre sus beneficios, concepción y práctica. La describen como una actividad en la cual se utiliza el cuerpo humano para hacer música utilizando las palmas o los pies y la ubican generalmente en espacios no formales; en el aula suelen realizarse actividades con el cuerpo pero sin llegar a conceptualizarlas como percusión corporal.

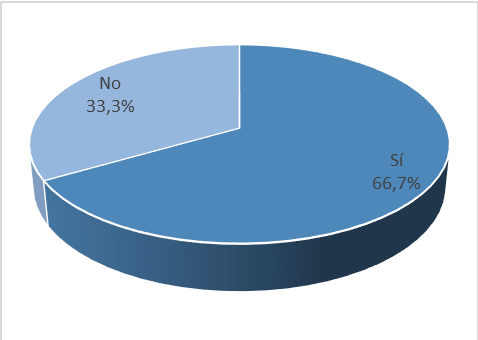
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	6	100,0%
No	0	0,0%
Total	6	100,0%



Pregunta 8 - ¿Conoce algún método de percusión corporal?

Análisis: si bien todos los entrevistados conocen acerca de la percusión corporal, solo el 67,7% conoce sobre alguna metodología de enseñanza de esta disciplina. Entre las metodologías que abordan la práctica de la percusión corporal y son más conocidas entre ellos está el método Orff y método BAPNE; el entrevistado #5 quien se especializa en percusión corporal hace referencia a otros exponentes como Keith Terry, Red Percuaction y los brasileños Barbatuques.

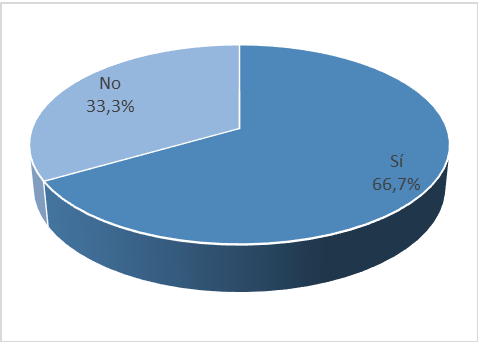
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	4	66,7%
No	2	33,3%
Total	6	100,0%



Pregunta 9 - ¿Conoce algún docente que utilice esta metodología en nuestro país?

Análisis: el mismo 66,7% de los entrevistados que respondieron afirmativamente la pregunta 8, conocen de algún exponente de la percusión corporal en nuestro país, entre los cuales están Lenin Izquierdo de Percusión Ecuador y Fidel Minda.

Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	4	66,7%
No	2	33,3%
Total	6	100,0%

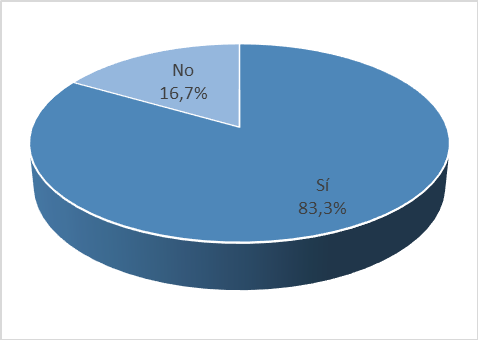


Pregunta 10 - ¿Cree usted que es viable la implementación de la práctica de la percusión corporal en el aula de clase, como metodología de educación musical?

Análisis: un 83,3% de los entrevistados cree que es viable la implementación de una metodología de percusión corporal, como punto de partida de la educación musical para estudiantes en instituciones de educación general. El entrevistado #5 no lo considera viable; explica que debido a las limitaciones que presenta en la actualidad el currículo de Educación

General propuesto por el estado ecuatoriano, al no constar dentro de las mallas curriculares la Música como asignatura especializada, no es factible su aplicación.

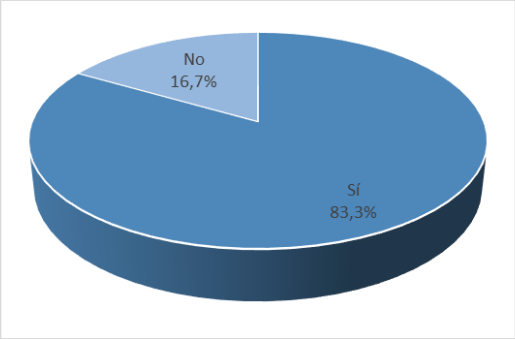
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	5	83,3%
No	1	16,7%
Total	6	100,0%



Pregunta 11 - Algunos educadores y pedagogos fundamentaron sus metodologías de enseñanza en el uso de música popular y tradicional, las cuales consideraban fuente de transmisión de la cultura de sus propios pueblos. En este sentido, ¿Cree usted pertinente que en nuestro país se desarrollen modelos de enseñanza que permitan rescatar la música popular y géneros musicales ecuatorianos?

Análisis: el 83,3% de los entrevistados cree pertinente rescatar los géneros musicales ecuatorianos dentro del aula de música. El entrevistado #3 reflexiona sobre aquello y comenta que históricamente no solo educadores musicales han recurrido a este recurso sino también reconocidos compositores y músicos académicos, han trasladado piezas musicales de sus países de origen a formatos orquestales.

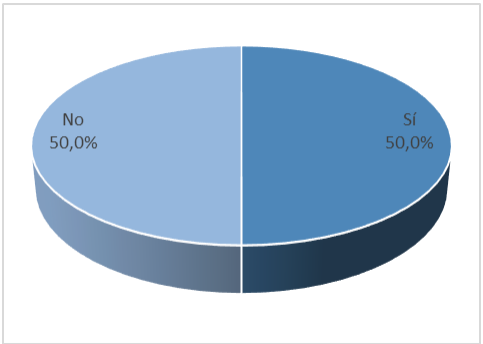
Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	5	83,3%
No	1	16,7%
Total	6	100,0%



Pregunta 12 - En sus clases ¿utiliza como recurso música popular y géneros musicales ecuatorianos?

Análisis: la mitad de los entrevistados afirma que utiliza como recurso música y géneros ecuatorianos. La otra mitad afirma que utiliza otros géneros; el entrevistado #1 afirma que es más fácil llegar a los estudiantes por medio de géneros poco conocidos en nuestro medio como danzas africanas por ejemplo, además, comenta que es fundamental que el mismo estudiante sienta la necesidad de acercarse a la música tradicional, así no se sentirá presionado de hacer algo que pueda incomodarlo; el entrevistado #4 utiliza géneros más comunes entre los jóvenes como el rock o el ska; el entrevistado #5 basa su trabajo en géneros brasileños como la samba o el rock, el cual considera un género universal.

Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	3	50,0%
No	3	50,0%
Total	6	100,0%

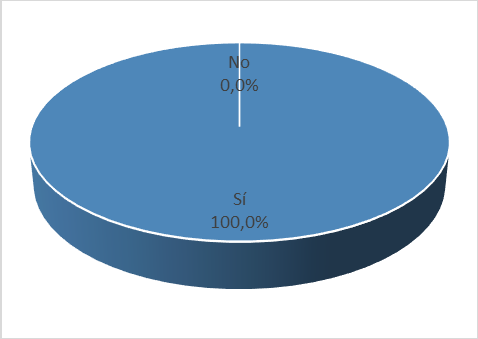


Pregunta 13 - ¿Cree usted que puede adaptarse la práctica de la percusión corporal con la música popular y géneros musicales ecuatorianos?

Análisis: el total de los entrevistados concluye que es posible adaptar la práctica de la percusión corporal con la música ecuatoriana, con el objeto de acercar a los estudiantes a las

manifestaciones propias de nuestra cultura. Sobre este aspecto, el entrevistado #5 observa que, si bien es posible realizar esta adaptación, los géneros ecuatorianos no han evolucionado en los últimos años, razón por la cual, desde un punto de vista técnico, es complejo orquestar al cuerpo un Sanjuanito o un Pasacalle debido a que sus bases rítmicas no cuentan con los suficientes recursos sonoros; un poco para contrastar esto, es posible toma como referencia los ensambles de música brasileña, los cuales cuentan con toda una gama de instrumentos de percusión con distintas sonoridades adaptables a los sonidos corporales.

Obtención	Núm. De entrevistados	Porcentajes
Sí	6	100,0%
No	0	0,0%
Total	6	100,0%



5.2 Conclusiones

- Una vez analizados los métodos de Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Reinhard Flatischler y el método BAPNE, se concluye que el trabajo con el cuerpo humano es fundamental dentro de un proceso de educación musical. Este debe iniciar con el cultivo y cuidado del cuerpo a través de actividades lúdicas y recreativas que encaminen al estudiante a desarrollar unas bases rítmicas sólidas y posterior elementos melódicos y armónicos.
- El cuerpo humano puede considerarse un instrumento musical por excelencia ya que es posible expresarse musicalmente con la voz mediante el canto, y con el cuerpo por medio de la percusión corporal.
- A través del presente trabajo de investigación, es posible reflejar los postulados de Vygotsky con respecto al aprendizaje sociocultural en la práctica de la percusión corporal. Según esta teoría, el proceso de aprendizaje se construye mediante operaciones resultado de la interacción del individuo y su contexto, en este sentido, la

percusión corporal al ser una actividad colaborativa, genera procesos de desarrollo del pensamiento individuales resultado de actividades colectivas adaptadas a los géneros musicales ecuatorianos.

- El ritmo es un elemento esencial ya que no solo está presente en la música sino en todas las actividades inherentes al ser humano. Desde el inicio de la vida dentro del vientre materno, todos tenemos el primer contacto con el ritmo a través del flujo de la respiración y los latidos del corazón de nuestra madre. Una vez que nacemos el contacto con el ritmo no se detiene; en cada etapa del desarrollo nuestro cuerpo evoluciona y va generando la capacidad para adquirir nuevas destrezas. En este sentido, la percusión corporal pretende desarrollar este elemento fundamental para los seres humanos a partir de procesos no solo intelectuales, sino desde la práctica y la vivencia individual y colectiva.
- En la actualidad, la música ecuatoriana está siendo relegada a un segundo plano por acción de los propios docentes de música. Si bien todos han coincidido en la importancia de rescatar los géneros ecuatorianos, en la práctica no todos lo hacen ya que afirman que el rock, el ska, la música africana o la música brasileña, son géneros que gustan más entre los jóvenes.
- El estado ecuatoriano a través de sus políticas de educación, no ha garantizado el acceso a la educación artística de calidad de los estudiantes del sistema de educación general. En efecto, el currículo de educación vigente incluye dentro de su programación la denominada “Educación Cultural y Artística”, no obstante, en la práctica ésta se ha convertido en materia de relleno lo cual le resta total importancia a la educación artística dentro del proceso de formación de los estudiantes de nuestro país.

5.3 Recomendaciones

- Es fundamental que los docentes de educación musical actualicen sus conocimientos constantemente. Si bien los métodos didáctico-musicales tradicionales como Kodály, Dalcroze u Orff son referentes y aún vigentes en el medio, existen corrientes metodológicas alternativas como el método BAPNE o el TaKeTiNa de Reinhard Flatischler que aunque no son tan populares, brindan aportes importantes en el ámbito de la educación musical.
- Para la práctica de la percusión corporal se requiere como único recurso el cuerpo humano. Sin embargo, al igual que en cualquier disciplina artística, la definición de

objetivos, el compromiso y el trabajo constante nos conducirá a la obtención de óptimos resultados.

- Si bien, en el manual de percusión corporal se ha trabajado algunos géneros como el Andarele, el Danzante, el Sanjuanito, la Tonada y el Yaraví, esto es solo una muestra de lo que es posible hacer con música ecuatoriana. Se recomienda estudiar en principio estos ritmos y cuando el estudiante haya adquirido seguridad, se deberá inevitablemente explorar otros ritmos.
- Se requiere mayor compromiso por parte de los docentes para difundir la música ecuatoriana dentro del aula de clase, a fin de recuperar nuestra memoria y evocar al presente nuestras raíces. En este punto es fundamental aclarar que, de ninguna manera se sugiere alejar a los estudiantes de la práctica de otros géneros del ecuador o de cualquier parte del mundo; por el contrario, el objetivo es ofrecerles toda una gama de sonidos que alimenten su bagaje musical, a fin de que puedan disfrutar de cualquier expresión musical de calidad, sin dejar de valorar lo nuestro.
- Los ejercicios planteados en el manual de percusión corporal, demuestran que sí es posible trabajar música ecuatoriana a través de esta disciplina. La metodología está concebida como una propuesta que buscan fomentar el rescate y práctica en el aula de géneros como el Andarele, el Danzante, el Sanjuanito, la Tonada y el Yaraví, mediante un formato poco estudiado en la actualidad.
- La propuesta producto del presente trabajo de investigación, se ha logrado plantear una metodología de enseñanza de la percusión corporal fundamentada, por una parte, en las teorías analizadas y, por otra, en la propia experiencia como músico percusionista. La práctica de esta disciplina se afirma como una propuesta de enseñanza musical viable por ser innovadora y de bajo costo de aplicación; el único recurso requerido es el propio cuerpo del estudiante.
- Es fundamental que docentes y estudiantes tomen conciencia sobre la importancia del desarrollo del ritmo dentro del ámbito musical, el cual, es la base para el aprendizaje y desarrollo y es además donde se asientan otros elementos musicales como la armonía y la melodía. Es por esto que el presente trabajo pretende esencialmente explotar al máximo las habilidades rítmicas que innatas en los seres humanos, mediante el auto reconocimiento de nuestro cuerpo como un instrumento musical por excelencia.

6. REFERENCIAS

Bachmann, M.-L. (1996). La rítmica Jaques-Dalcroze: su aplicación a los niños de edad preescolar (y escolar). *Conferencia pronunciada en el curso del Congreso Internacional de la educación preescolar (y escolar), organizado por la Daukas School de Atenas entre el 15 y 17 de marzo de 1996.* Atenas. Recuperado el 11 de julio de 2018, de http://jaquesdalcroze.com/wp-content/uploads/2015/05/articulo-MarieLaureBachmann.pdf

Carrera, B., & Mazzarella, C. (abril-junio de 2001). Vygotsky: enfoque sociocultural. (U. d. Andes, Ed.) *Educere: La Revista Venezolana de Educación, 5*(13), 41-44. Recuperado el 06 de agosto de 2018

Casarini Ratto, M. (2005). *Teoría y diseño curricular* (2da. edición ed.). México D.F.: Editorial Trllas, S.A.

Chaves Salas, A. L. (Septiembre de 2001). Implicaciones educativas de la teoría sociocultural de Vigotsky. (U. d. Rica, Ed.) *Revista Educación, 25*(2), 59-65. Recuperado el 06 de agosto de 2018

Craig, G. J., & Baucum, D. (2009). *Desarrollo psicológico* (Novena edición ed.). México D.F.: Pearson Educación.

Del Bianco, S. (2007). Jaques-Dalcroze. En M. Díaz Gómez , & A. Giráldez Hayes, *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical* (págs. 22-32). Barcelona: Graó. Recuperado el 19 de marzo de 2018

Elnadi, B., & Rifaat, A. (1993). Editorial. *El Correo de la Unesco*, 10. Recuperado el 23 de marzo de 2018, de unesdoc.unesco.org/images/0009/000950/095092so.pdf

Flatischler, R. (2005). *TAKETINA: El Poder Olvidado del Ritmo.* Madrid: Mandala Ediciones.

Flores Rodrigo, S. (2008). Tesis. Música y adolescencia. *La música popular como herramienta en la educación*. Madrid, España: Instituto de la juventud.

Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo.* Madrid: Ediciones Morata S.A.

Fröebel, F. (1999). *La Educación del Hombre.* (T. d. Núñez, & n. e. Hailmann, Trads.) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 23 de marzo de 2018, de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq0w7

Gaete, V. (Agosto de 2015). Desarrollo psicosocial del adolescente. *Revista Chilena de Pediatría, 86*(6), 436-443. Recuperado el 11 de agosto de 2018

Gasarabwe-Laroche, E. (1993). El Cuerpo Rítmico. *El Correo de la Unesco*, 31-33. Recuperado el 23 de 03 de 2018, de http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000950/095092so.pdf

Graetzer, G., & Yepes, A. (1983). *Guía para la práctica de "MÚSICA PARA NIÑOS" de CARL ORFF*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Grinberg , S., & Levy, E. (2009). *Pedagogía, currículo y subjetividad: entre pasado y futuro* (1a edición ed.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Hargreaves, D. (2002). *Música y desarrollo psicológico* (Segunda edición ed.). Barcelona: Editorial Graó.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación.* México D.F.: McGraw Hill / Interamericana Editores.

Hoèevar, D. (2003). Filosofía, semiótica y ritmo. *DIKAIOSYNE - Revista de filosofía*

práctica(11), 51-63. Recuperado el 23 de agosto de 2018

Hurtado de Barrera , J. (2000). *Metodología de la Investigación Holística* (Tercera ed.). Caracas: Fundación Sypal.

Hurtado de Barrera, J. (2010). *Metodología de la Investigación* (Cuarta ed.). Caracas: Ediciones Quirón S. A.

Iglesias Diz, J. L. (2013). Desarrollo del adolescente: aspectos físicos, psicológicos y sociales. *Pediatría Integral, XVII*(2), 88-93. Recuperado el 27 de julio de 2018

Imirizaldu Ucar, U. (2011). La Metodología Dalcroze. *Revista Arista Digital*(4), 707-715. Recuperado el 11 de julio de 2018, de http://www.afapna.es/web/aristadigital/archivos_revista/2011_enero_68.pdf

Ivic, I. (1999). Lev Semionovich Vygotsky. (U. O. Educación, Ed.) *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada, XXIV*(3-4), 773-799. Recuperado el 6 de agosto de 2018

Jaques-Dalcroze, É. (1921). *Rhythm, Music and Education.* New York: The Knickerbocker Press.

Llongueres, J. (2002). *El ritmo en la educación y formación general de la infancia.* Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals.

Lucci, M. (2006). La propuesta de Vygotsky: La psicología socio-histórica. *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado, 10*(2). Recuperado el 08 de agosto de 2018

Martínez Rodríguez, M. Á. (1999). El enfoque sociocultural en el estudio del desarrollo y la

educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16-36. Recuperado el 06 de agosto de 2018

Ministerio de Educación del Ecuador. (2016). *Curriculo de Educacion General Básica y Bachillerato General Unificado.* Ministerio de Educación del Ecuador. Recuperado el 21 de mayo de 2018, de https://educacion.gob.ec/curriculo-educacion-cultural-y-artistica/

Munari, A. (1999). Jean Piaget. (U. O. Educación, Ed.) *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada, XXIV*(1-2), 315-332. Recuperado el 07 de agosto de 2018

Muñoz Tinoco, V., López Verdugo, I., Jiménez-Lagares, I., Ríos Bermúdez, M., Morgado Camacho, B., Román Rodríguez, M., . . . Vallejo Orellana, R. (2014). *Manual de psicología del desarrollo aplicada a la educación* (Primera edición electrónica ed.). Madrid: Ediciones Pirámide.

Papalia, D. E., Wendkos Olds, S., & Duskin Feldman, R. (2009). *Psicología del Desarrollo. De la infancia a la adolescencia.* (Undécima edición ed.). México D.F.: McGraw Hill Educación.

Pérez Aldeguer, S. (2014). *Programa Dum Dum: 12 sesiones para mejorar la competencia intercultural mediante la percusión.* Barcelona: Laertes.

Romero Naranjo, F. J. (2013). Criterios de evaluación en la didáctica de la percusión corporal - Método BAPNE. *Educatio Siglo XXI, 31*(1), 235-254. Recuperado el 08 de enero de 2018

Shaffer, D. R., & Kipp, K. (2007). *Psicología del Desarrollo. Infancia y adolescencia. 7a. edición.* México D.F.: Thomson Editores.

Trives Martínez, E. A., & Vicente Nicolás, G. (2013). Percusión corporal y los métodos didácticos musicales. *XI Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria - Retos de futuro en la enseñanza superior: docencia e investigación para alcanzar la excelencia académica* (págs. 1748-1758). Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado el 08 de enero de 2018, de http://hdl.handle.net/10045/44152

Tyler, R. W. (1973). *Principios básicos del currículo.* (E. Molina de Vedia , Trad.) Buenos Aires: Editorial Troquel.

Vicente-Nicolás, G., & Alonso-Sanz, A. (2013). El movimiento y la percusión corporal desde una perspectiva corpórea de la educación musical. *XI Jornadas de redes de investigación en docencia universitaria. Retos en el futuro de la enseñanza superior: Docencia e investigación para alcanzar la docencia académica.*, (págs. 1720-1733). Recuperado el 19 de marzo de 2018, de http://hdl.handle.net/10045/44150

Wertsch, J. V. (1995). *Vygotsky y la formación social de la mente* (Primera edición ed.). Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Willems, E. (1993). *El ritmo musical* (3a. Edición ed.). (V. H. Gainza, Trad.) Buenos Aires: EUDEBA - Editorial Universitaria de Buenos Aires.

7. ANEXOS

7.1 ¡SOY TAMBOR! MANUAL DE PERCUSIÓN CORPORAL



¡Soy Tambor!

Manual de percusión corporal

Nicolás Danilo Suárez Carrera

2019

Portada: Pintura rupestre con una antigüedad de 13.000 años aproximadamente. Se encuentra ubicada en la Cueva de las Manos, Río Pinturas, provincia de Santa Cruz, Argentina. Recuperado de: https://whc.unesco.org/en/list/936/

Bajo licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 IGO.
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/igo/deed.en#

INTRODUCCIÓN

Como en toda disciplina, el proceso de enseñanza musical está estructurado de tal manera que el estudiante adquiera conocimientos de manera progresiva, de lo más básico a lo más avanzado. En este sentido, el presente manual didáctico se desarrolla sobre la base donde se asientan todos los elementos de la música: el ritmo. Metodologías para su enseñanza hay varias, no obstante, aquí se encuentran plasmadas las ideas de Dalcroze, Orff y Flatischler, quienes en similar medida, han propuesto el aprendizaje a través de experiencias rítmico-corporales.

Si hacemos memoria, en nuestras primeras clases de música era común vernos unos a otros ejecutando patrones rítmicos con palmas o pies; su propósito: mantener el pulso, interiorizar la duración de figuras musicales, silencios y compases, en fin, desarrollar el sentido rítmico musical. Lo antes descrito, se afirma como punto de partida hacia un modelo de educación musical diferente, innovador y que se encuentra en pleno desarrollo en nuestro país. Nos referimos a la percusión corporal, metodología donde el cuerpo adquiere otra dimensión y donde juega un doble papel, el de instrumentista e instrumento musical a la vez.

Como valor agregado, este trabajo pretende de cierta manera acercar la práctica de la percusión corporal a la música tradicional ecuatoriana, la cual se acostumbra ejecutarla por duetos o tríos, ensambles de música popular, grupos de cámara e incluso ensambles de gran formato como orquestas sinfónicas. Del gran abanico de géneros ecuatorianos existentes, se han seleccionado algunos representativos como el Sanjuanito, el Andarele, la Tonada, el Danzante y el Yaraví.

Para finalizar, es fundamental aclarar que el presente documento que está concebido como un ***manual para el docente***, puede ser aplicado no solo en el ámbito escolar formal, sino también en todos aquellos espacios donde se genere interés por la música, la percusión y la percusión corporal en especial, y donde además se disfrute del arte musical en sus múltiples formas o manifestaciones, sin importar si es joven o adulto, o si tiene mucha o poca experiencia musical.

Índice de contenidos

SECCIÓN PRIMERA: EL CUERPO COMO INSTRUMENTO MUSICAL

SONIDOS CORPORALES 2

Golpes de mano 2

Golpes con las manos como elementos percutores 3

Golpes de pie 3

Percusión corporal y percusión tradicional 4

SECCIÓN SEGUNDA: EJERCICIOS INTRODUCTORIOS

WARM-UPS 6

Ritmos básicos 6

Calentamiento físico 7

Improvisación rítmico-corporal 12

SECCIÓN TERCERA: ESTUDIOS PARA PERCUSIÓN CORPORAL

CICLOS RÍTMICOS 15

Relación entre percusión corporal y notación tradicional 16

Ejercicios combinados 20

SECCIÓN CUARTA: PERCUSIÓN CORPORAL Y NOTACIÓN TRADICIONAL

SOLFEO RÍTMICO 30

Fundamentos 30

Pentagrama 30

Figuras musicales y silencios 31

Esquema de subdivisiones. 32

Clave y notación 32

ESTUDIOS 33

Compases simples 33

Compases compuestos 37

Ciclos rítmicos y notación tradicional 40

SECCIÓN QUINTA: MÚSICA ECUATORIANA Y PERCUSIÓN CORPORAL

SANJUANITO.....48

DANZANTE.....52

YARAVÍ.....55

TONADA.....59

ANDARELE.....63

SECCIÓN SEXTA: GLOSARIO DE TÉRMINOS Y CONCEPTOS

GLOSARIO.....67

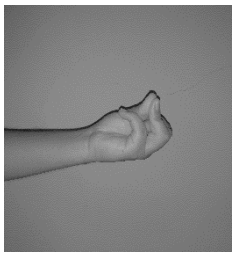
SECCIÓN PRIMERA: EL CUERPO COMO INSTRUMENTO MUSICAL

SONIDOS CORPORALES

En este capítulo están descritos los tipos de golpes utilizados a lo largo de este manual. Es importante señalar que es posible producir sonidos con la boca, pies y manos, sin embargo, es mediante las manos que podemos ampliar las posibilidades sonoras ya que nos permite experimentar sonidos en otras partes del cuerpo como rostro, pecho, estómago, brazos y muslos, como si nuestras manos fueran las percutoras y nuestro cuerpo un tambor. Existen tres tipos de sonidos que podemos ejecutar:

- Rítmico: con el cuerpo y la voz no melódica (susurros, efectos vocales, etc.)
- Melódico: con la voz a través del canto
- Rítmico-melódico: percusión corporal y voz melódica

Golpes de mano

Palmada	Palmada oscura	Contra palmada	Chasquido
Ambas manos dispuestas en forma de arco, se unen en sentido palmar, produciendo un sonido hueco.	Sobre la palma de la mano izquierda, se da un golpe con la punta de los dedos de la mano derecha (índice, corazón, anular y meñique)	Con ambas manos extendidas, se golpea con la parte dorsal de la mano derecha sobre la parte palmar de la mano izquierda.	Se unen dedo pulgar y anular (o corazón) y ejerciendo presión sobre ambos dedos, se desplazan en forma contraria produciendo un sonido corto y seco.
			

La acción de percutir las manos entre sí, nos permite ejecutar sonidos de media y larga duración. Los chasquidos al ejecutarse en cada mano de manera independiente, nos brinda la posibilidad de ejecutar además sonidos de corta duración y a mayor velocidad.

Golpes con las manos como elementos percutores

Golpe de pecho	Golpe de estómago	Golpe de muslo
Con la mano derecha (D) o izquierda (I) se da un golpe sobre el pecho, controlando el nivel de fuerza para no hacerse daño.	Con la mano derecha (D) o izquierda (I) se da un golpe sobre el estómago, controlando el nivel de fuerza para no hacerse daño.	Con la mano derecha (D) o izquierda (I) se da un golpe sobre el muslo del mismo lado, a una altura central aproximada por sobre la rodilla.
		

Al usar ambas manos como elementos percutores, los golpes de pecho, estómago y muslos pueden ser de media y corta duración. Es importante no aplicar mucha fuerza a cada golpe, a fin de evitar afectaciones y lesiones en nuestro cuerpo.

Golpes de pie

Pie	Talón
Con toda la planta del pie, se golpea sobre el suelo o superficie donde se esté trabajando. Aplica para ambos pies	Con el talón del pie, se golpea sobre el suelo o superficie donde se esté trabajando. Aplica para ambos pies
	

Los golpes con los pies se pueden ejecutar de dos maneras: de pie podemos dar golpes de media y larga duración; la otra posición es sentado con la cual se puede alcanzar mayor velocidad con golpes de media y corta duración.

Percusión corporal y percusión tradicional

Los sonidos producidos a través de la percusión corporal, pueden evocar sonidos de varios instrumentos de percusión. Así, por ejemplo, nos será posible adaptar ritmos ejecutados con otros instrumentos (como la batería), a un formato de percusión corporal y viceversa.

Percusión corporal	Golpe	Nomenclatura	Altura del sonido	Instrumento de percusión que evoca
Con las manos	Palmada	PA	Agudo	Redoblante (abierto)
	Palmada oscura	PO	Medio	Redoblante (sin bordona)
	Contra palmada	CP	Agudo	Redoblante (rimshot o slap)
	Chasquido	CH	Agudo	Hi-hat, castañuelas
Golpes con las manos como elementos percutores	Golpe de pecho	PH	Medio	Tom agudo
	Golpe de estómago	ES	Medio	Tom medio
	Golpe de muslo	ML	Medio	Tom grave
Con los pies	Pie	PI	Grave	Bombo
	Talón	TA	Grave	Bombo

SECCIÓN SEGUNDA: EJERCICIOS INTRODUCTORIOS

WARM-UPS

En la percusión corporal, como en toda practica musical, es fundamental que el músico incluya como parte de su práctica diaria, una rutina de ejercicios que permitan optimizar al máximo su desempeño físico y además reducir el riesgo de sufrir lesiones temporales o permanentes. En este sentido, el presente manual incluye una serie de ejercicios orientados en primer lugar, a conectar con nuestro ritmo interior y segundo, poner a punto nuestro cuerpo a fin de que nuestra experiencia con la percusión sea realmente placentera.

Ritmos básicos

Los siguientes ejercicios han sido incluidos con la finalidad de que el aprendiz adquiera conciencia de los ritmos biológicos como el pulso y la respiración. Los ejercicios 1 y 2 están basados en el "TaKeTiNa", metodología de Reinhard Flatischler.

1. Pulso
    a) De pie o acostado sobre el piso, cerramos nuestros ojos y respiramos lentamente hasta quedar totalmente relajados.
    b) Dirigimos una mano hacia la muñeca o cuello y con el dedo índice y corazón juntos, presionamos ligeramente el punto donde es posible sentir nuestro pulso. Mantenemos esta posición por varios minutos hasta tener totalmente claro los latidos de nuestro corazón.
    c) Una vez que hemos conectado totalmente, separamos lentamente nuestros dedos buscando sentir nuestro pulso interior, sin necesidad de contacto físico alguno; mantenemos esta posición por el tiempo que nosotros creamos pertinente.
    d) Este ejercicio toma tiempo dominarlo así que, si no se consigue los resultados esperados desde la primera vez, no hay que desanimarse.
2. Pulso y voz
    a) Se repite los pasos a y b del ejercicio 1 (pulso).
    b) Una vez claro nuestro pulso interior y sin separar nuestros dedos de nuestra muñeca o cuello, añadimos en el espacio entre pulsos, una silaba (la que nosotros queramos), la cual actuará como contragolpe del pulso. Por ejemplo: pulso – **voz** – pulso – **voz** → pulso – **tum** – pulso – **tum**
    c) Una vez que tengamos clara la secuencia, separamos lentamente nuestros dedos buscando sentir nuestro pulso interior, sin necesidad de contacto físico alguno;

mantenemos la secuencia pulso-voz por el tiempo que nosotros creamos pertinente.

3. Pulso y pies
    a) De pie, cerramos nuestros ojos y respiramos lentamente hasta quedar totalmente relajados.
    b) Al igual que los ejercicios previos, buscamos nuestro pulso interior con los dedos sobre el cuello o muñeca.
    c) Una vez que tengamos claro el pulso, empezamos a balancear nuestro cuerpo de un lado hacia el otro, como marchando sobre un mismo lugar y levantando ligeramente nuestros pies.
    d) Ahora poco a poco, la marcha debe convertirse en el contragolpe del pulso, es decir, en el espacio que existe entre dos pulsos, debe caer un pie de la marcha. Por ejemplo: pulso – pie derecho – pulso – pie izquierdo.
    e) Este ejercicio puede tomar tiempo dominarlo, por eso se sugiere en principio, no dejar de sentir el pulso con nuestros dedos mientras marchamos.
4. Pulso, pies y manos
    a) Se repite los pasos a, b y c del ejercicio 3 (pulso y pies).
    b) Al igual que el ejercicio anterior, la marcha debe convertirse en el contragolpe del pulso, sin embargo, en el espacio que existe entre dos pulsos, ahora deberá caer en un pie de la marcha y en el siguiente, un golpe de mano. Por ejemplo: pulso - pie derecho – pulso – mano - pulso - pie izquierdo – pulso - mano
    c) Este ejercicio puede tomar tiempo dominarlo, por eso se sugiere en principio, no dejar de sentir el pulso con nuestros dedos mientras marchamos.

Calentamiento físico

1. Dedos
    a) De pie y con nuestros brazos totalmente relajados, juntamos ligeramente las manos (en su posición natural) a los muslos.
    b) En esta posición, separamos lentamente nuestros dedos tanto como nos sea posible y luego los volvemos a la posición inicial. Repetir el ejercicio unas 15 veces con ambas manos simultáneamente.




2. Manos
    a) De pie o sentado, elevamos nuestros brazos hasta que nuestras manos estén cerca de formar un triángulo.
    b) Juntamos las yemas de ambas manos con los dedos estirados pero sin llegar a un punto de tensión.
    c) En esa posición subimos nuestros codos hasta que nuestros brazos casi alcancen una posición horizontal.
    d) Ejercemos una ligera presión en ambas manos hasta que la base de los dedos de ambas manos casi se junten. Mantener por unos 15 segundos y repetir por dos ocasiones.





3. Muñecas:
    a) De pie, estiramos el brazo izquierdo quedando la palma de la mano quede hacia

abajo. Ubicamos la mano derecha por debajo hasta que ambas manos queden palma contra palma

b) Con la mano derecha ejercemos presión logrando que la mano izquierda suba y quede casi en un ángulo 90° o hasta que sea cómoda la presión.
c) Mantener por unos 5 segundos.
d) Repetir el proceso a la inversa para relajar ambos miembros.








4. Brazos
    a) De pie o sentado, abrimos nuestros brazos y los movemos de manera circular, como si nadáramos en estilo mariposa. Repetir una 20 veces.



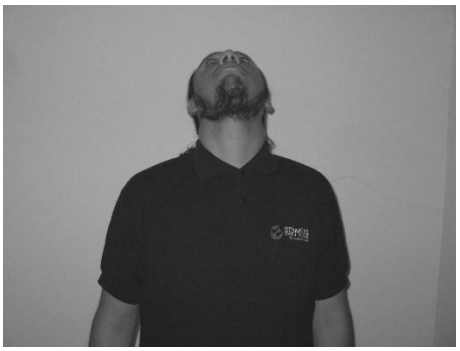

5. Torso
    a) De pie y con los pies bien apoyados en el suelo, se relaja los brazos que estarán un poco separados del cuerpo, luego giramos el torso primero a la derecha y luego hacia la izquierda, apoyando en el movimiento en la posición de los brazos. Repetir unas 20 veces.



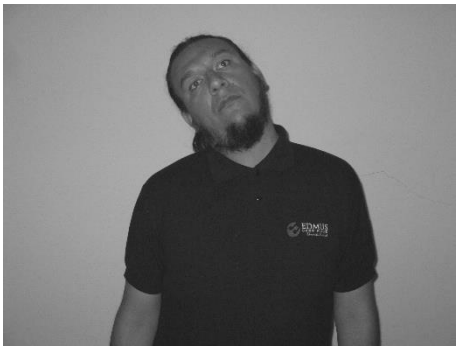


6. Cuello
    a) Si con el cuello: de pie o sentado con el cuerpo relajado se flexiona el cuello lentamente hacia adelante con el mentón en dirección hacia el pecho, luego la cabeza retorna en dirección hacia atrás hasta quedar con la mirada hacia arriba.





b) Quizá con el cuello: de pie o sentado con el cuerpo relajado se flexiona lentamente el cuello hacia un lado en dirección hacia el hombro, luego la cabeza retorna y se dirige hacia el lado contrario.


c) No con el cuello: de pie o sentado con el cuerpo relajado se gira lentamente el cuello de un lado al otro manteniendo siempre la mirada hacia el frente.





d) Repetir cada ejercicio unas 15 veces.

Improvisación rítmico-corporal

En cada sesión se deberá proponer ejercicios progresivos de improvisación, donde se incluyan de a poco las figuraciones rítmicas básicas descritas en la primera parte de este manual.

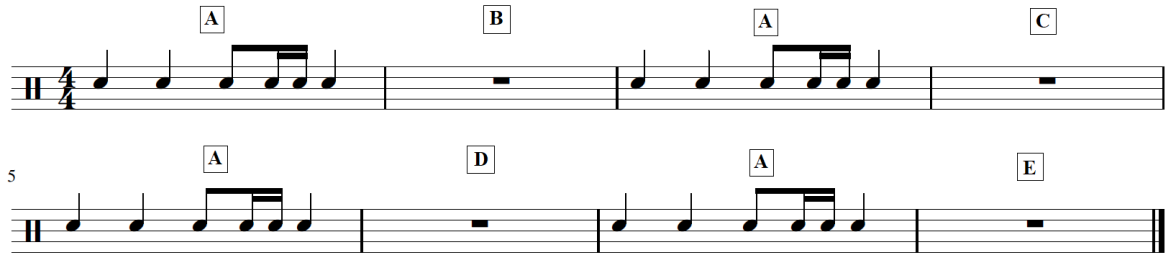
Ejemplo de improvisación – instrucciones:

1. Aunque en primera instancia el aprendiz no tendrá en sus manos una partitura, el guía podrá escribir el ejercicio en notación tradicional, como pauta para el desarrollo de su trabajo.
2. De haber un solo guía, se deberá crear una audición con una base rítmica para acompañar el ejercicio.
3. De estar presentes dos o más guías durante la sesión, se puede utilizar un bombo y otros instrumentos de percusión menor para crear una base rítmica. Esta es la mejor alternativa ya que los guías pueden en tiempo real, jugar con variaciones de tiempo e intensidad sobre las bases rítmicas.
4. El ejercicio inicia con la base rítmica ejecutada por el bombo con el cual se deberá marcar el pulso. El aprendiz deberá balancearse con sus pies siguiendo cada golpe.
5. Una vez clara la base, el guía propondrá una secuencia tipo Rondó en donde se

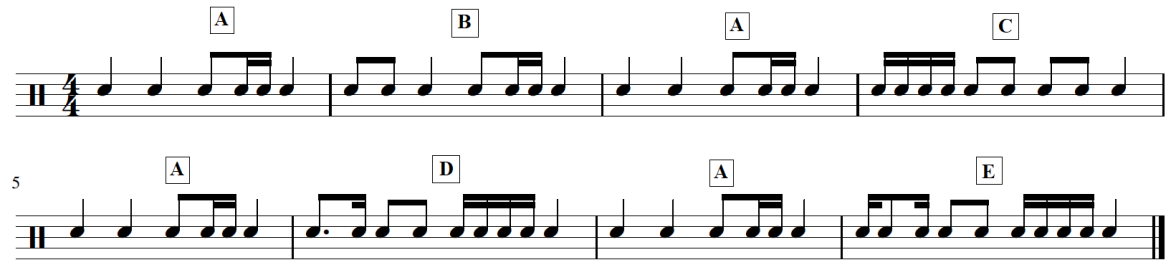
ejecutará un patrón rítmico al cual los aprendices responderán con otro patrón.

Guía	Aprendiz	Guía	Aprendiz	Guía	Aprendiz	Guía	Aprendiz
A	B	A	C	A	D	A	E

Base rítmica propuesta por el guía



Base rítmica propuesta por el guía y patrones rítmicos ejecutados por los aprendices



6. El objetivo no es que el estudiante imite o repita lo que hace el guía, sino que sirva de ejemplo para que pueda crear sus propios patrones sobre la base rítmica.
7. No importa si el aprendiz en el camino pierde el ritmo; lo fundamental es que esté en capacidad de volver a recuperarlo. (Reinhard Flatischler)

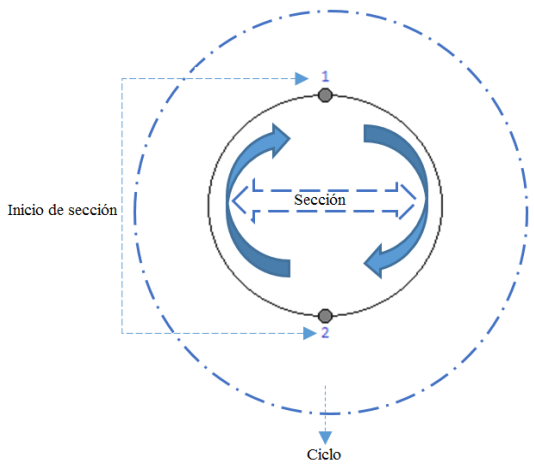
SECCIÓN TERCERA: ESTUDIOS PARA PERCUSIÓN CORPORAL

CICLOS RÍTMICOS

Tradicionalmente en la enseñanza musical, el ritmo es concebido como un elemento lineal, es decir, parte y se desplaza de manera horizontal hasta llegar a un punto final. Sin embargo en este manual, el ritmo está pensado de manera diferente, como un ciclo que inicia y es capaz de repetirse una y otra vez. A diferencia de un ritmo biológico (de igual manera cíclico) como por ejemplo, los latidos del corazón cuya variación está determinada por factores puramente fisiológicos, el ritmo musical depende totalmente del artista, ya que bajo su criterio, puede variar o no en función de lo que se desea expresar.

Aunque el ritmo por si solo es capaz de fluir sin restricción alguna, la música de occidente lo estructura con duraciones determinadas, así por ejemplo, los más comunes establecidos bajo ese esquema son los conocidos ritmos binarios, ternarios y cuaternarios de dos, tres y cuatro tiempos respectivamente. En este sentido, la intención del presente manual es acercar a los aprendices a los dos escenarios: al desarrollo rítmico libre y sin restricciones, y al desarrollo rítmico basado en esquemas de música occidental.

Lo descrito a continuación se constituye en una propuesta orientada al trabajo rítmico mediante patrones circulares, esquema de representación del pulso utilizada por Reinhard Flatischler en su libro TaKeTiNa, y desarrollado en este manual a través de ciclos rítmicos que representan estructuras binarias, ternarias y cuaternarias, unas elementales y otras con mayor grado de complejidad.



El ciclo inicia en el punto 1, pasa por el punto 2 y continua en la misma dirección hacia el punto 1, donde termina un ciclo e inicia uno nuevo.

Cada ciclo debe leerse en sentido horario (hacia le derecha.

Dependiendo de la división del ciclo, este puede ser de tipo:
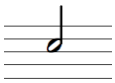
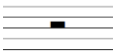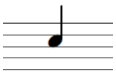
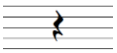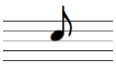
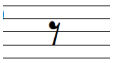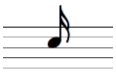
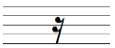
- Binario: dos secciones
- Ternario: tres secciones
- Cuaternario: cuatro secciones

Cada acento indica el inicio de una sección del ciclo.

La sección puede entenderse como un “micro ciclo”.

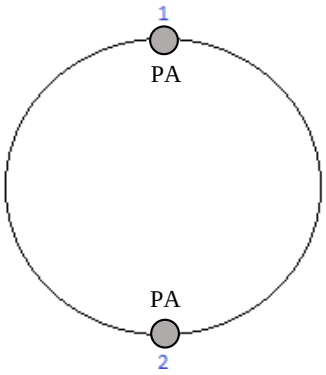
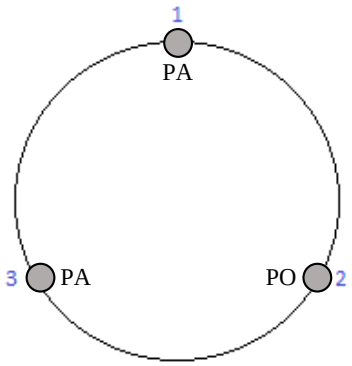
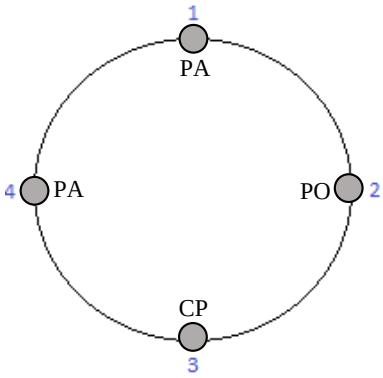
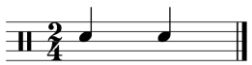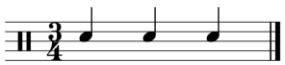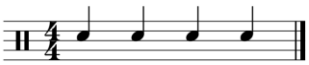
Relación entre percusión corporal y notación tradicional

A continuación se describen las figuras musicales, su respectivo silencio y la escritura utilizada en los ciclos rítmicos.

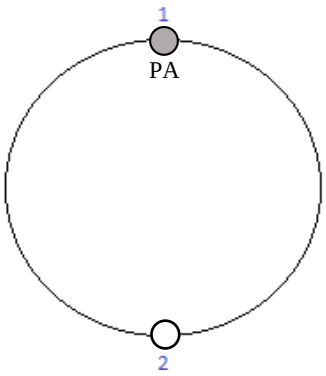
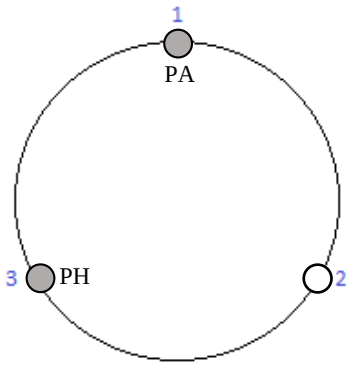
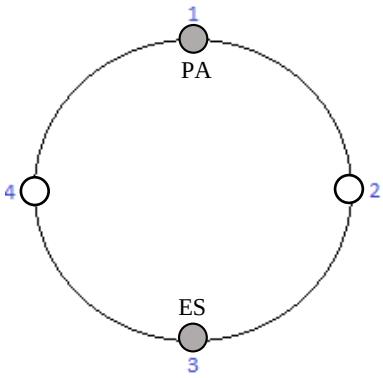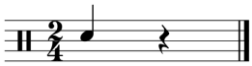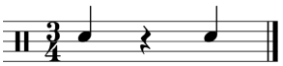
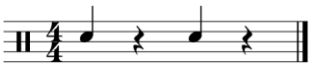
Nombre	Duración	Figura en ciclo rítmico	Figura	Silencio en ciclo rítmico	Silencio
Blanca	2 tiempos				
Negra	1 tiempo				
Corchea	½ tiempo				
Semicorchea	¼ de tiempo				

Los ejercicios a continuación deben ejecutarse de la siguiente manera:

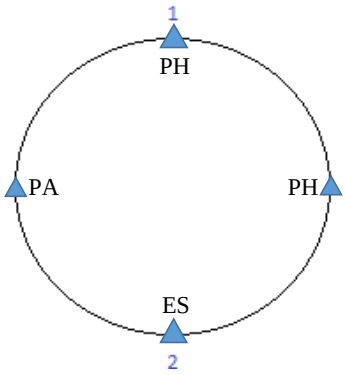
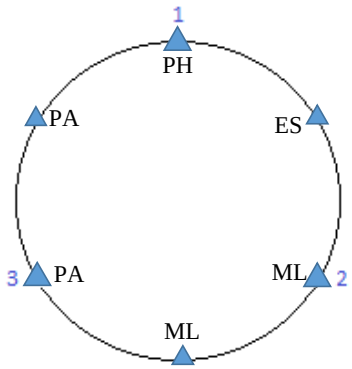
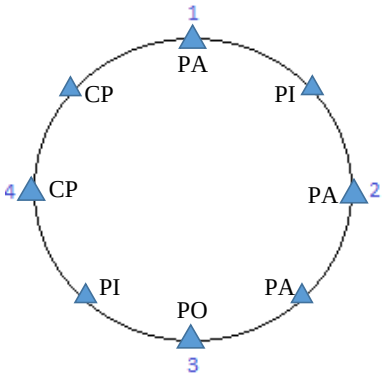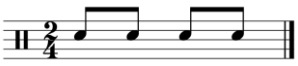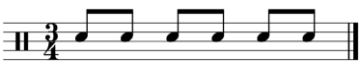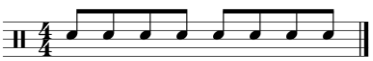
- A fin de interiorizar la estructura cíclica base, contamos en primer lugar mentalmente y luego en voz alta por cuatro ocasiones, el número de pulsos establecidos para cada tipo de ritmo:
  - Binario: 1-2 / 1-2 / 1-2 / 1-2 …
  - Ternario: 1-2-3 / 1-2-3 / 1-2-3 / 1-2-3 …
  - Cuaternario: 1-2-3-4 / 1-2-3-4 / 1-2-3-4 / 1-2-3-4…
- De ser necesario, se deberá repetir por una segunda ocasión, lo descrito en el punto anterior.
- Una vez interiorizado, ejecutamos los ejercicios propuestos debajo de cada esquema. En cada ejercicio se describe la nomenclatura de percusión corporal que debe utilizarse, sin embargo, esta debe tomarse solo como ejemplo ya que el guía podrá, con la misma base rítmica, proponer otros esquemas.

Binario - Ejercicio 1	Ternario - Ejercicio 2	Cuaternario - Ejercicio 3
		
		

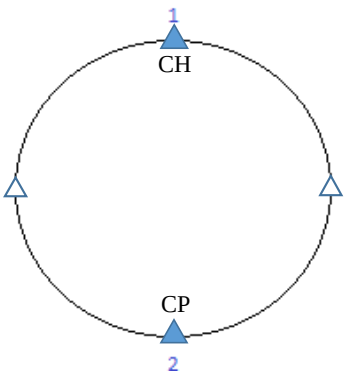
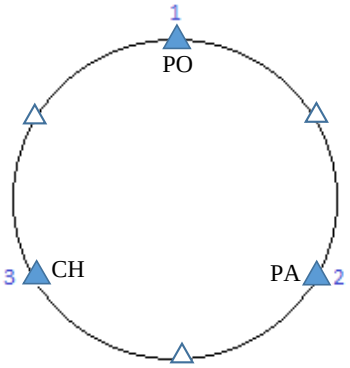
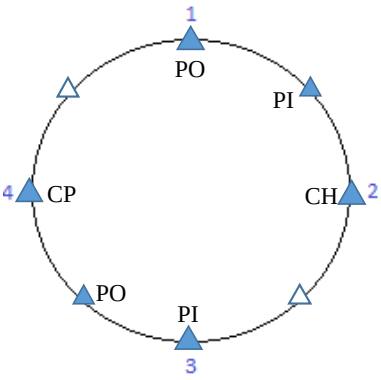
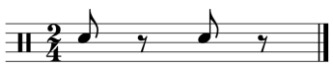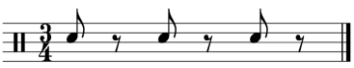
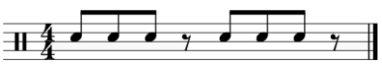
- Al igual que el sonido, el silencio forma parte esencial del arte musical y la combinación de ambos elementos, le da carácter y expresividad a la música. El silencio será representado con una figura en blanco.

Ejercicio 4	Ejercicio 5	Ejercicio 6
		
		

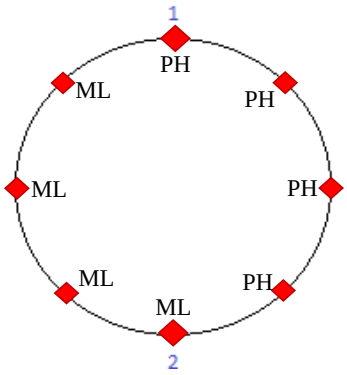
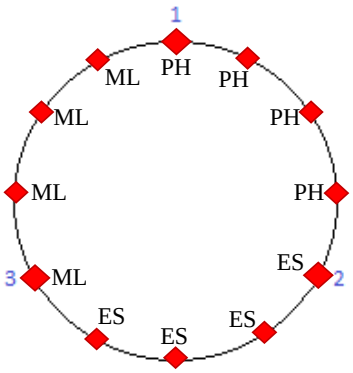
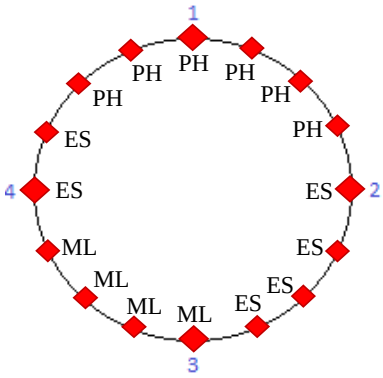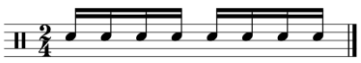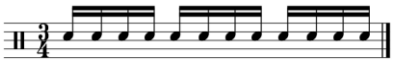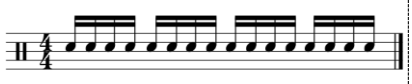
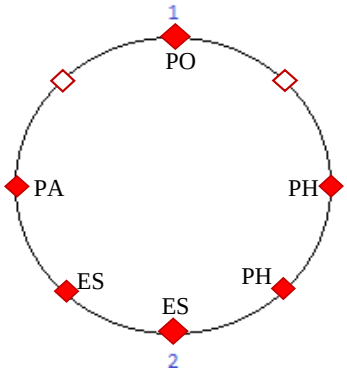
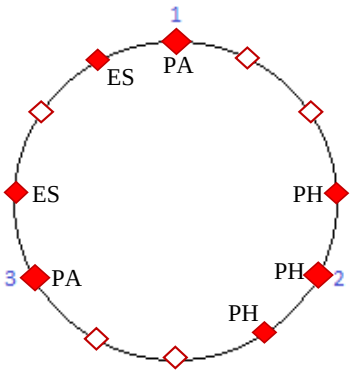
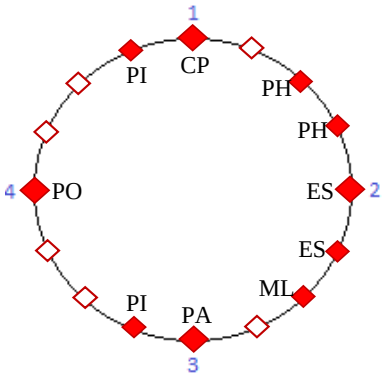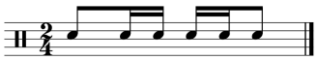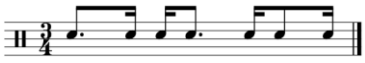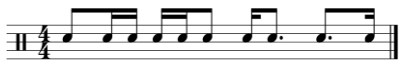
- Cada sección del ciclo es posible fraccionarla en micro ciclos exactamente iguales. La primera subdivisión que denominaremos contragolpe, actúa como un ECO del golpe inicial y divide la sección en dos partes iguales y al momento de contar usamos la letra "y". Así tenemos por ejemplo: pulso-y / pulso-y…

Ejercicio 7	Ejercicio 8	Ejercicio 9
		
		

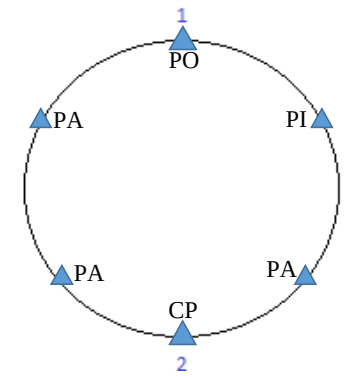
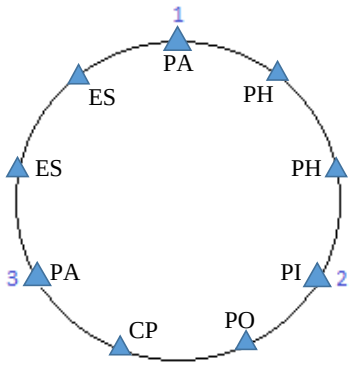
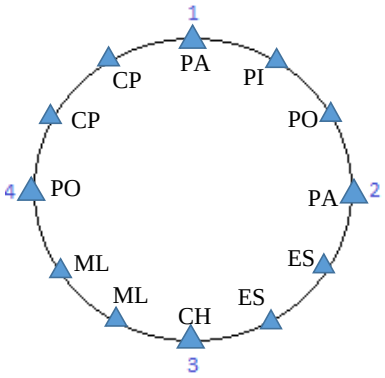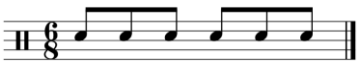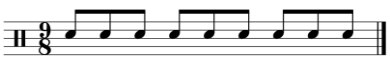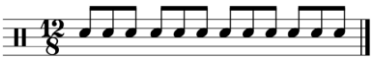
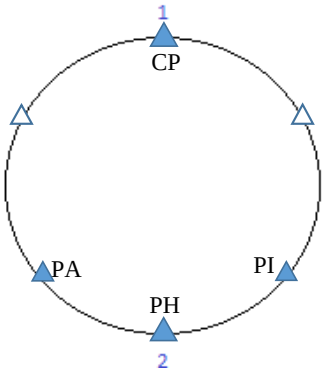
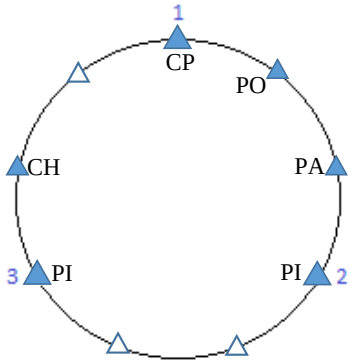
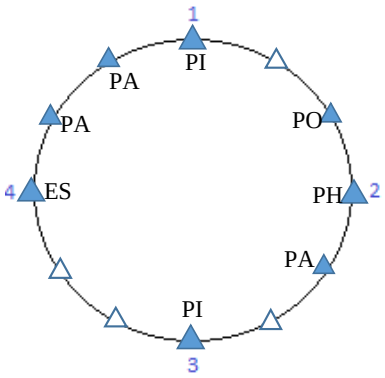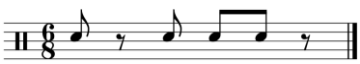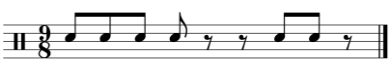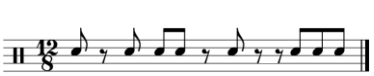
- Donde se ejecuta el contratiempo, es posible que exista sonido o silencio.

Ejercicio 10	Ejercicio 11	Ejercicio 12
		
		

- La segunda subdivisión, fracciona cada sección en cuatro partes iguales, la representaremos con color rojo y al momento de contar utilizamos las silabas TI-RI-TI-RI. Al ser un mayor número de golpes, experimentaremos sensaciones de ritmo más rápidas, por lo cual, es necesario apoyarnos en otros recursos corporales como golpes en el pecho o muslos, para poder lograr los golpes sin dificultad.

Ejercicio 13	Ejercicio 14	Ejercicio 15
		
		
Ejercicio 16	**Ejercicio 17**	**Ejercicio 18**
		
		

- Como se explica en el punto número cinco, cada sección del ciclo es posible fraccionarla en micro ciclos exactamente iguales. La primera subdivisión estudiada fracciona al ciclo en dos partes iguales o mitades; la segunda subdivisión que analizaremos fracciona al ciclo en tres partes iguales. Esta subdivisión es posible realizarla en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios, sin embargo, en este manual se hará una revisión más a profundidad solo de los binarios.

Ejercicio 19	Ejercicio 20	Ejercicio 21
		
		
Ejercicio 22	**Ejercicio 23**	**Ejercicio 24**
		
		

Ejercicios combinados

Indicaciones generales

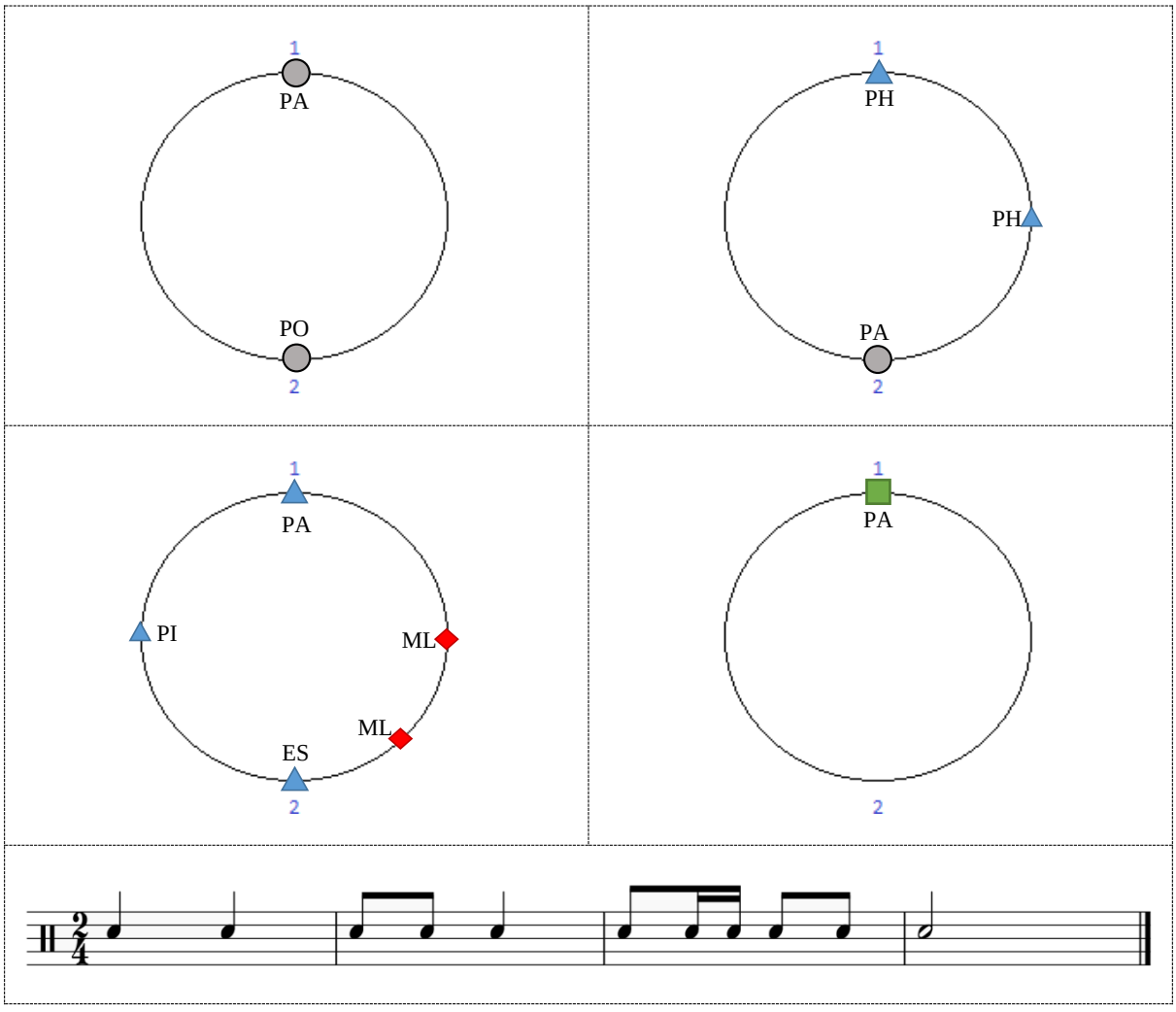
Los estudios a continuación están basados a los ciclos rítmicos descritos previamente. Para su ejecución se debe tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

- Cada ejercicio está estructurado por cuatro ciclos.
- En principio debe estudiarse cada ciclo por separado e ir avanzando progresivamente.
    - Ciclo 1
    - Ciclo 1 + Ciclo 2 …
- En cada ciclo se describe la nomenclatura para percusión corporal que debe ejecutarse.

Ejercicio 25

Golpes de percusión a ejecutarse.

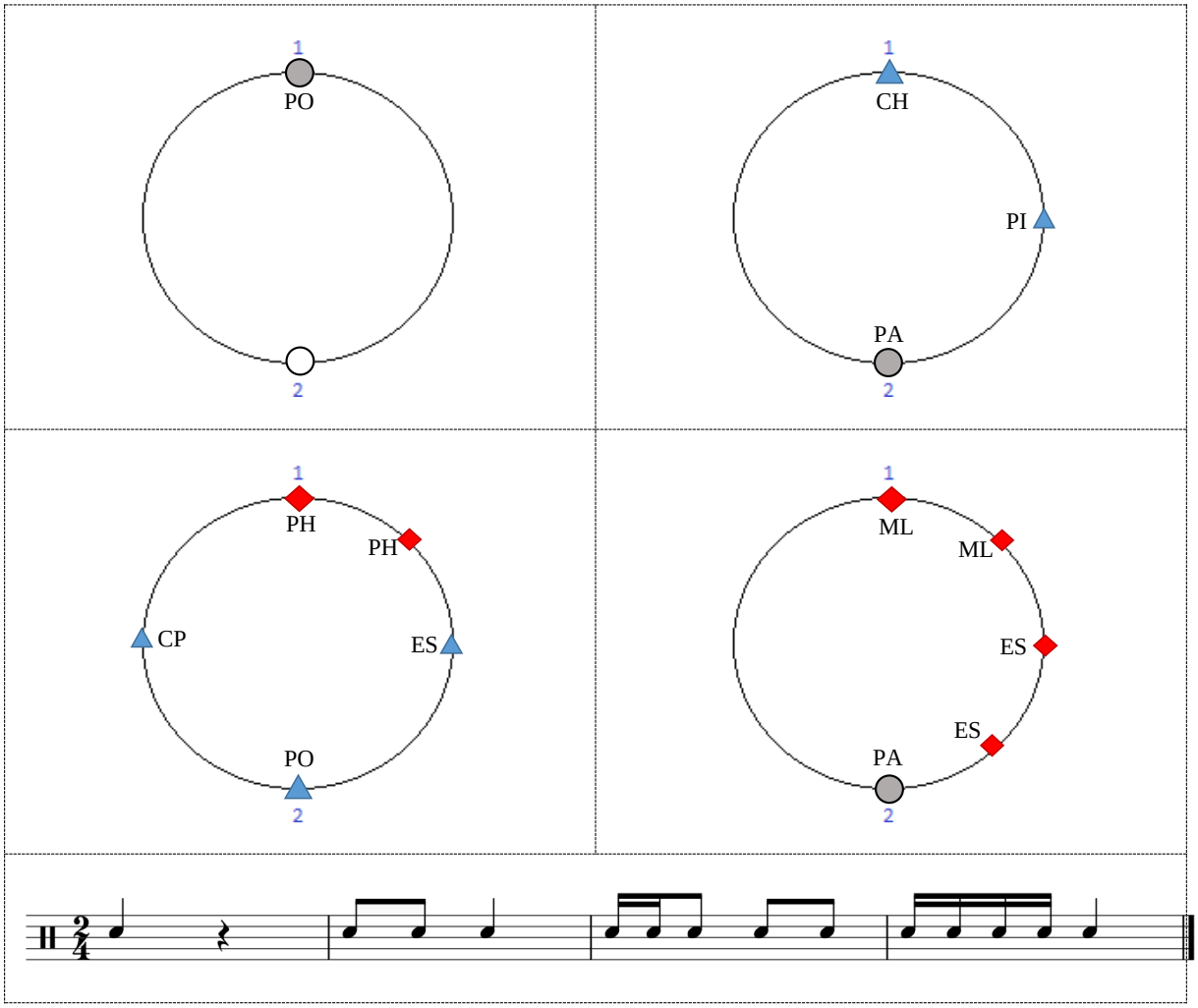
- Ciclo 1: palmada oscura
- Ciclo 2: chasquido, pies, palmada
- Ciclo 3: pecho, estómago, palmada oscura, contrapalmada
- Ciclo 4: muslo, estómago, palmada



Ejercicio 26

Golpes de percusión a ejecutarse.

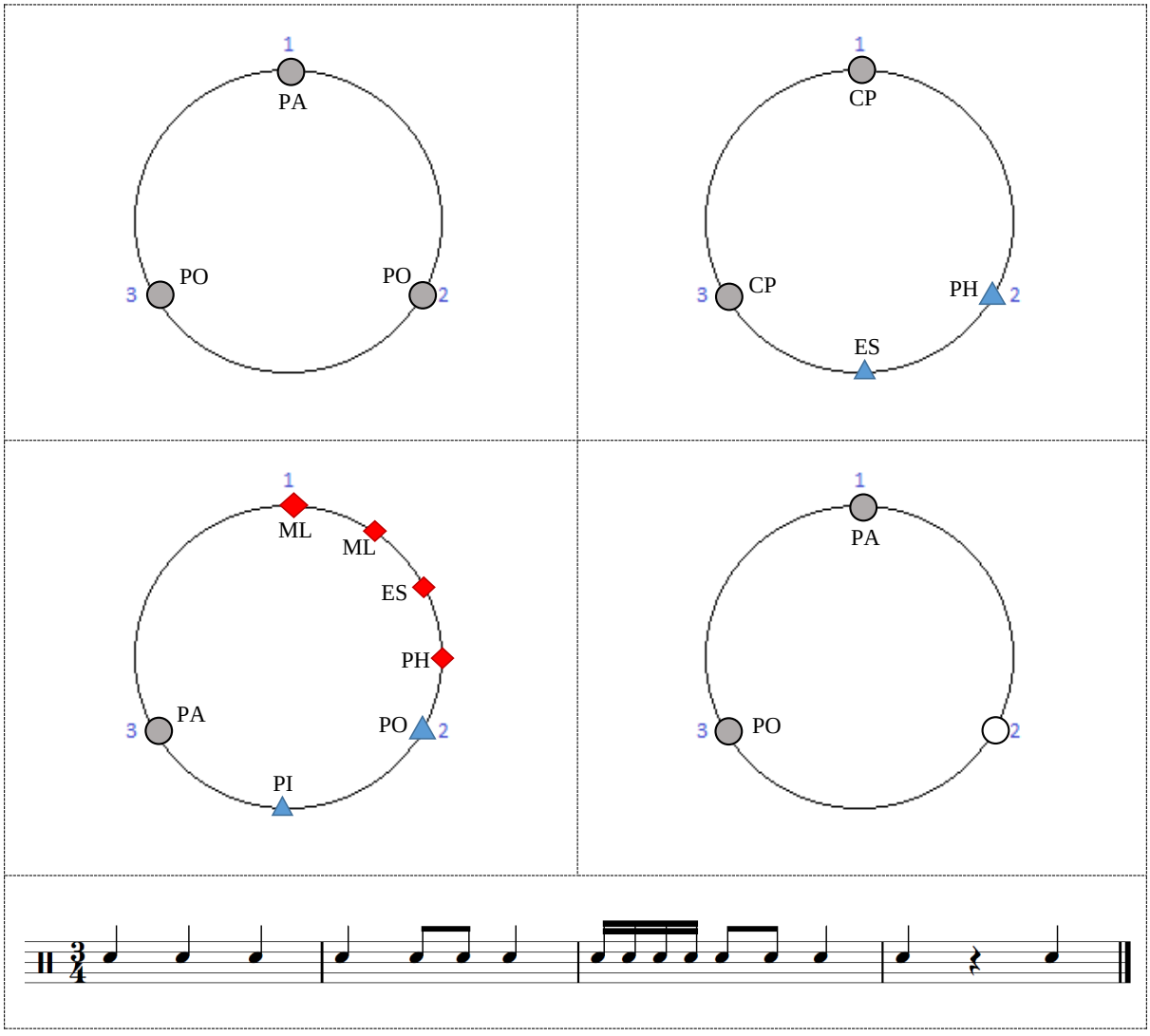
- Ciclo 1: palmada oscura
- Ciclo 2: chasquido, pies, palmada
- Ciclo 3: pecho, estómago, palmada oscura, contrapalmada
- Ciclo 4: muslo, estómago, palmada



Ejercicio 27

Golpes de percusión a ejecutarse.

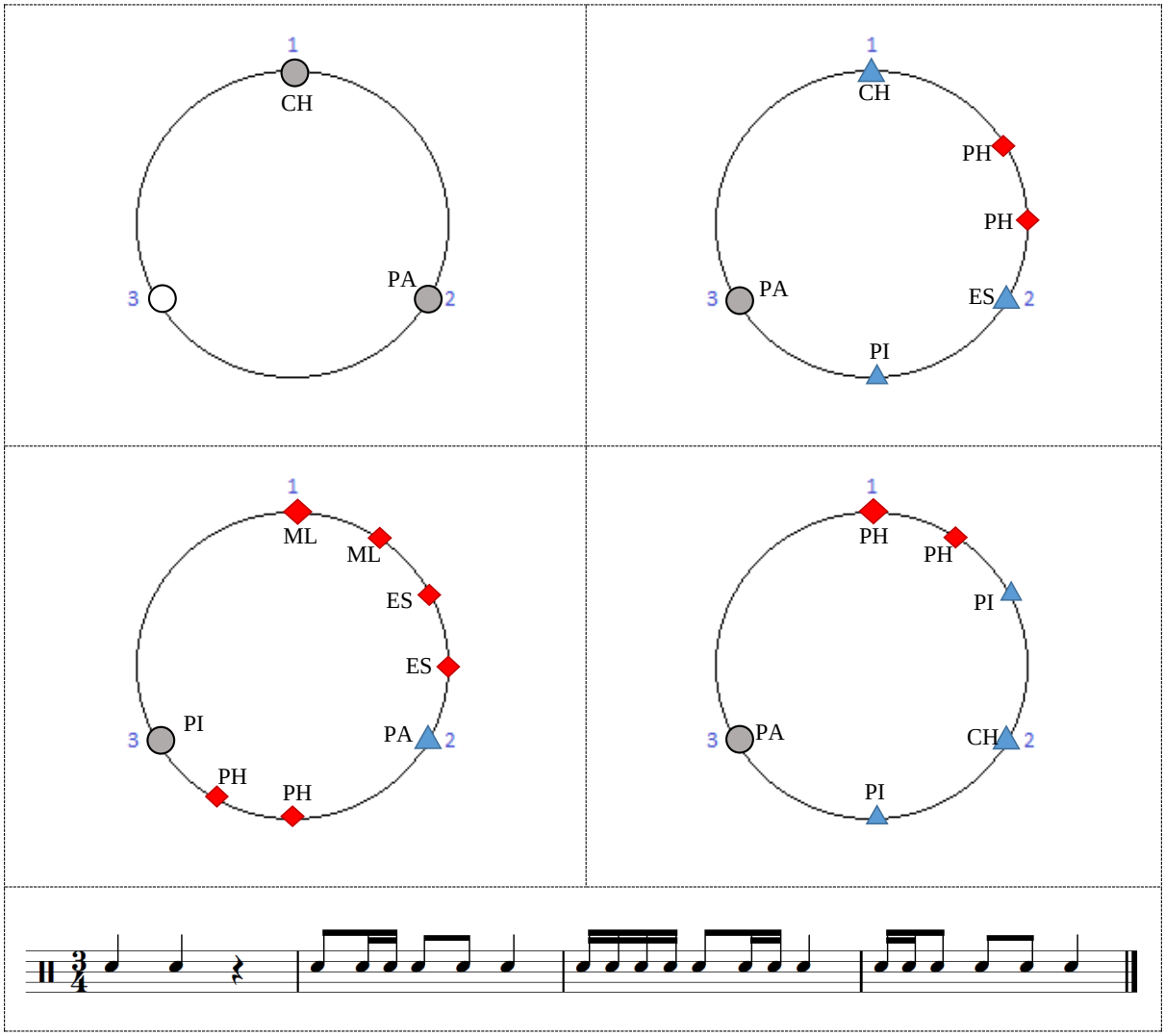
- Ciclo 1: palmada, palmada oscura
- Ciclo 2: contrapalmada, pecho, estómago
- Ciclo 3: muslo, estómago, pecho, palmada oscura, pie, palmada
- Ciclo 4: palmada, palmada oscura



Ejercicio 28

Golpes de percusión a ejecutarse.

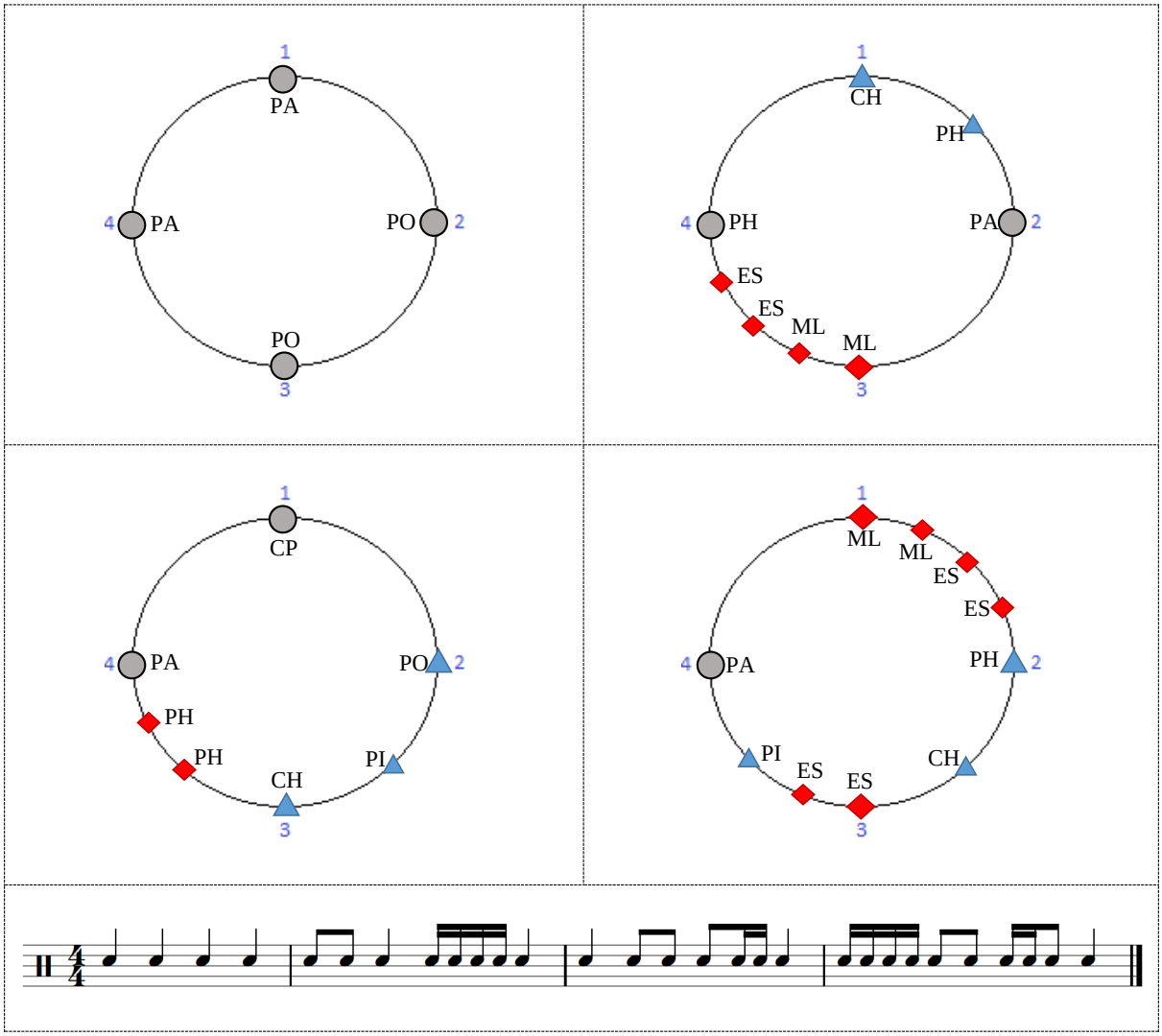
- Ciclo 1: chasquido, palmada
- Ciclo 2: chasquido, pecho, estómago, pies, palmada
- Ciclo 3: muslo, estómago, palmada, pecho, pies
- Ciclo 4: pecho, pies, chasquido, palmada



Ejercicio 29

Golpes de percusión a ejecutarse.

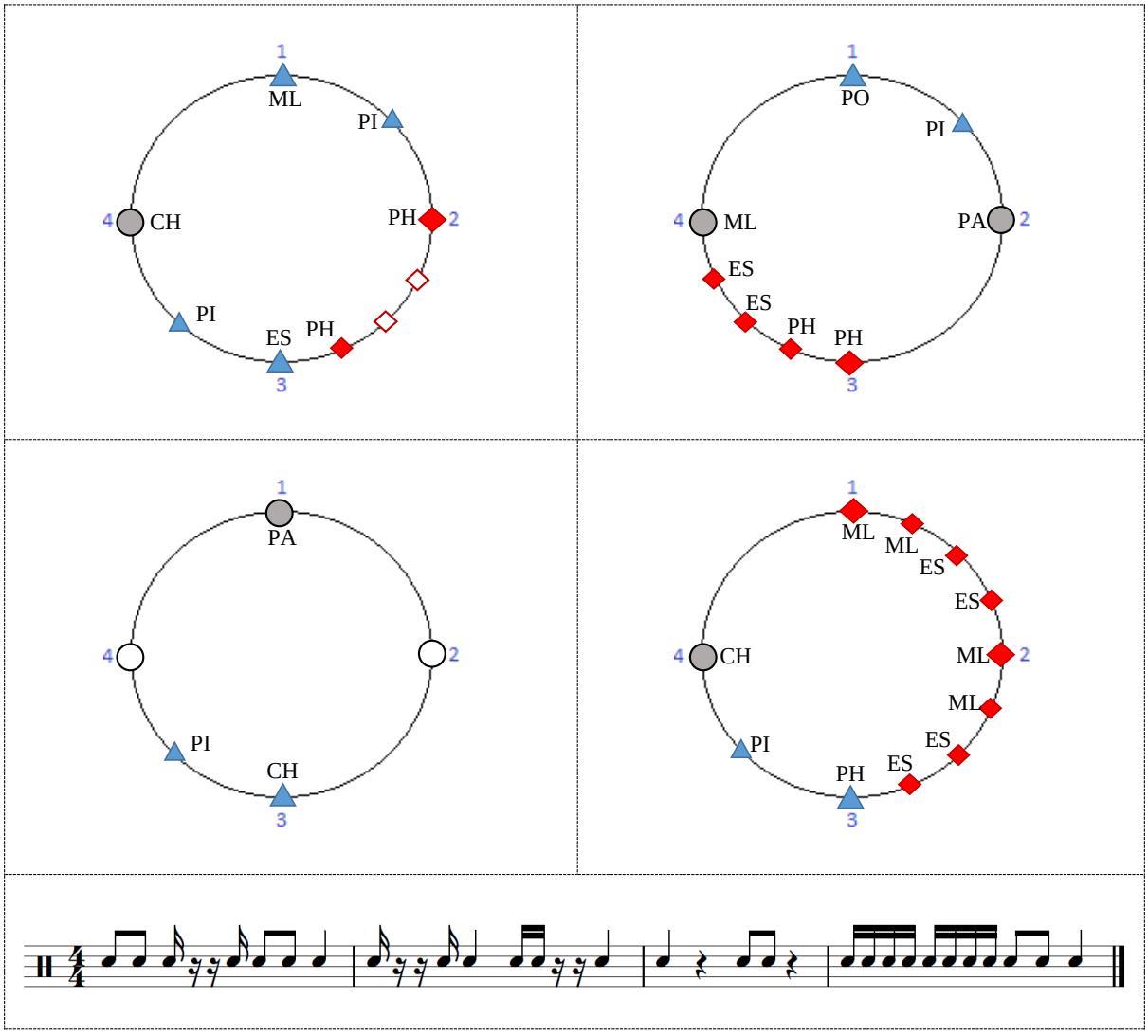
- Ciclo 1: palmada, palmada oscura
- Ciclo 2: chasquido, pecho, palmada, muslo, estómago
- Ciclo 3: contrapalmada, palmada oscura, pies, chasquido, pecho, palmada
- Ciclo 4: muslo, estómago, pecho, chasquido, pies, palmada



Ejercicio 30

Golpes de percusión a ejecutarse.

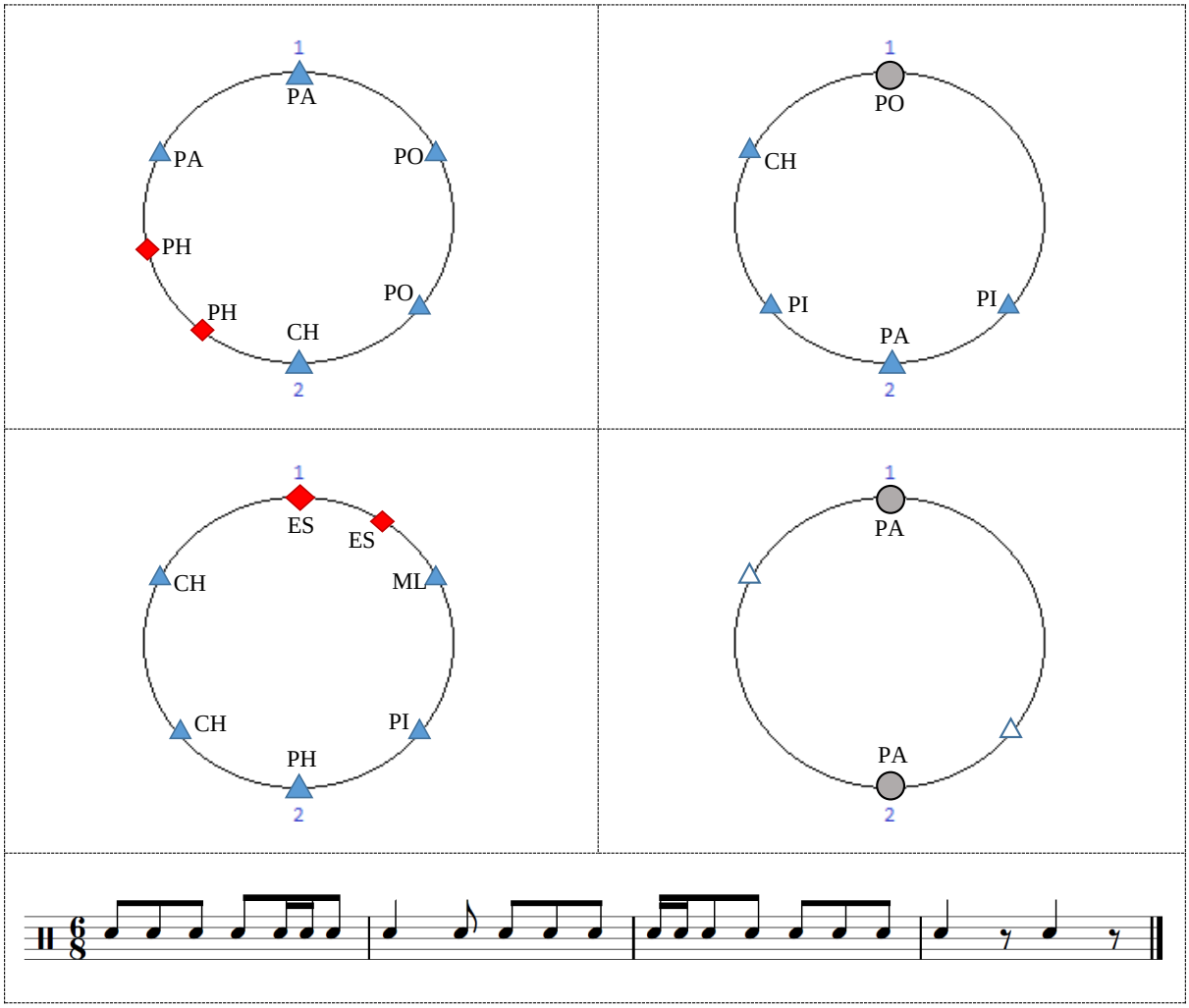
- Ciclo 1: muslo, pies, pecho, estómago, chasquido
- Ciclo 2: palmada oscura, pies, palmada, pecho, estómago, muslo
- Ciclo 3: palmada, chasquido, pies
- Ciclo 4: muslo, estómago, pecho, pies, chasquido



Ejercicio 31

Golpes de percusión a ejecutarse.

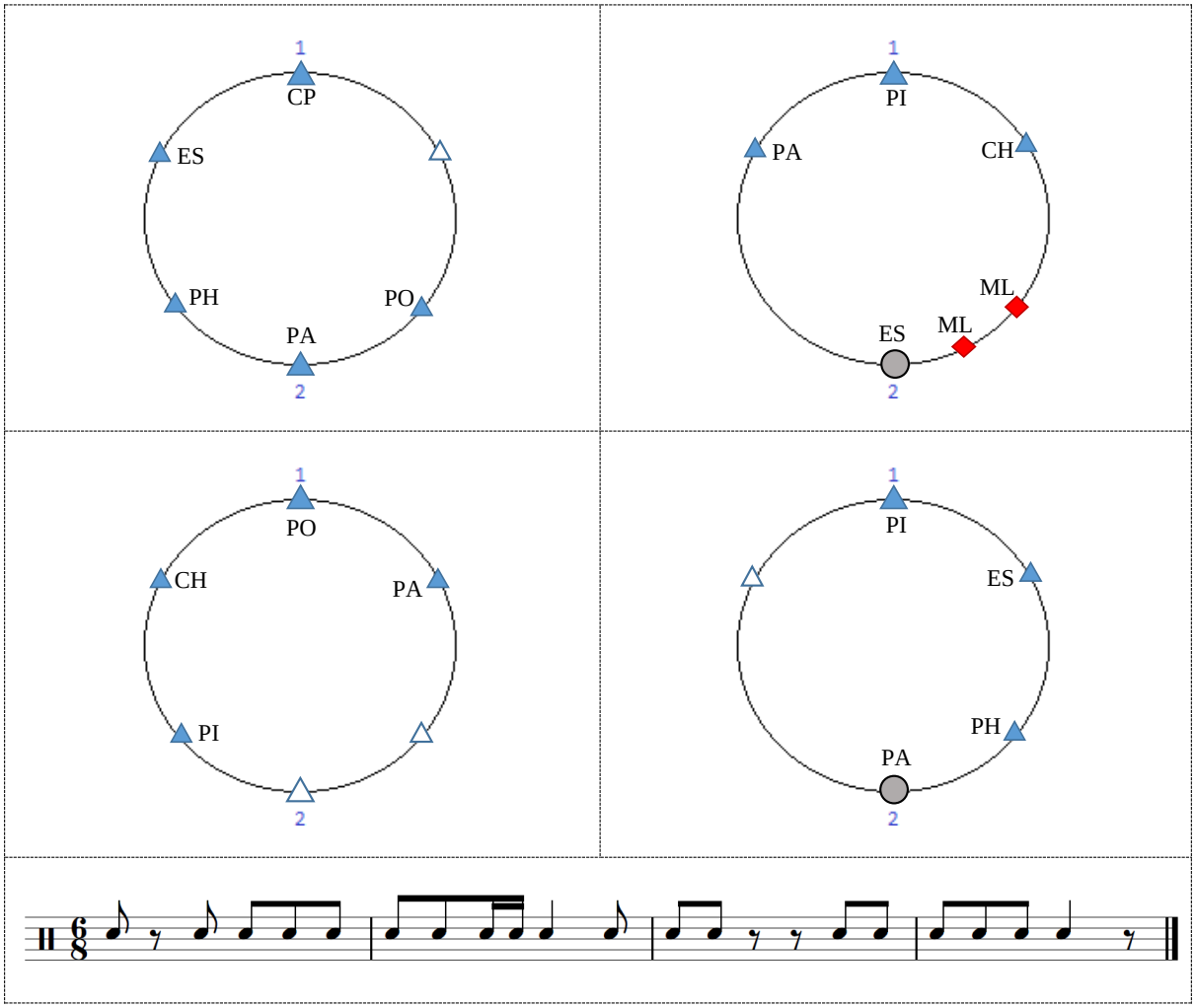
- Ciclo 1: palmada, palmada oscura, chasquido, pecho
- Ciclo 2: palmada oscura, pies, palmada, chasquido
- Ciclo 3: estómago, muslo, pies, pecho, chasquido
- Ciclo 4: palmada



Ejercicio 32

Golpes de percusión a ejecutarse.

- Ciclo 1: contrapalmada, palmada oscura, palmada, pecho, estómago
- Ciclo 2: pies, chasquido, muslo, estómago, palmada
- Ciclo 3: palmada oscura, palmada, pies, chasquido
- Ciclo 4: pies, estómago, pecho, palmada



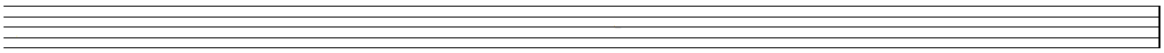
SECCIÓN CUARTA: PERCUSIÓN CORPORAL Y NOTACIÓN TRADICIONAL

SOLFEO RÍTMICO

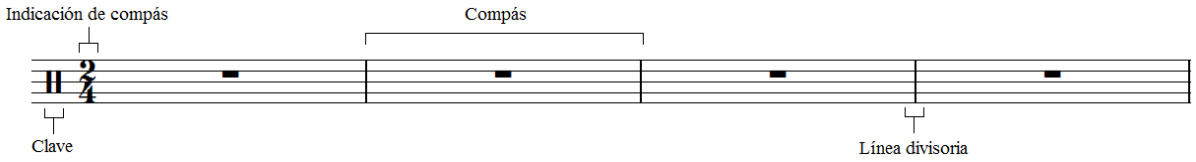
El objetivo de este trabajo es que el estudiante sea capaz de desarrollar su sentido rítmico de manera vivencial. Si bien, los ejercicios a continuación se encuentran escritos sobre un pentagrama, estos servirán en principio como guía del docente; para el trabajo con los estudiantes deberá trabajarse en primer lugar mediante los ciclos rítmicos, la cual procura facilitar la comprensión y ejecución de cada ejercicio. Asimismo, hay que tener presente que lo fundamental es que los participantes experimenten y asimilen internamente el ritmo mediante la experiencia corporal y, una vez que esto haya sucedido, se podrá aterrizar estos conocimientos en procesos de lectura y escritura musical.

Fundamentos

Pentagrama



Es un sistema de cinco líneas y cuatro espacios equidistantes sobre las cuales se escribe la música, representada por figuras musicales, silencios, alteraciones, etc. Aunque éste sistema se utiliza para representar la altura de los sonidos que serán interpretados por instrumentos musicales melódicos y armónicos, también nos es posible escribir música para instrumentos de percusión como la batería o en nuestro caso, para percusión corporal.



Dentro del pentagrama podemos identificar varios elementos:

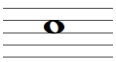
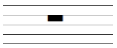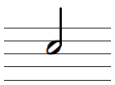
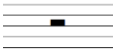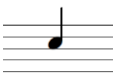
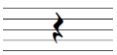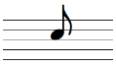
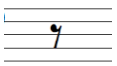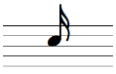
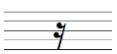
- Compás: es una unidad de medida, determinada por un igual número de pulsos.
- Línea divisoria: separa un compás de otro.
- Indicación de compás: el numerador indica el número de pulsos por compás y el denominador la figura musical que representa cada pulso.
- Clave: determina la posición y altura de las notas musicales sobre el pentagrama. La clave descrita en el ejemplo se denomina clave neutra y se

utiliza en escritura para instrumentos de percusión.

Figuras musicales y silencios

Las figuras musicales son símbolos que representan unidades de tiempo y se utilizan para escribir música sobre un pentagrama, cada una tiene una duración determinada además de su propio silencio que dura lo mismo que la figura. En el cuadro a continuación se describe:

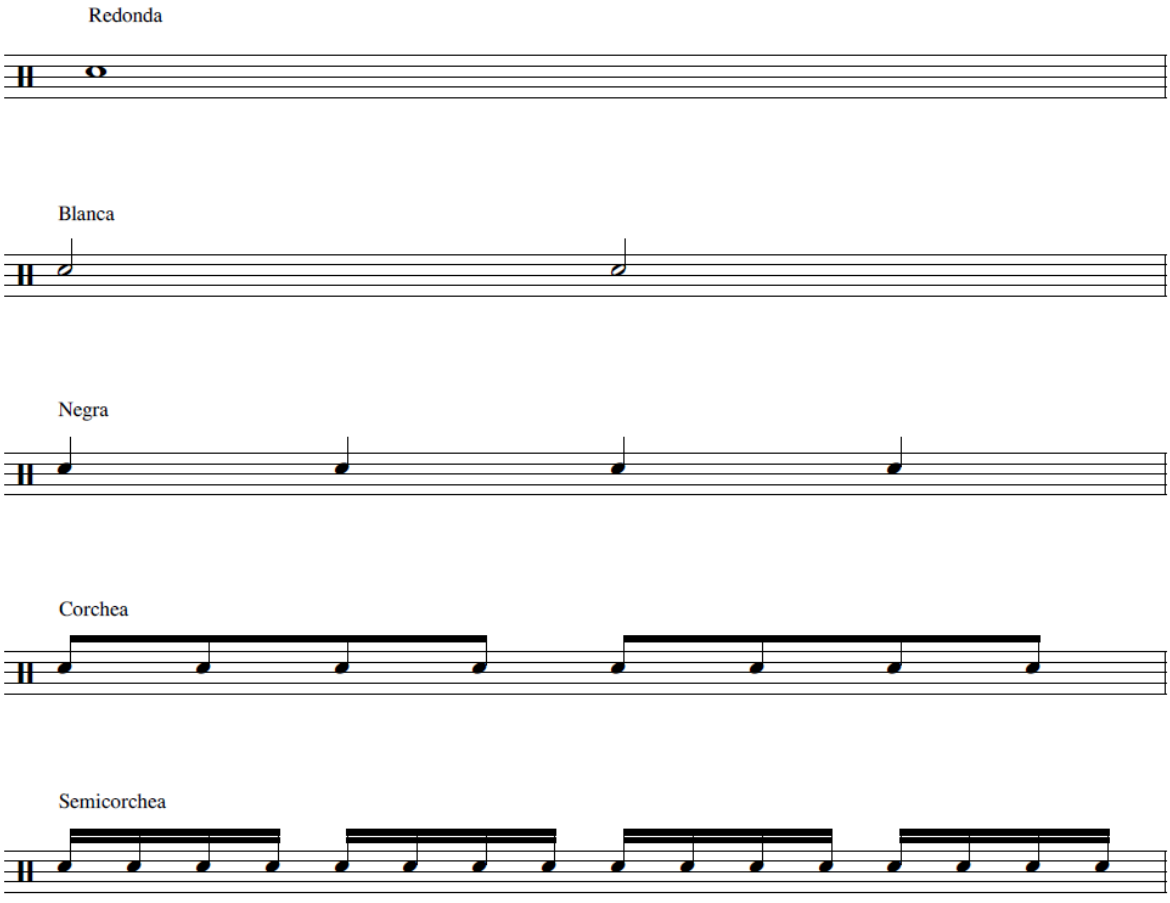
- Nombre: por el cual se llama a cada figura.
- Duración: cuanto tiempo dura.
- Figura: símbolo que la representa sobre el pentagrama.
- Silencio: símbolo que lo representa sobre el pentagrama.
- Indicación de compas: cada figura musical puede representarse a través de un numero en la "indicación de compas" al inicio de una partitura. Por ejemplo, en un compás de 2/4, el numerador (2) nos indica que nuestro compás tiene dos tiempos; el denominador (4) nos indica, de acuerdo a la tabla adjunta, que cada uno de esos dos tiempos los ocupa una figura negra.

Nombre	**Duración**	**Figura**	**Silencio**	**Denominador de compas**
Redonda	4 tiempos			1
Blanca	2 tiempos			2
Negra	1 tiempo			4
Corchea	½ tiempo			8
Semicorchea	¼ de tiempo			16

Esquema de subdivisiones.

El siguiente esquema describe como cada figura musical es capaz de subdividirse en otras figuras de menor valor. Así por ejemplo:

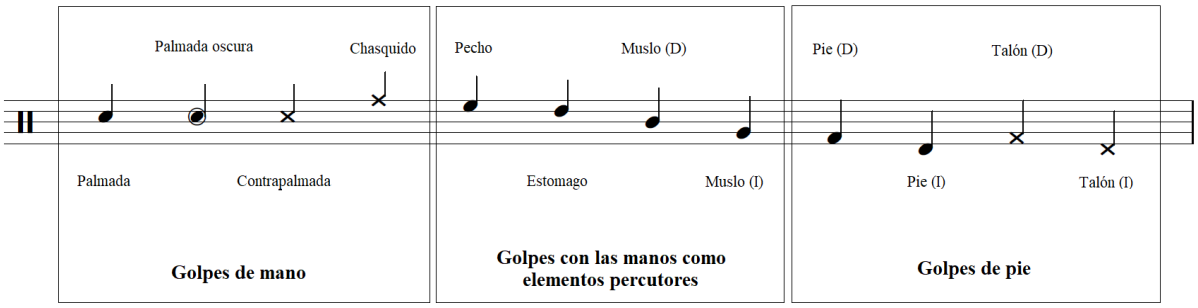
- La redonda que dura cuatro (4) tiempos puede subdividirse en: dos (2) blancas; cuatro (4) negras, ocho (8) corcheas, dieciséis (16) semicorcheas.
- La blanca que dura dos (2) tiempos puede subdividirse en: dos (2) negras, cuatro (4) corcheas, ocho (8) semicorcheas.
- La negra que dura un (1) tiempo puede subdividirse en: dos (2) corcheas, cuatro (4) semicorcheas.
- La corchea que dura medio (1/2) tiempo puede subdividirse en: (2) semicorcheas.



Clave y notación

La clave describe los tipos de golpes descritos en la sección primera, su ubicación sobre

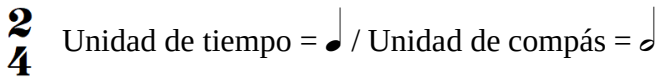
el pentagrama y su escritura. Adicionalmente se debe aclarar que para golpes de pecho, estómago o chasquido, debe utilizarse nomenclatura para digitación, la cual indica con que mano se ejecuta el golpe, derecha (D) o izquierda (I).



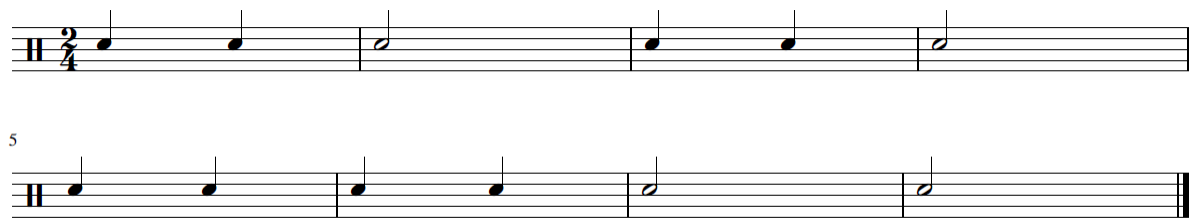
ESTUDIOS

Los estudios propuestos a continuación están escritos sobre un pentagrama con la clave y notación descrita en el punto anterior. Cada ejercicio está escrito sobre la línea o espacio que le corresponde a un golpe de percusión corporal diferente, esto a fin de que el aprendiz pueda familiarizarse poco a poco con la ubicación de cada golpe. De la misma manera, el tutor o guía podrá analizar cada ejercicio, primero con en el formato de ciclos rítmicos y posterior en el pentagrama.

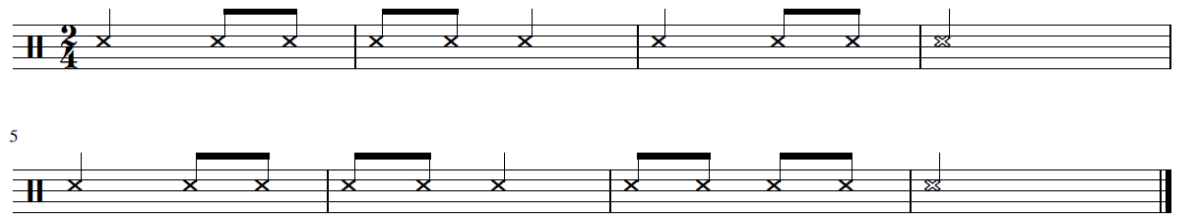
Compases simples



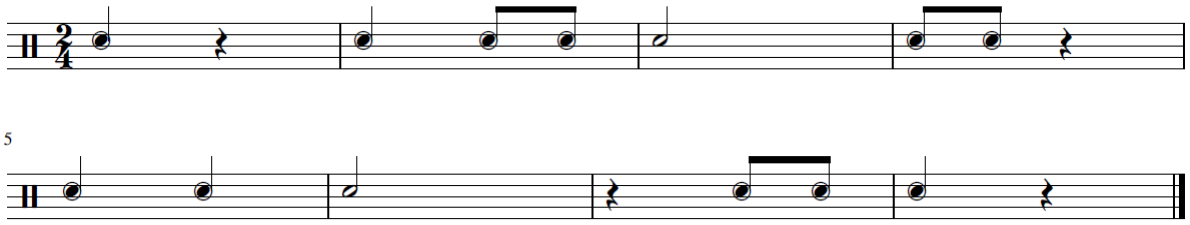
Ejercicio 33 – Palmada



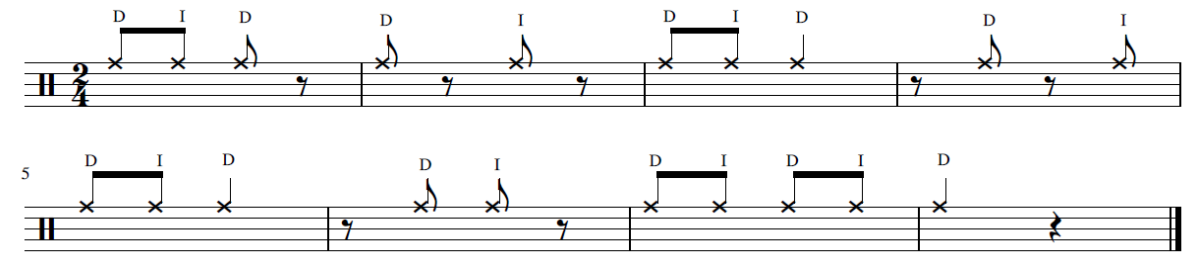
Ejercicio 34 – Contrapalmada
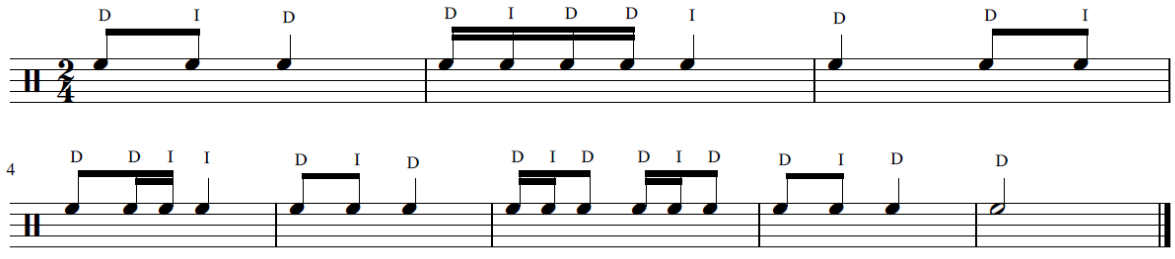


Ejercicio 35 – Palmada oscura



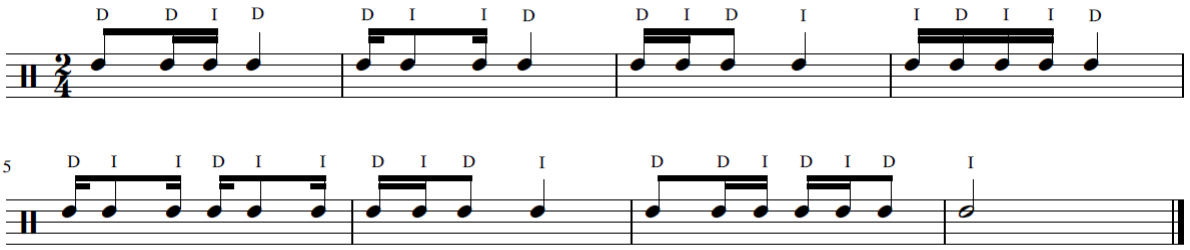
Ejercicio 36 – Chasquido



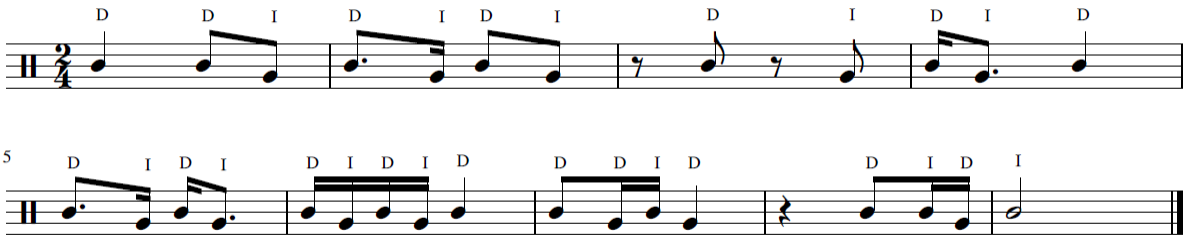
Ejercicio 37 – Pecho
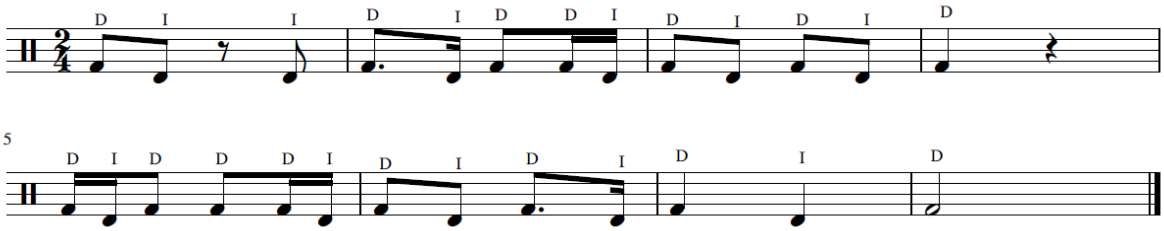


Ejercicio 38 – Estómago



Ejercicio 39 – Muslos

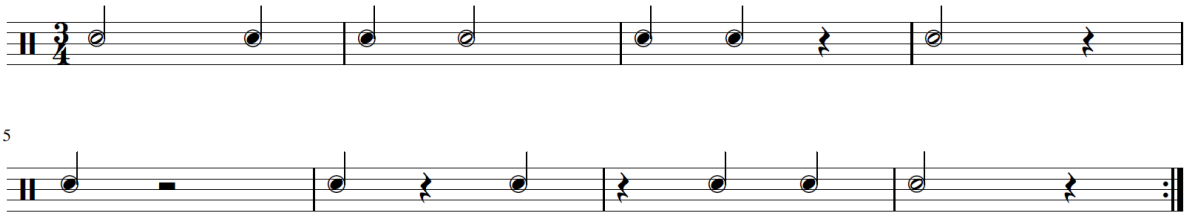


Ejercicio 40 – Pies

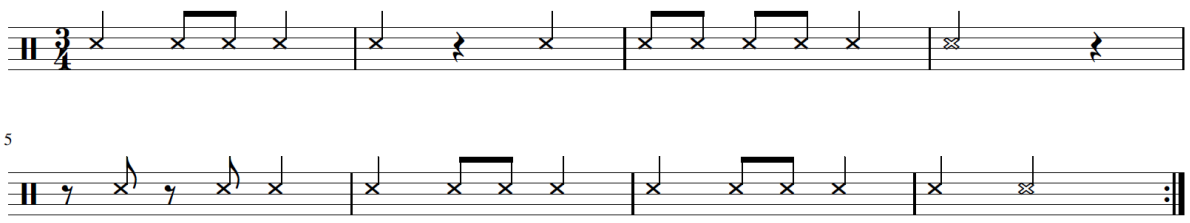


3/4 Unidad de tiempo = ♩ / Unidad de compás = 𝅗𝅥.

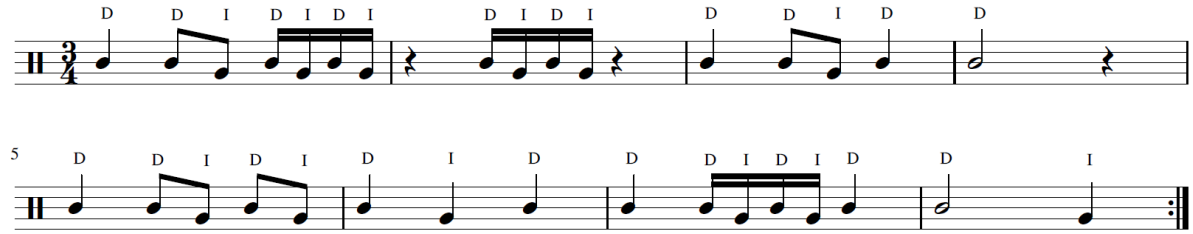
Ejercicio 41 – Palmada oscura



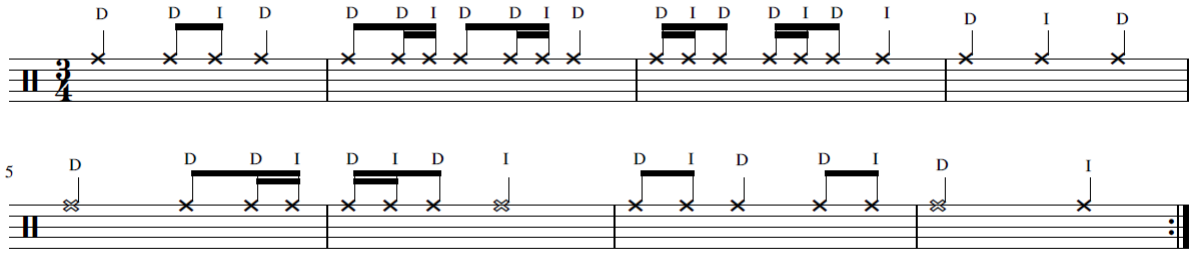
Ejercicio 42 – Contrapalmada



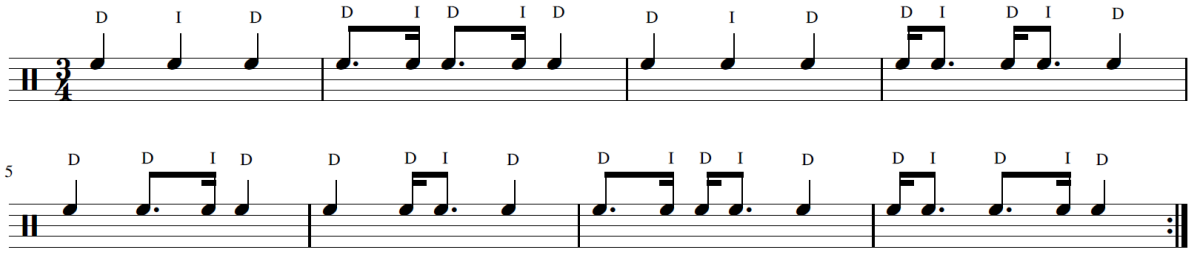
Ejercicio 43 - Muslos
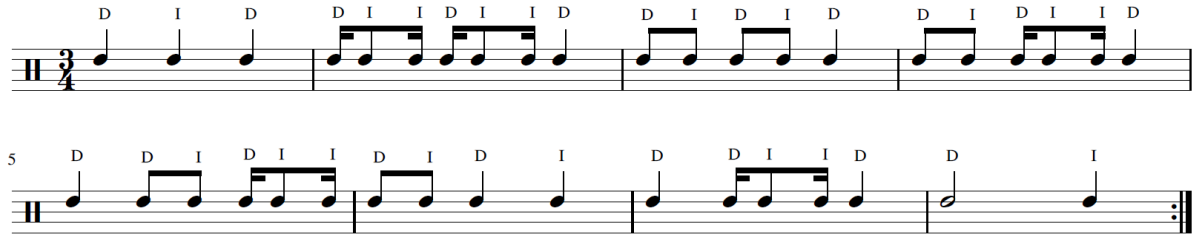


Ejercicio 44 – Chasquido



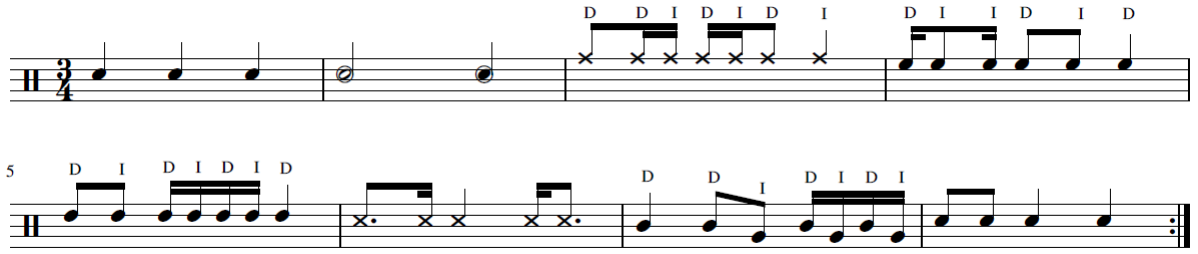
Ejercicio 45 – Pecho



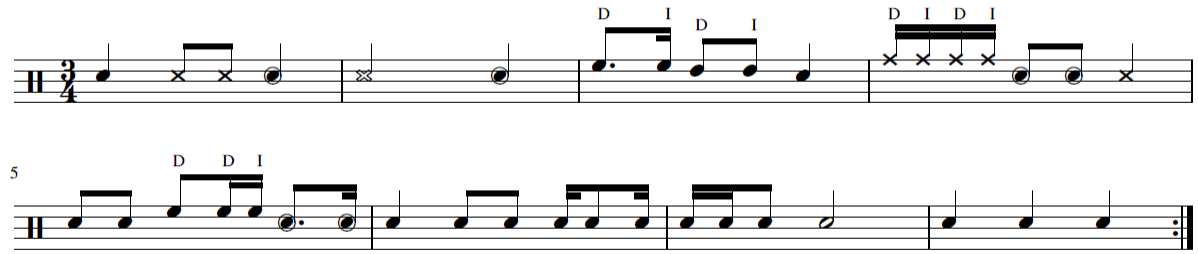
Ejercicio 46 – Estómago



Ejercicio 47 – Ejercicio combinado: palmada, palmada oscura, chasquido, pecho, estómago, contrapalmada y muslos.



Ejercicio 48 – Ejercicio combinado: palmada, contrapalmada, palmada oscura, pecho, estómago y chasquido.



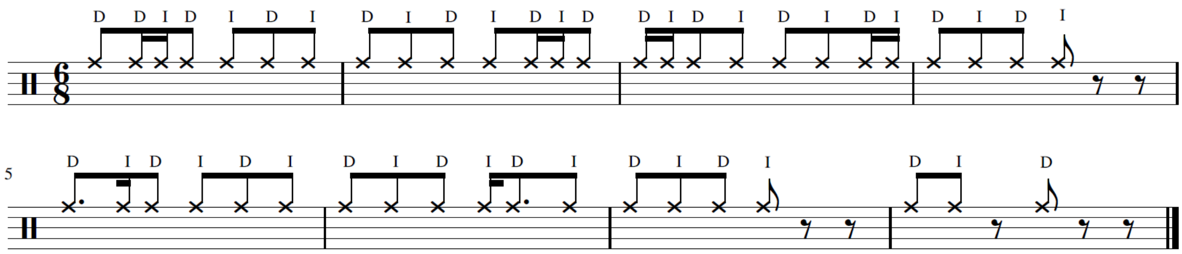
Compases compuestos

6/8 Unidad de tiempo = ♪ / Unidad de compás = 𝅗𝅥.
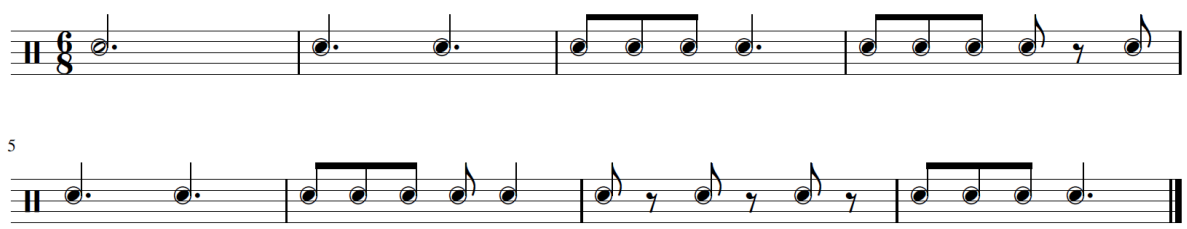
Ejercicio 49 – Palmada



Ejercicio 50 – Chasquido



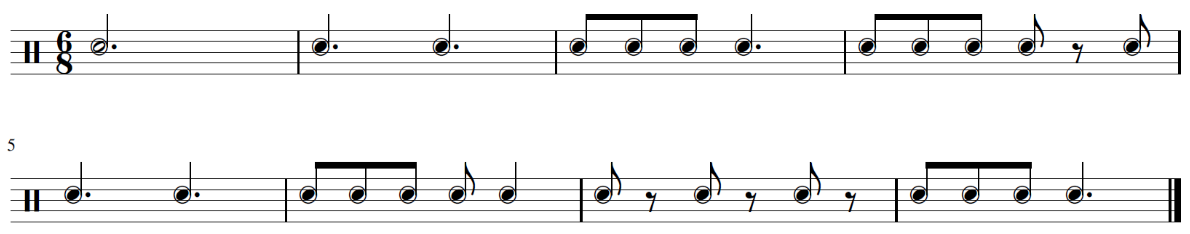
Ejercicio 51 – Pecho



Ejercicio 52 - Estómago



Ejercicio 53 – Palmada oscura



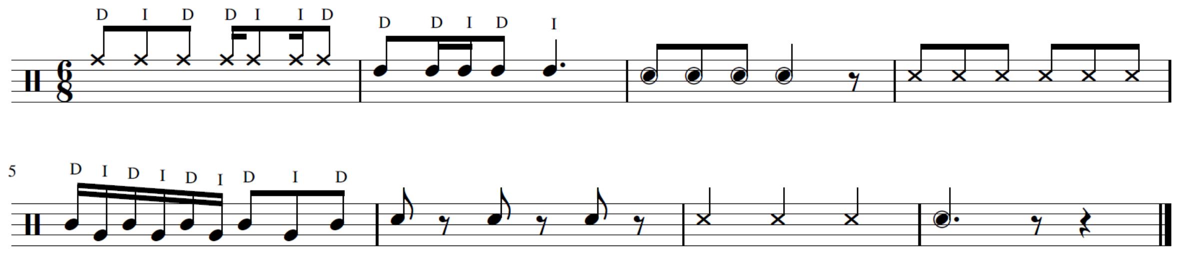
Ejercicio 54 – Palmada



Ejercicio 55 – Muslos



Ejercicio 56 – Ejercicio combinado: chasquido, estómago, palmada oscura, contrapalmada, muslos, palmada



Ciclos rítmicos y notación tradicional

Una vez que el aprendiz se ha adentrado en el estudio del solfeo rítmico, se proponen los siguientes ejercicios los cuales deben partir de la lectura sobre el pentagrama, teniendo en cuenta que el esquema de ciclos rítmicos únicamente como guía. Los ejercicios a continuación están divididos en tres partes:

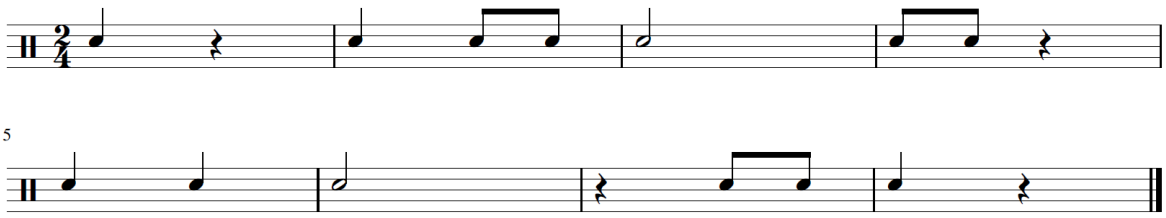
- Base rítmica: escrita sobre un pentagrama.
- Propuesta para percusión corporal: ejercicio basado en la rítmica propuesta en la primera parte, escrito sobre el pentagrama y utilizando y combinando distintos golpes de percusión corporal.
- Esquema de ciclos rítmicos.

Antes de iniciar se debe tomar las siguientes consideraciones:

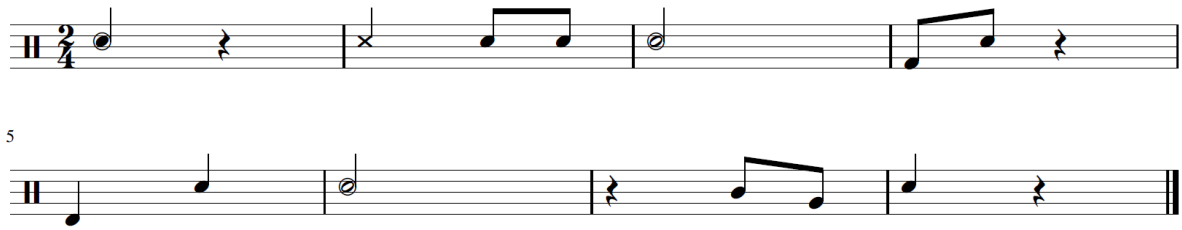
1. Cada compás debe estudiarse por separado para ir aumentando progresivamente. Por ejemplo:
    a. compas 1
    b. compas 1 + compas 2
    c. compas 1 + compas 2 + compas 3 …
2. En estos ejercicios se introducen apoyaturas en algunos golpes de percusión. (ver glosario)
3. En estos ejercicios encontrará figuraciones con indicación de digitación, lo cual corresponde al miembro con el que deberá ejecutarse cada golpe:
    a. D – Derecha
    b. I – Izquierda
4. En estos ejercicios se introducen figuraciones que incluye puntillo. Sobre esto el docente deberá, previo a iniciar el ejercicio, explicar cada una de estas fórmulas rítmicas.
    a. 
    b. 

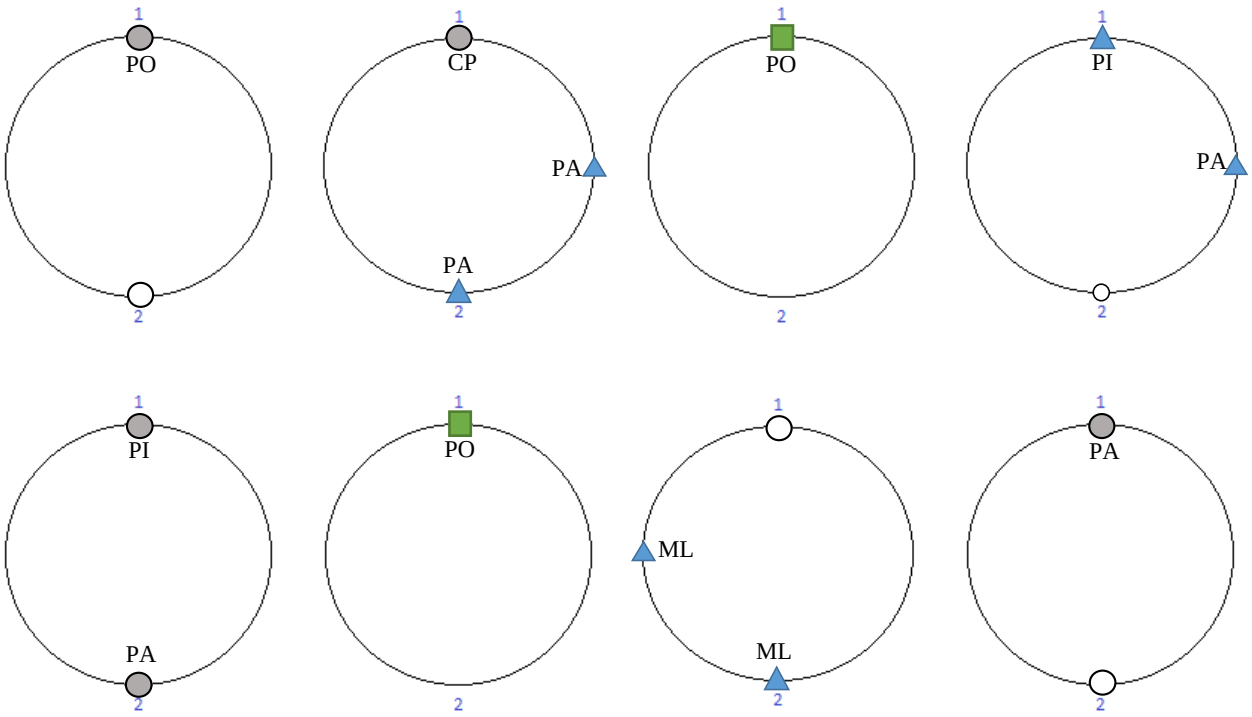
Ejercicio 57

Base rítmica



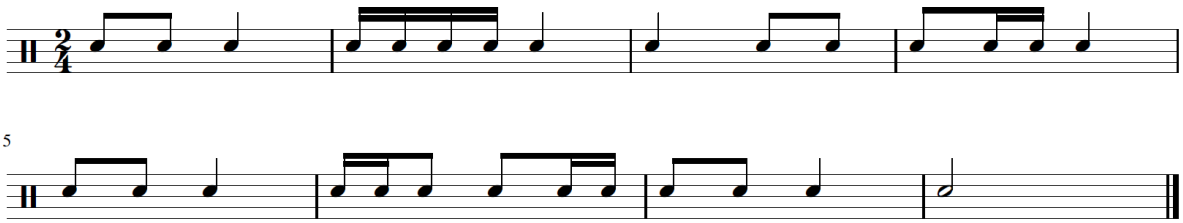
Propuesta para percusión corporal



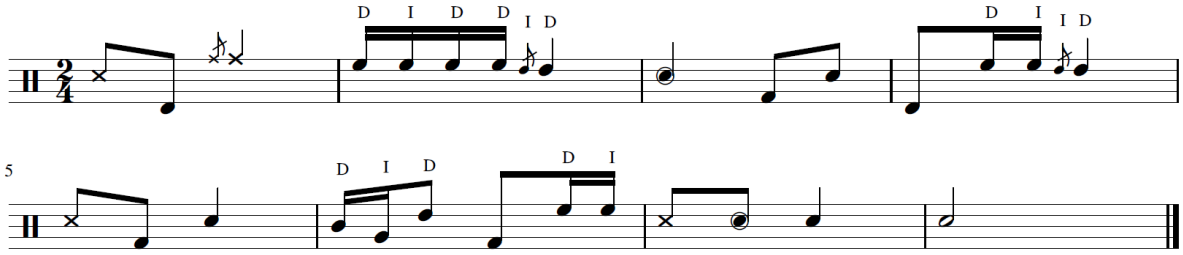


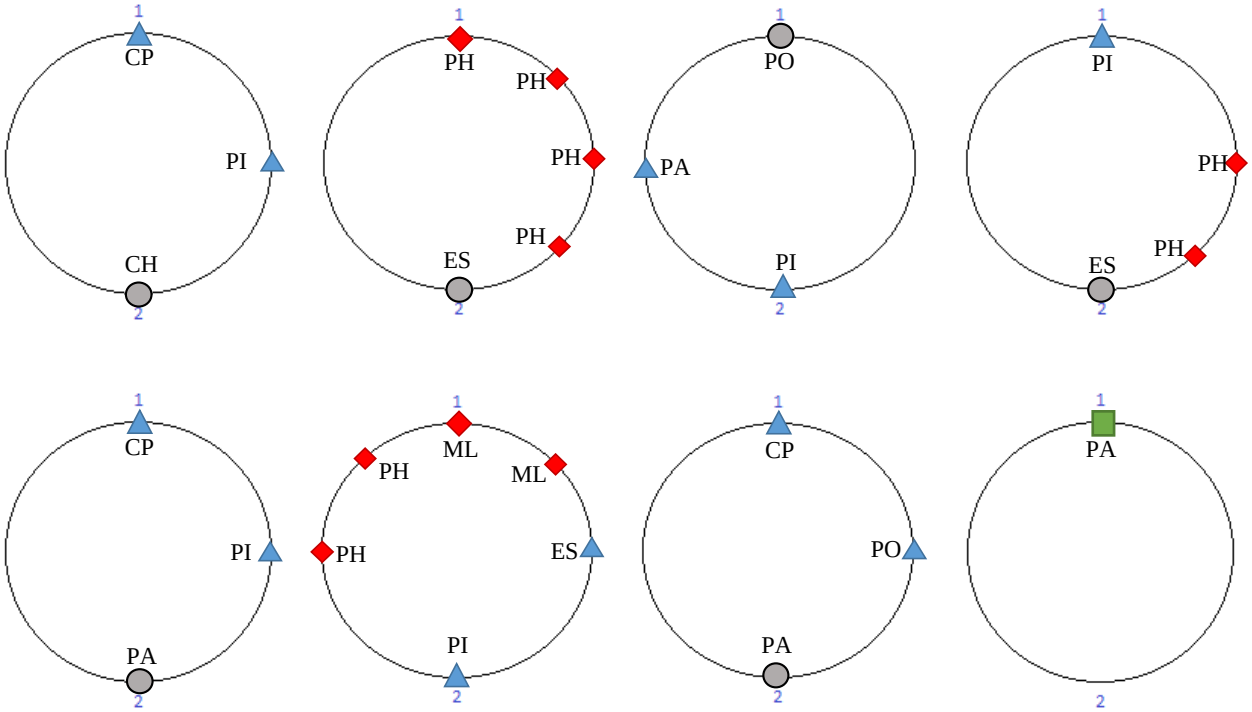
Ejercicio 58

Base rítmica
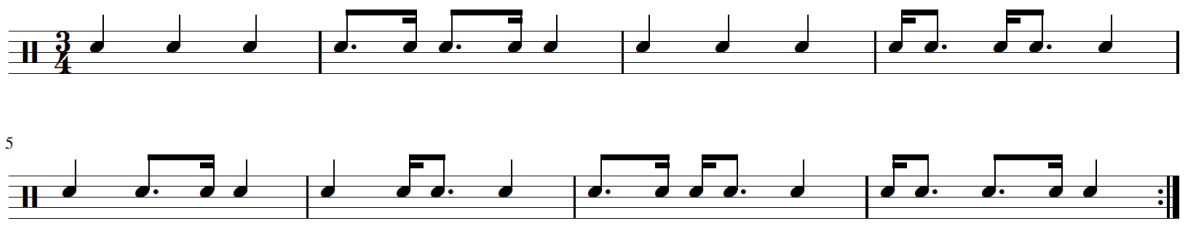


Propuesta para percusión corporal



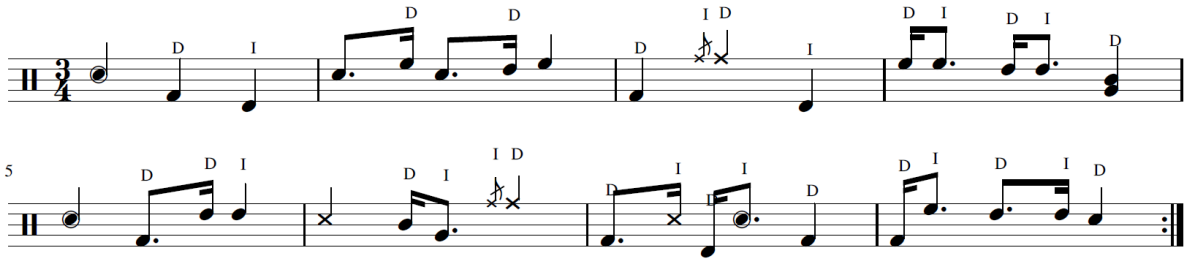


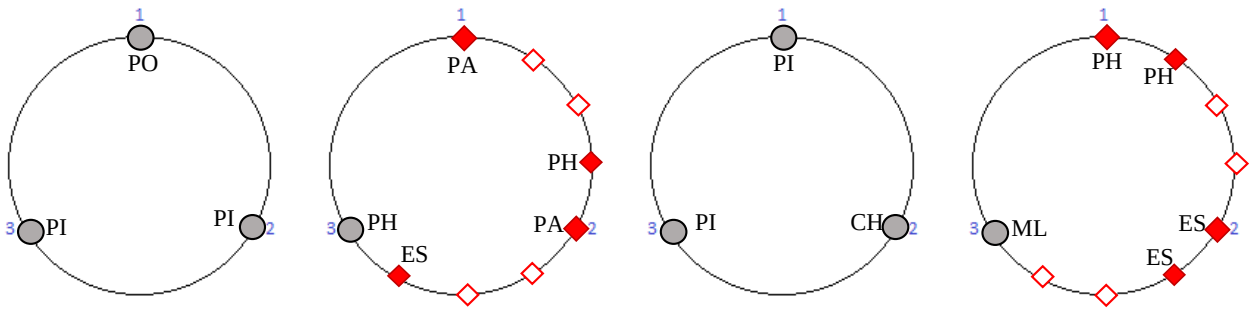
Ejercicio 59

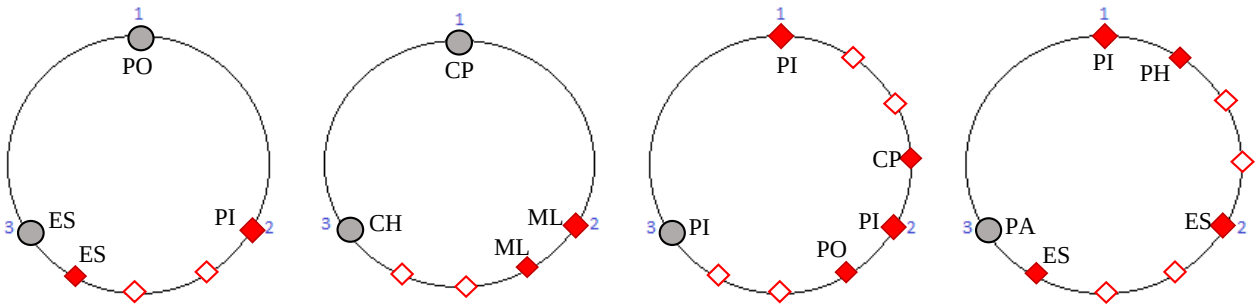
Base rítmica



Propuesta para percusión corporal
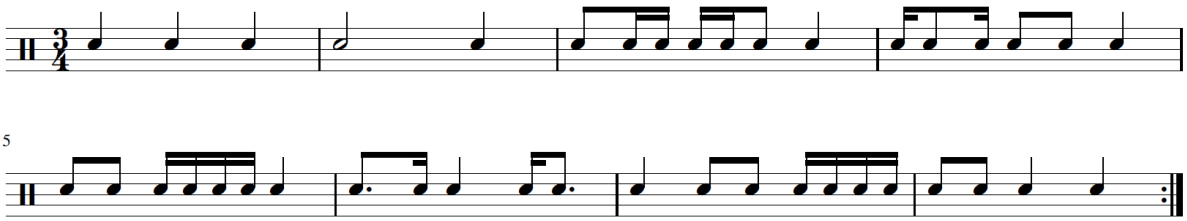




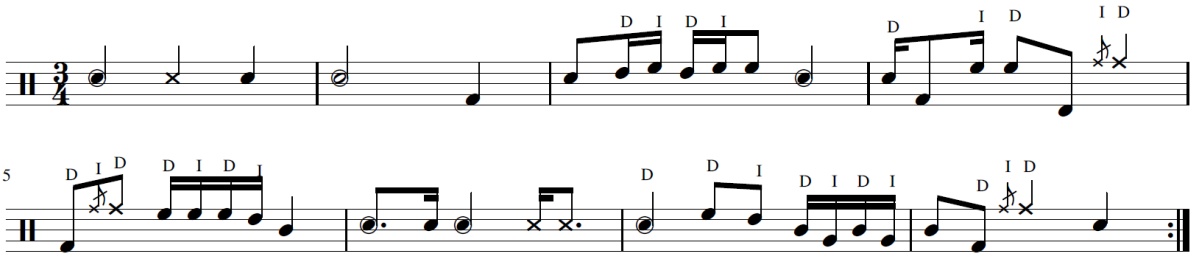


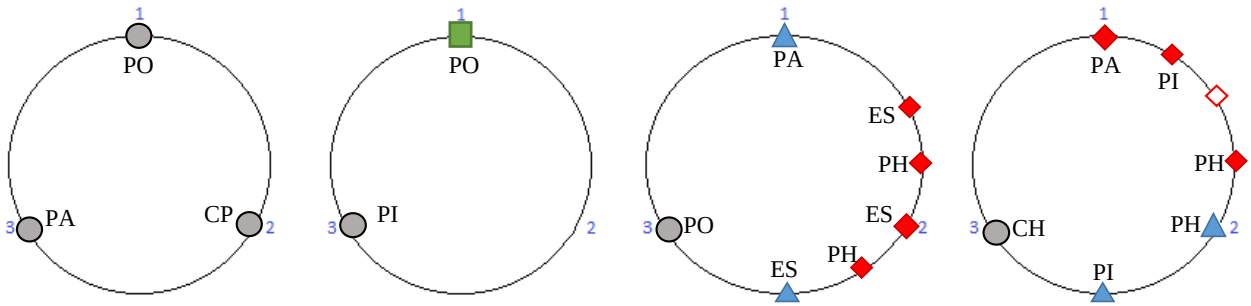
Ejercicio 60

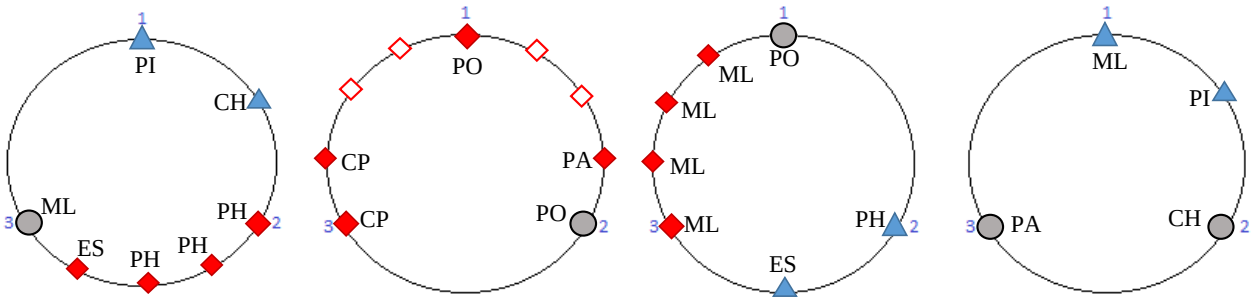
Base rítmica



Propuesta para percusión corporal
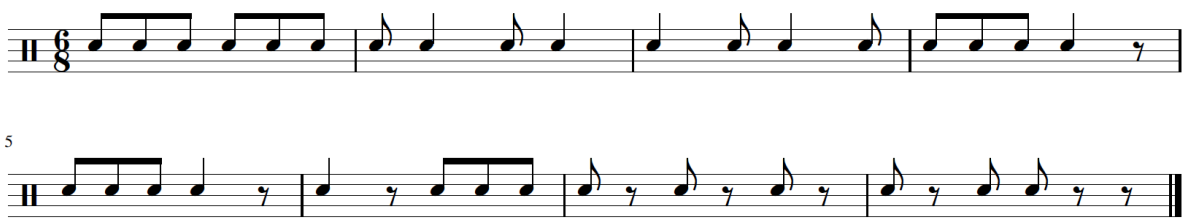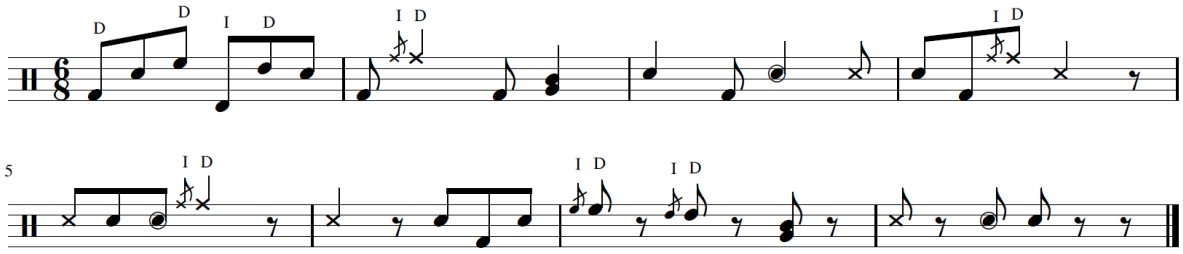






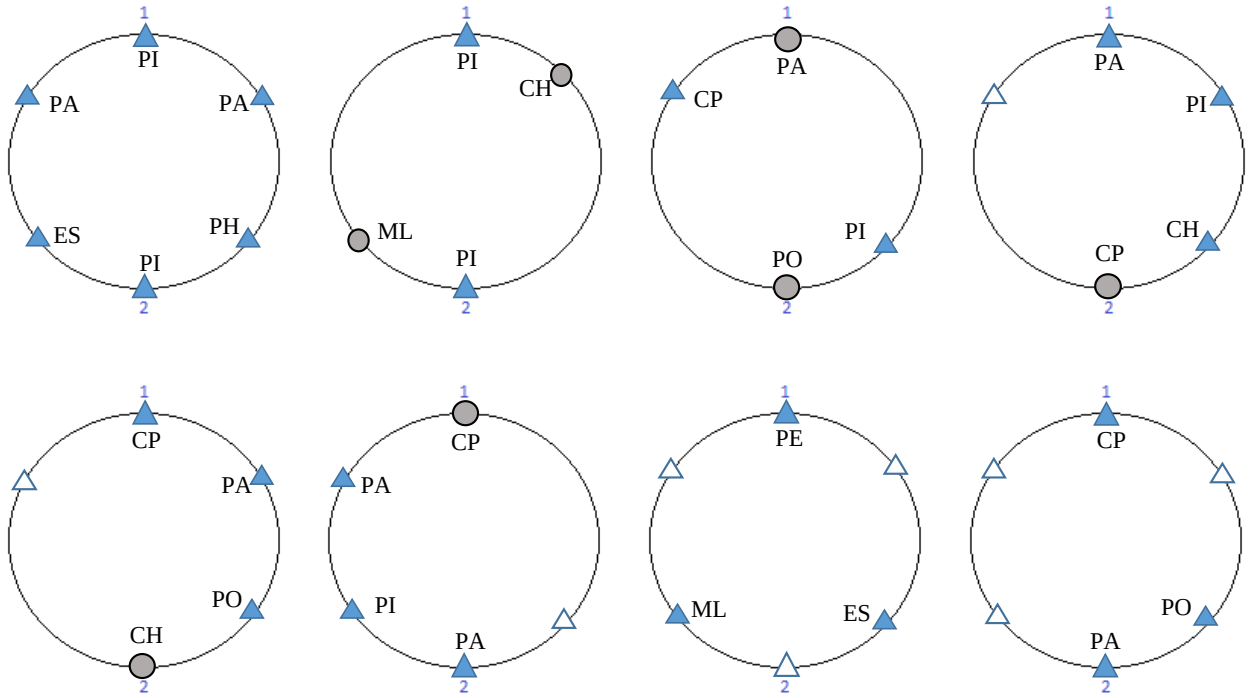
Ejercicio 61

Base rítmica
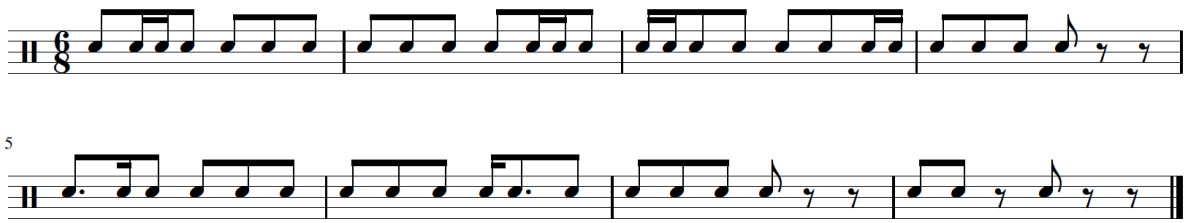


Propuesta para percusión corporal



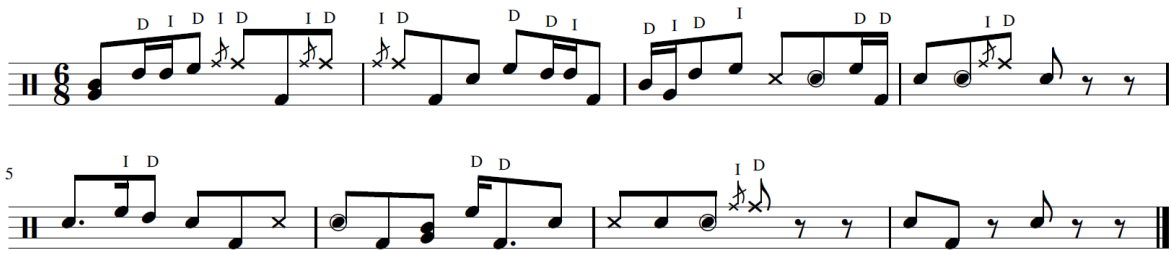


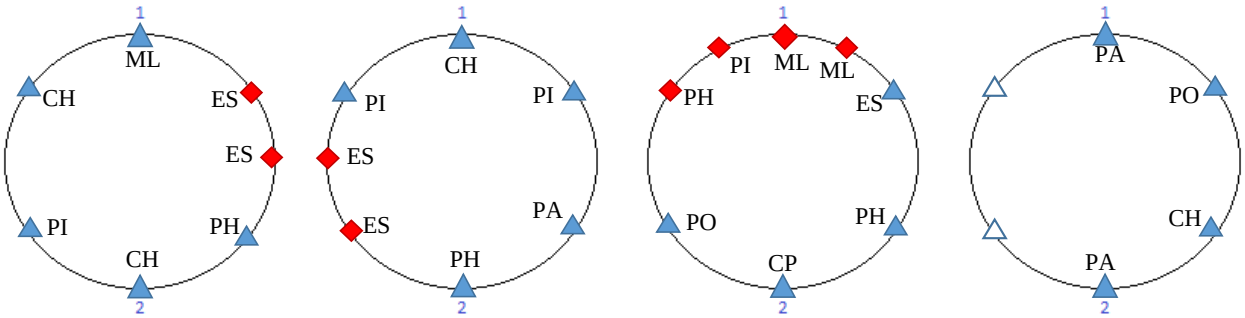
Ejercicio 62

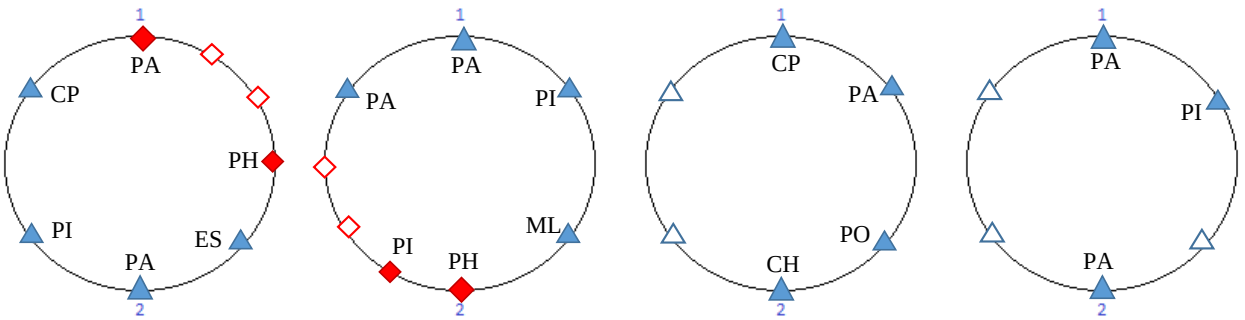
Base rítmica



Propuesta para percusión corporal





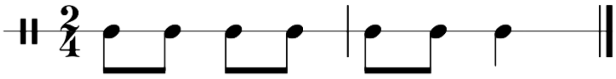


SECCIÓN QUINTA: MÚSICA ECUATORIANA Y PERCUSIÓN CORPORAL

SANJUANITO

Compas: 2/4

Estructura rítmica base:



Audición

Viva la Fiesta

(Manuel María Espín Freire)

Bailemos si, bailemos guambrita,

Bailemos si, bailemos guambrita,

Porque bailando se alegra la vida,

Porque bailando se alegra la vida,

Ayaayayaiiii…

Cantando así guambrita querida

Cantando así guambrita querida,

Qué triste está nuestra despedida,

Qué triste está nuestra despedida,

Porque cantando se alegra la vida

Porque cantando se alegra la vida
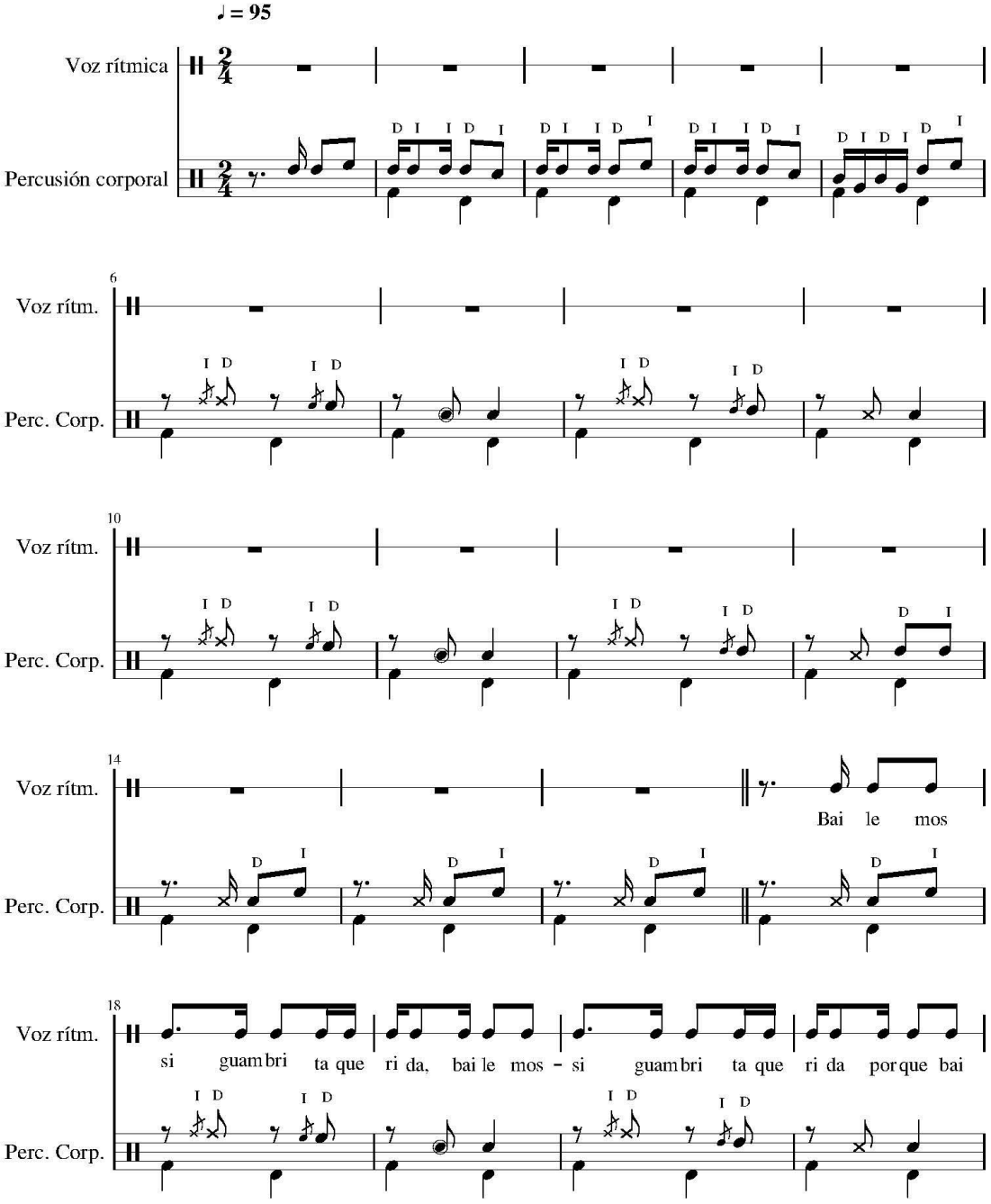
Ayaayayaiiii…
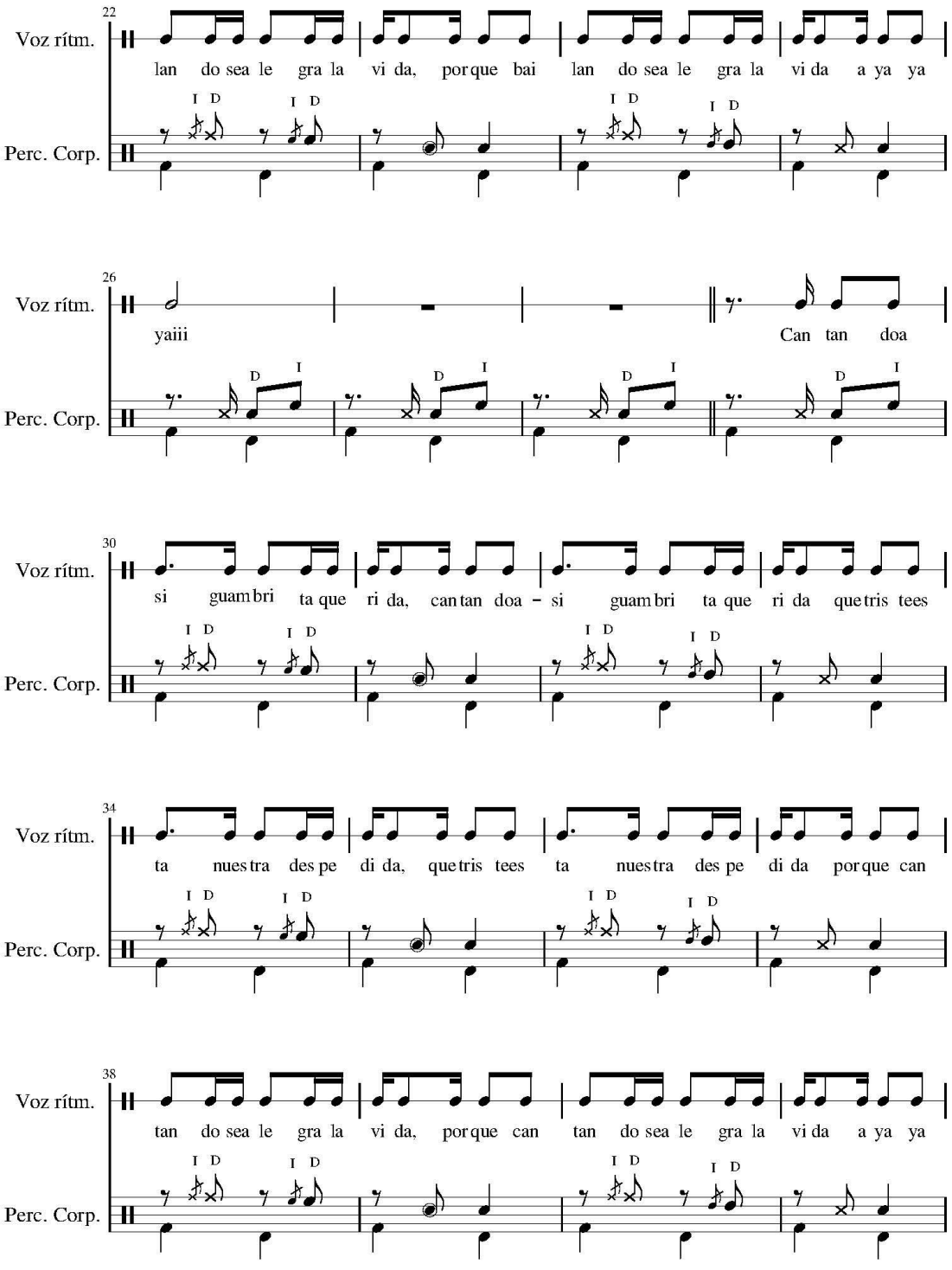
Viva la Fiesta

(Sanjuanito)
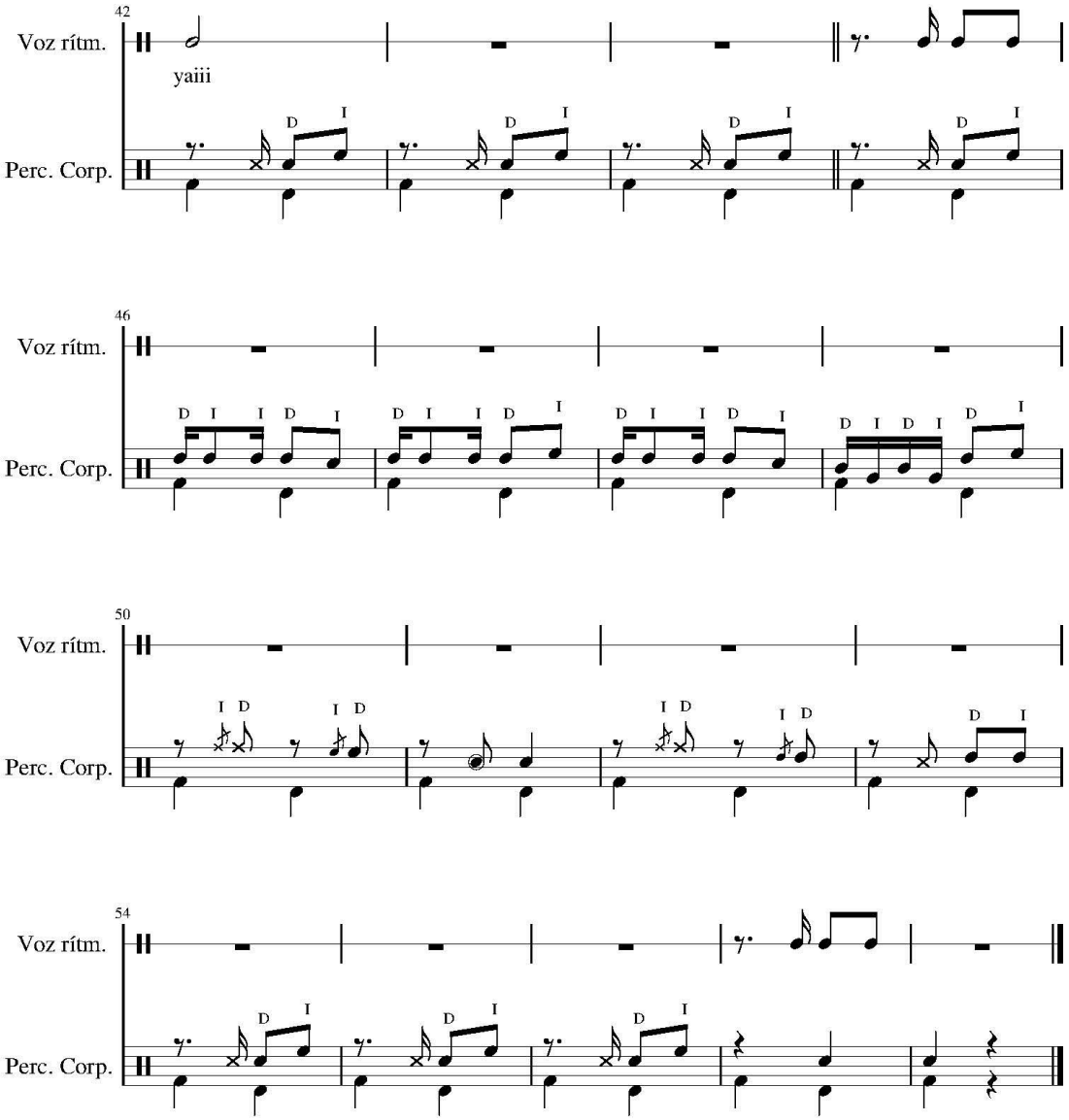
Arreglo para percusión corporal: Nicolás Danilo Suárez Carrera

Autor: Manuel María Espín Freire




22
Voz rítm.
lan do sea le gra la vi da, por que bai lan do sea le gra la vi da a ya ya
I D
Perc. Corp.
26
Voz rítm.
yaiii
Can tan doa
D I
Perc. Corp.
30
Voz rítm.
si guam bri ta que ri da, can tan doa - si guam bri ta que ri da que tris tees
I D
Perc. Corp.
34
Voz rítm.
ta nues tra des pe di da, que tris tees ta nues tra des pe di da por que can
I D
Perc. Corp.
38
Voz rítm.
tan do sea le gra la vi da, por que can tan do sea le gra la vi da a ya ya
I D
Perc. Corp.

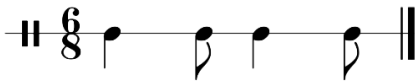
2


42
Voz rítm.
yaiii
Perc. Corp.
D I
46
Voz rítm.
Perc. Corp.
D I I D I
50
Voz rítm.
Perc. Corp.
I D
54
Voz rítm.
Perc. Corp.

DANZANTE

Compas: 6/8

Estructura rítmica base:



Audición

Vasija de Barro

(Gonzalo Benítez – Luis Valencia)

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados,
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.
Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años,
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.
Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados,
barro y sangre de mil hombres
sol de mis antepasados.
Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años,
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.
De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla, vaso de barro,
con mi muerte vuelvo a ti,
a tu polvo enamorado.

Vasija de Barro
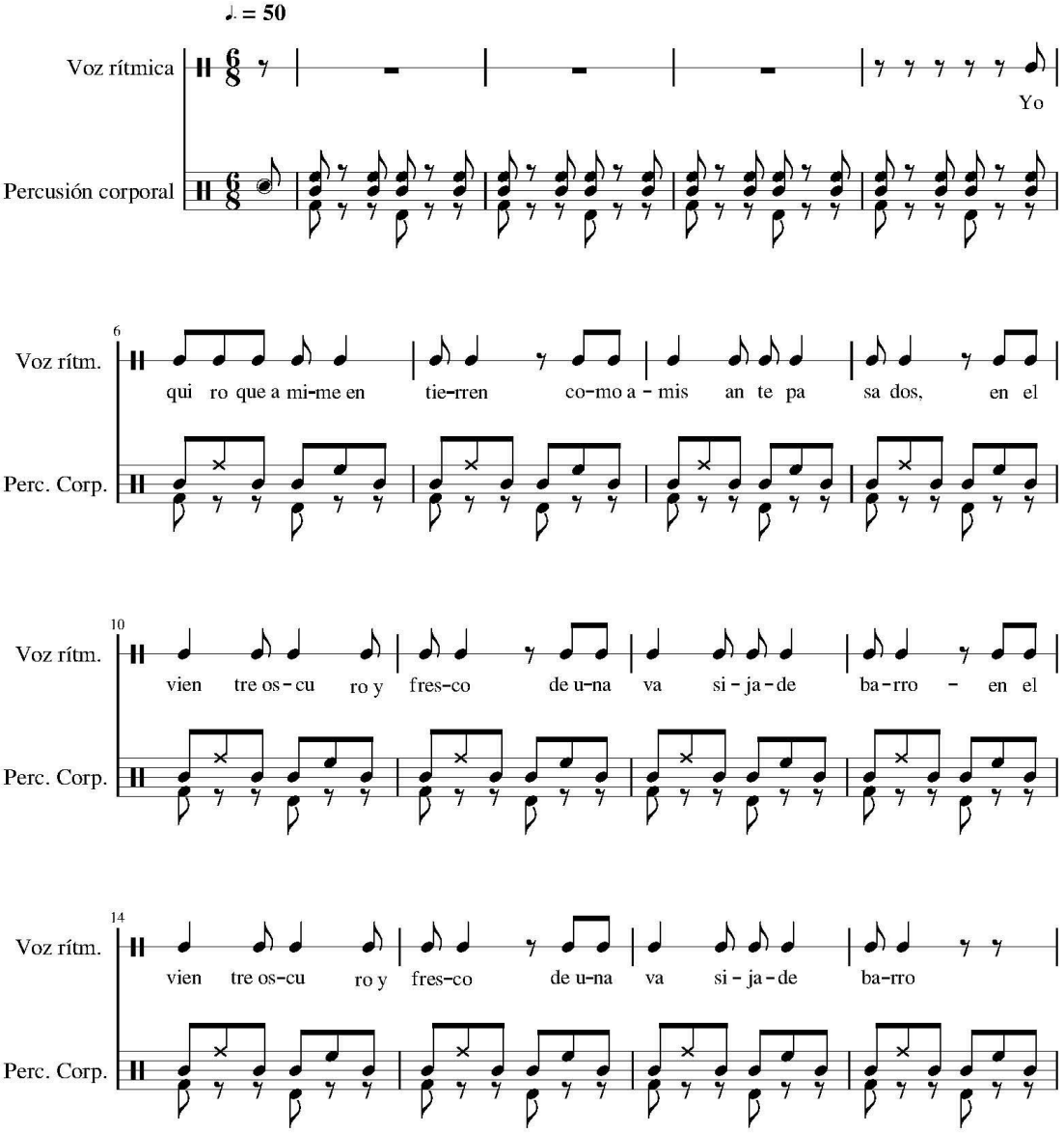
Extracto
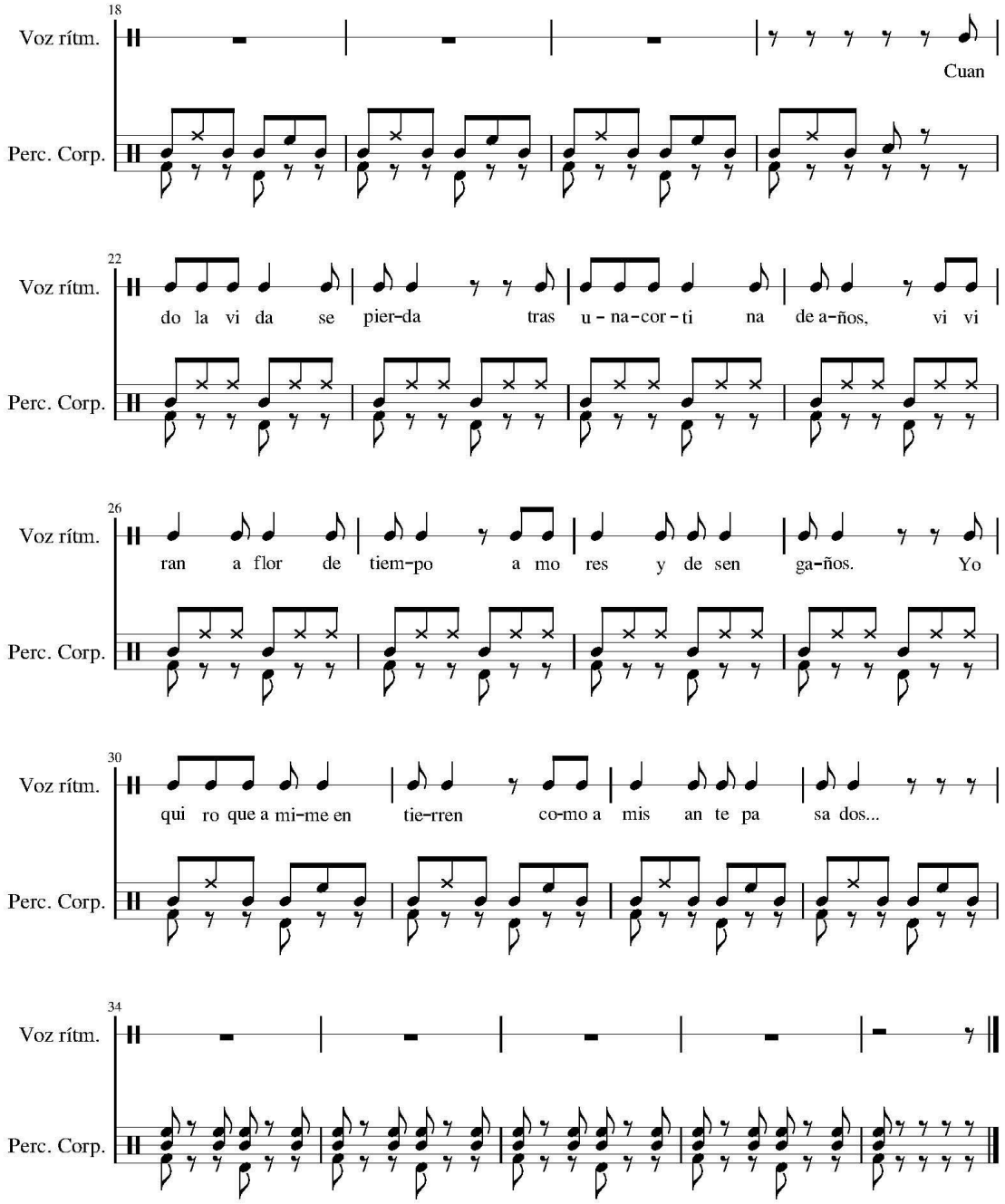
(Danzante)

Música: Gonzalo Benitez - Luis Valencia

Arreglo para percusión corporal: Nicolás Danilo Suárez Carrera

Letra: Carrera, Adoum, Valencia, Alemán



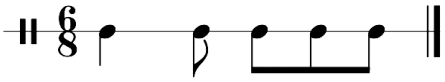

18
Voz rítm.
Cuan
Perc. Corp.
22
Voz rítm.
do la vi da se pier-da tras u - na-cor - ti na de a-ños, vi vi
Perc. Corp.
26
Voz rítm.
ran a flor de tiem-po a mo res y de sen ga-ños. Yo
Perc. Corp.
30
Voz rítm.
qui ro que a mi-me en tie-rren co-mo a mis an te pa sa dos...
Perc. Corp.
34
Voz rítm.
Perc. Corp.

2

YARAVÍ

Compas: 6/8

Estructura rítmica base:



Audición

Despedida

(Ulpiano Benítez Endara)
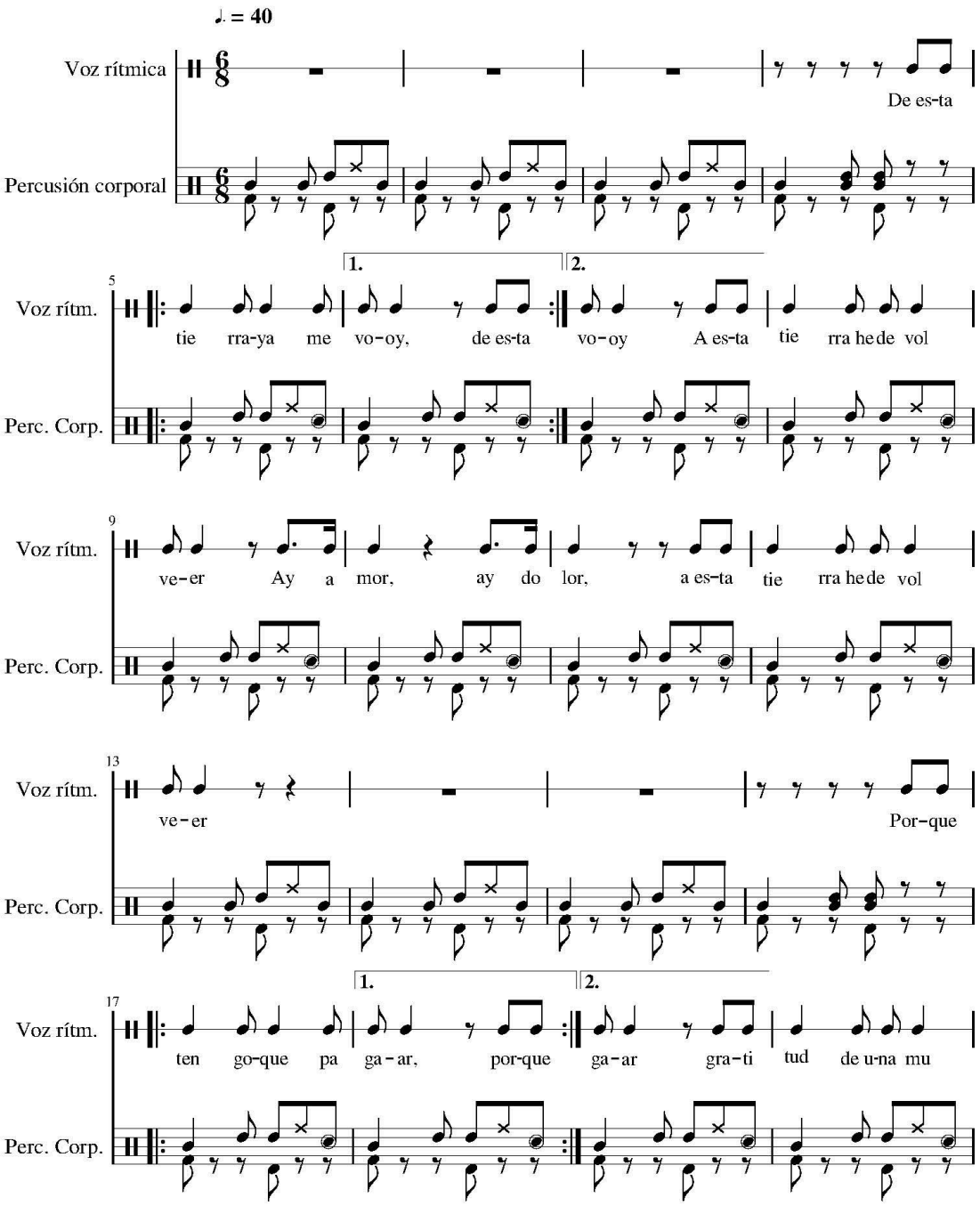
De esta tierra ya me voy
De esta tierra ya me voy
A esta tierra he de volver
Ay amor, ay dolor
A esta tierra he de volver
Porque tengo que pagar
Porque tengo que pagar
Gratitud de una mujer
Ay amor, ay dolor
Gratitud de una mujer
Una vez que ya me voy
Una vez que ya me voy
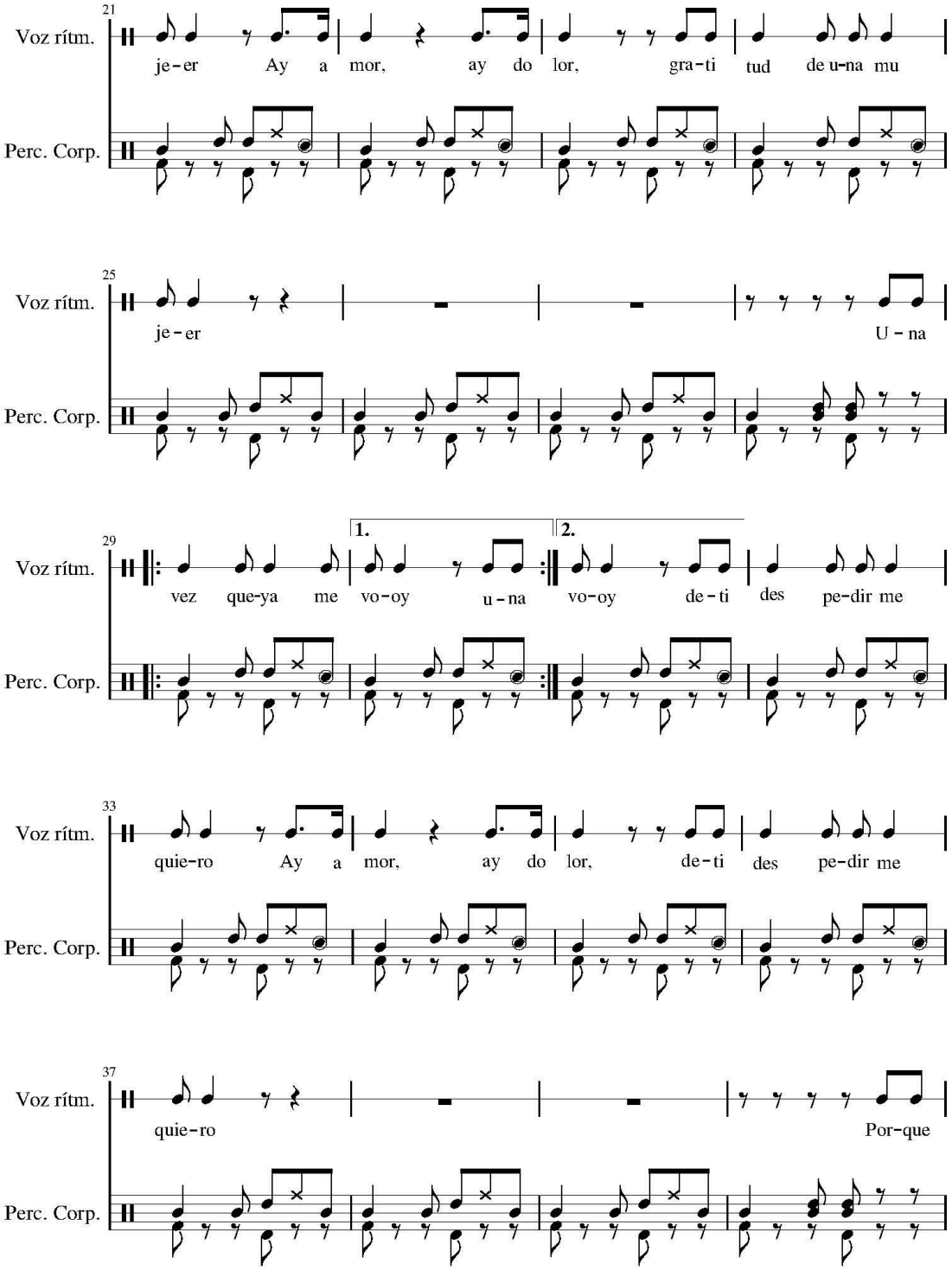
De ti despedirme quiero
Ay amor, ay dolor
De ti despedirme quiero
Porque llevo la esperanza
Porque llevo la esperanza
De volver si no me muero
Ay amor, ay dolor
De volver si vivo estoy
No llores ojos bonitos
No llores porque me voy
Porque llevo la esperanza
De volver si vivo estoy

Despedida
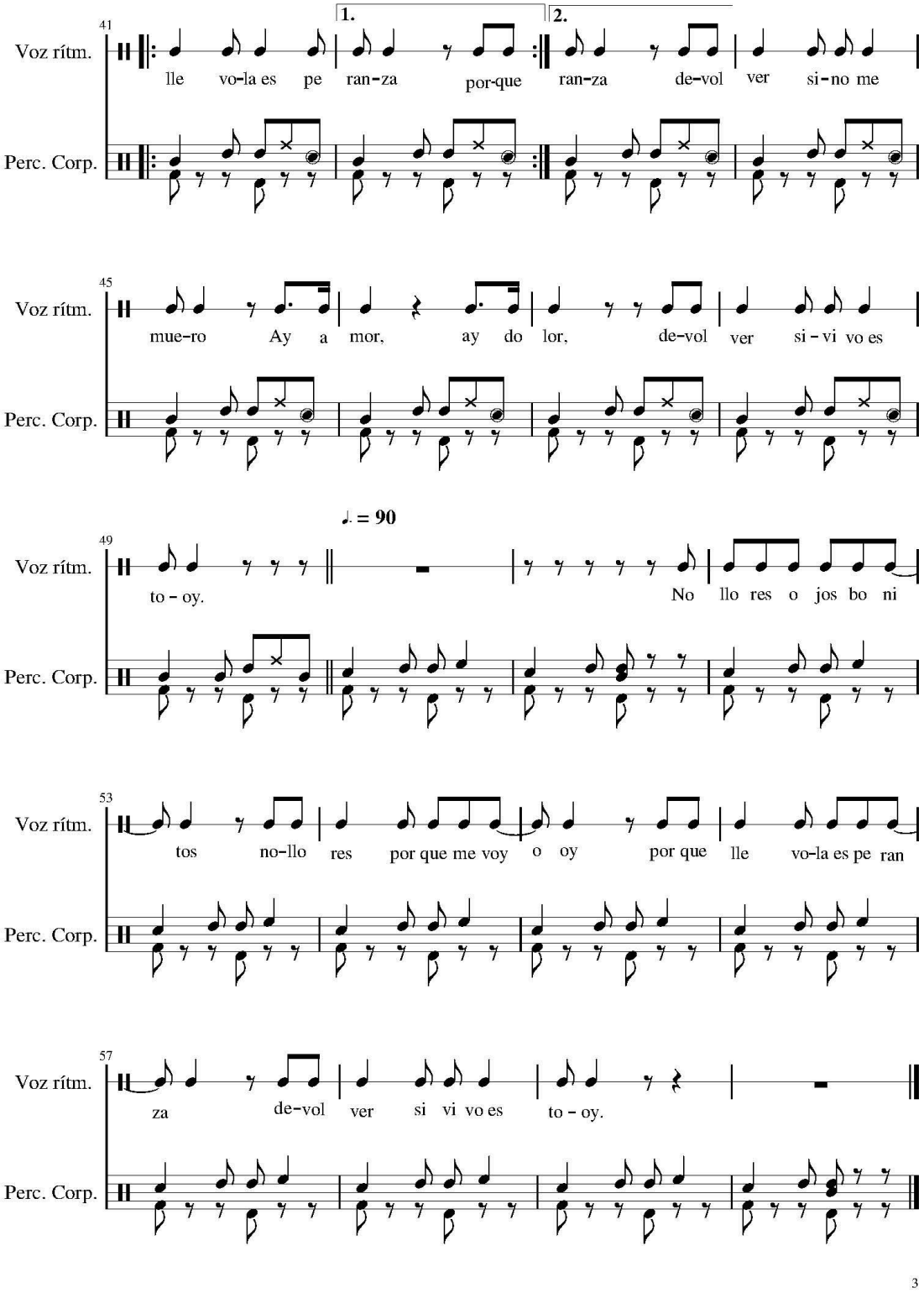
(Yaraví)

Arreglo para percusión corporal: Nicolás Danilo Suárez Carrera — Autor: Ulpiano Benítez Endara




21
Voz rítm.
je-er Ay a mor, ay do lor, gra-ti tud de u-na mu
Perc. Corp.
25
Voz rítm.
je-er U-na
Perc. Corp.
29
1.
2.
Voz rítm.
vez que-ya me vo-oy u-na vo-oy de-ti des pe-dir me
Perc. Corp.
33
Voz rítm.
quie-ro Ay a mor, ay do lor, de-ti des pe-dir me
Perc. Corp.
37
Voz rítm.
quie-ro Por-que
Perc. Corp.

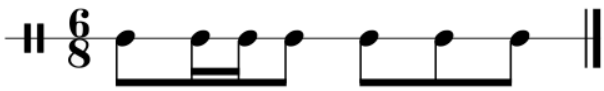
2


41
1.
2.
Voz rítm.
lle vo-la es pe ran-za por-que ran-za de-vol ver si-no me
Perc. Corp.
45
Voz rítm.
mue-ro Ay a mor, ay do lor, de-vol ver si-vi vo es
Perc. Corp.
♩. = 90
49
Voz rítm.
to - oy. No llo res o jos bo ni
Perc. Corp.
53
Voz rítm.
tos no-llo res por que me voy o oy por que lle vo-la es pe ran
Perc. Corp.
57
Voz rítm.
za de-vol ver si vi vo es to - oy.
Perc. Corp.

TONADA

Compas: 6/8

Estructura rítmica base:



Audición

La Naranja

(Carlos Chávez Bucheli)

La naranja nació verde

Y el tiempo la amarilló,

Tan bonita, tan señora,

Tan querida para mí.

Dicen que las penas matan,

Las penas no matan, no,

Y si las penas mataran

Ya me hubiera muerto yo

A mí me llaman el chagra,

Chagra soy en realidad

Pero para las quiteñas
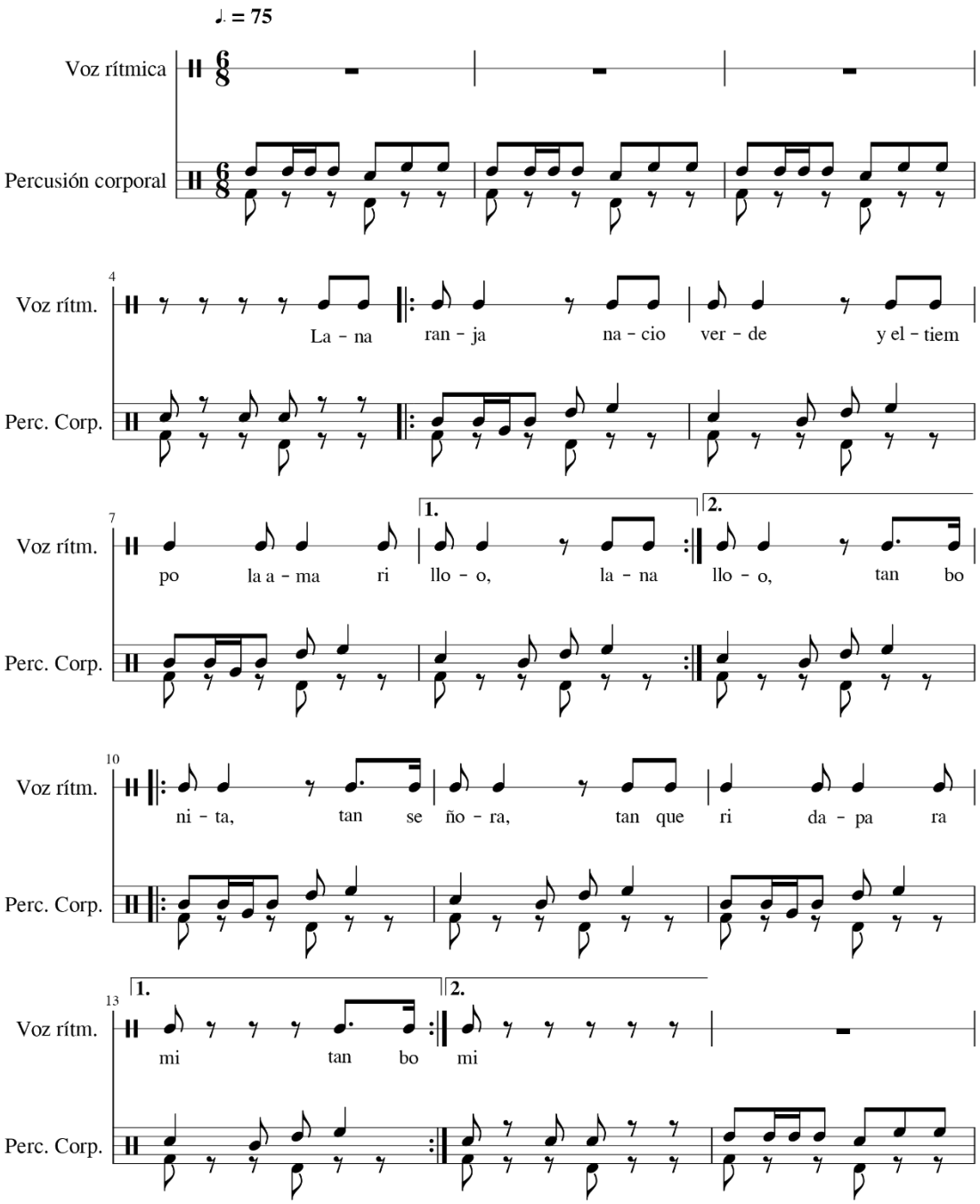
No me falta habilidad.
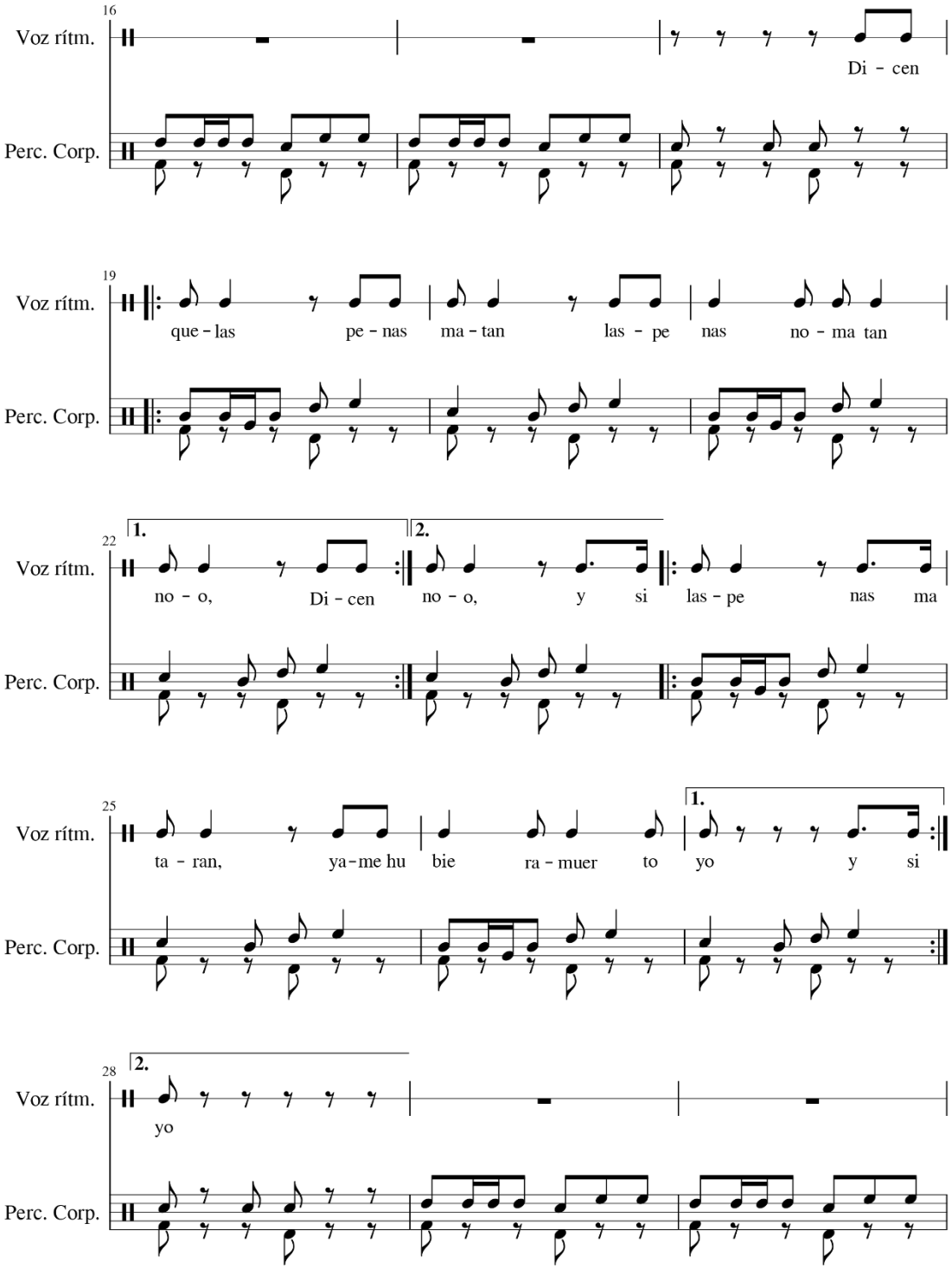
La Naranja
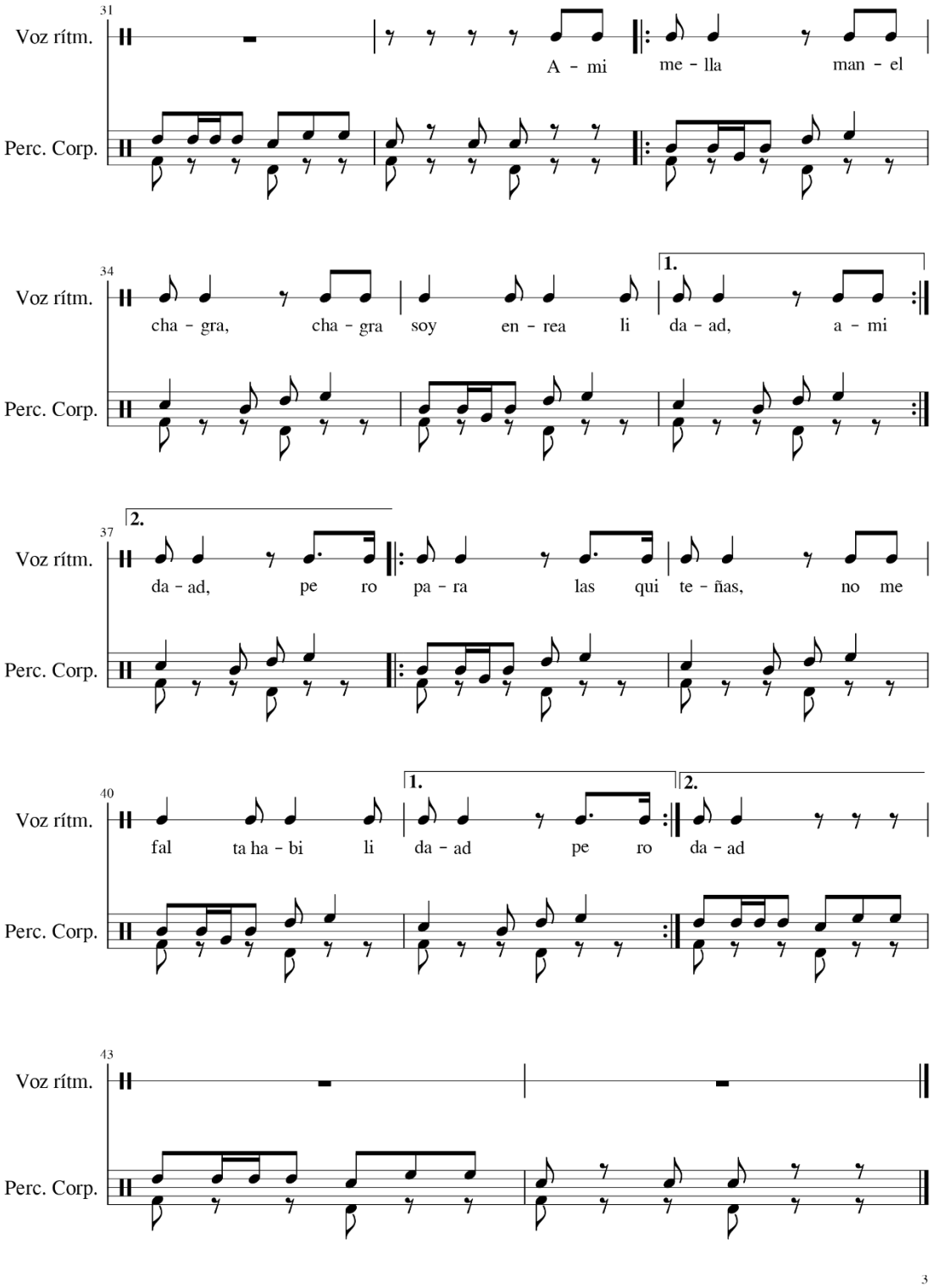
(Tonada)

Arreglo para percusión corporal: Nicolás Danilo Suárez Carrera

Autor: Carlos Chávez Bucheli



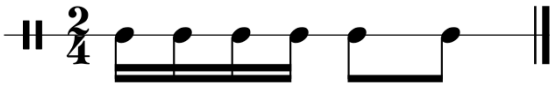

16
Voz rítm.
Di - cen
Perc. Corp.
19
Voz rítm.
que - las pe - nas ma - tan las - pe nas no - ma tan
Perc. Corp.
22
1.
2.
Voz rítm.
no - o, Di - cen no - o, y si las - pe nas ma
Perc. Corp.
25
1.
Voz rítm.
ta - ran, ya - me hu bie ra - muer to yo y si
Perc. Corp.
28
2.
Voz rítm.
yo
Perc. Corp.


31
Voz rítm.
A - mi me - lla man - el
Perc. Corp.
34
Voz rítm.
cha - gra, cha - gra soy en - rea li 1. da - ad, a - mi
Perc. Corp.
37
2.
Voz rítm.
da - ad, pe ro pa - ra las qui te - ñas, no me
Perc. Corp.
40
1. 2.
Voz rítm.
fal ta ha - bi li da - ad pe ro da - ad
Perc. Corp.
43
Voz rítm.
Perc. Corp.

ANDARELE

Compas: 2/4

Estructura rítmica base:



Audición

Andarele

(Tradicional Esmeraldeño)

Andarele andarele,
Andarele vamono,

Ay andarele andarele,
Andarele vamono.

Yo vengo de la tierra verde,
Andarele vamono

Ay con la voz de mi marimba,
Anderele vamono,
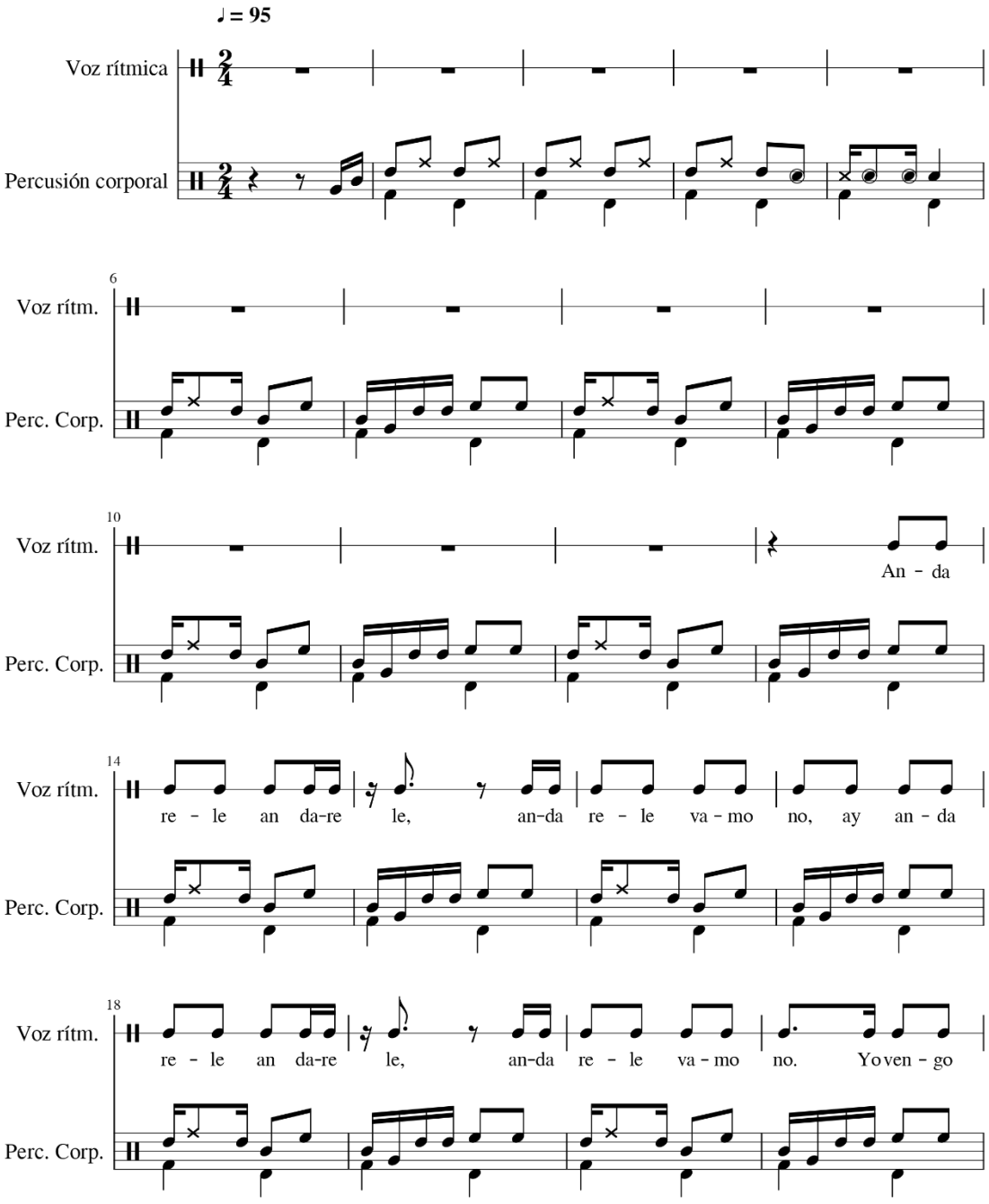
Y con los niños de mi tierra,
Andarele vamono,
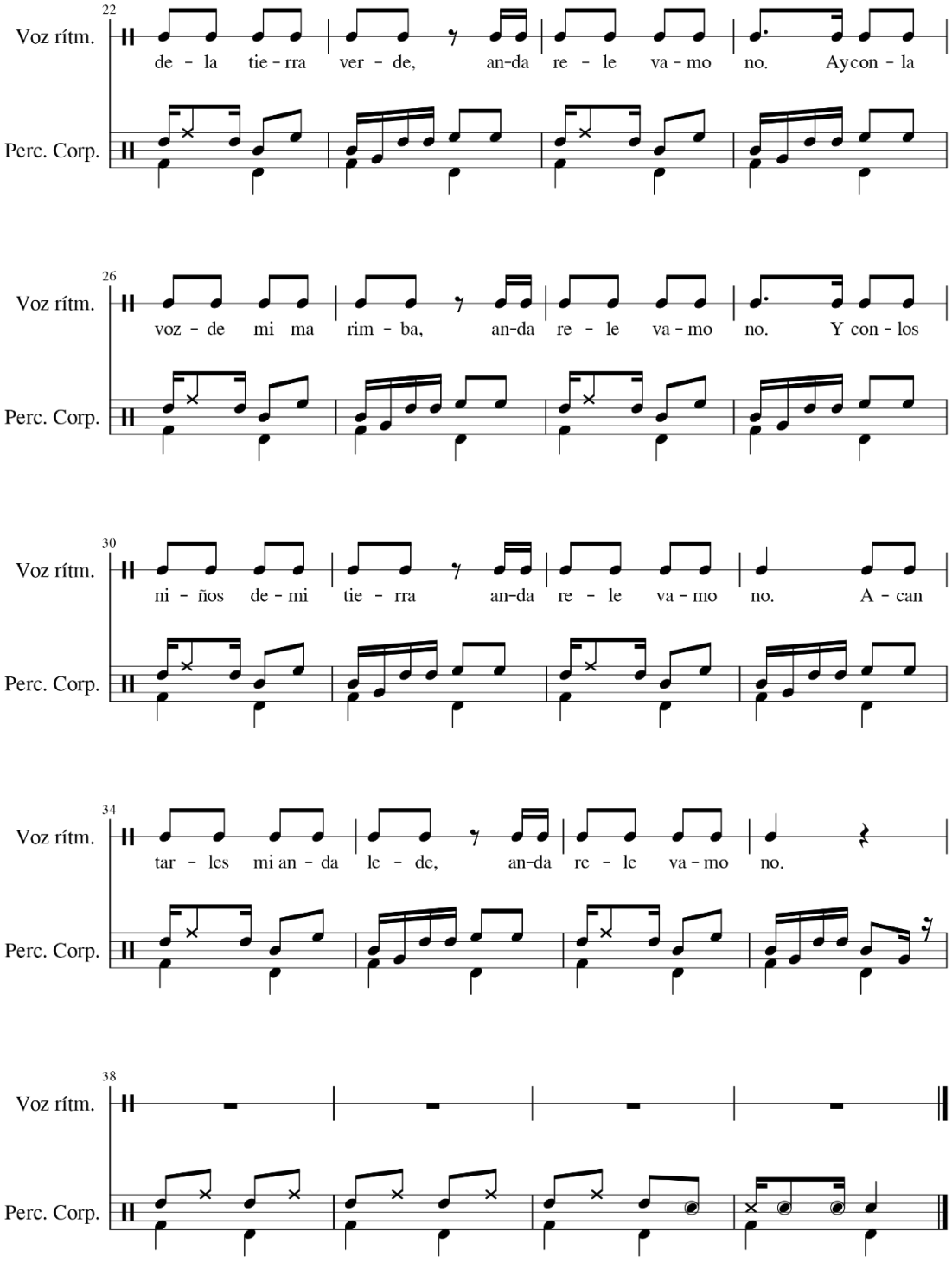
A cantarles mi andarele,
Andarele vomono.

Andarele

(Tradicional Esmeraldeño)

Letra y arreglo para percusión corporal: Nicolás Danilo Suárez Carrera




22
Voz rítm.
de - la tie - rra ver - de, an-da re - le va - mo no. Aycon - la
Perc. Corp.
26
Voz rítm.
voz - de mi ma rim - ba, an-da re - le va - mo no. Y con - los
Perc. Corp.
30
Voz rítm.
ni - ños de - mi tie - rra an-da re - le va - mo no. A - can
Perc. Corp.
34
Voz rítm.
tar - les mi an - da le - de, an-da re - le va - mo no.
Perc. Corp.
38
Voz rítm.
Perc. Corp.

SECCIÓN SEXTA: GLOSARIO DE TÉRMINOS Y CONCEPTOS

GLOSARIO

Altura[1]: cualidad del sonido, es la dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave. El concepto subjetivo de la altura del sonido está íntimamente relacionado con la frecuencia, es decir, el número de vibraciones por segundo.

Andarele: género musical y baile esmeraldeño interpretado por un ensamble de instrumentos de percusión típica de la zona como marimba, cununo, guasa y bombo, acompañado además por dos voces que se desarrollan en un ámbito responsorial. Se escribe en un compás de 2/4 con estribillo.

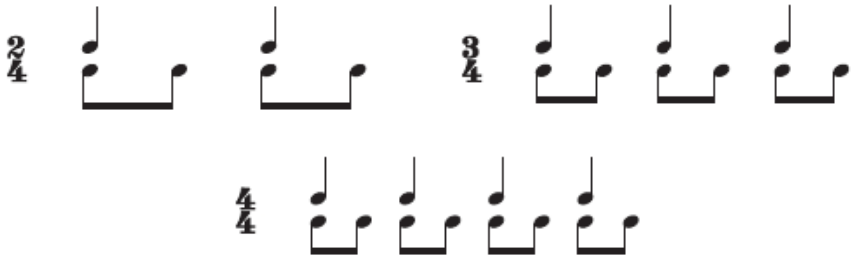
Armonía: de acuerdo a la visión occidentalizada de la música, la armonía se entiende como la relación que existe entre dos o más sonidos ejecutados simultáneamente. Si bien técnicamente, la armonía se aplica a instrumentos de altura determinada, en percusión corporal es posible percibir una sensación de armonía al ejecutar varios sonidos corporales simultáneamente.

Body music: término utilizado para definir a la acción de hacer música con el cuerpo. El músico, bailarín y educador estadounidense Keith Terry es considerado el pionero de esta disciplina la cual es difundida a través de su organización llamada “Crosspulse”.
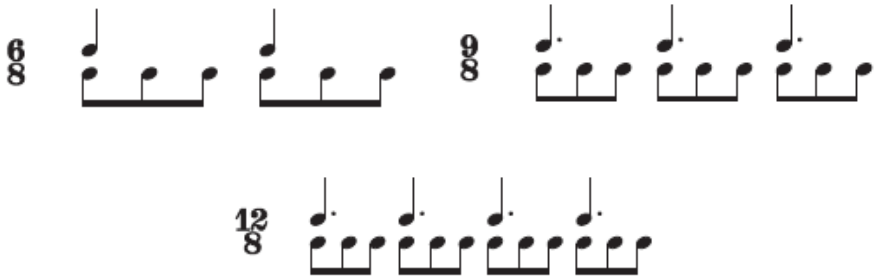
Compas: es una unidad de medida determinada por un igual número de pulsos. La duración de este dependerá del indicador de compas escrito al inicio de la partitura, después de la clave y la armadura, y escrito a manera de fracción numérica. Por ejemplo, en un compás de 2/4, el numerador (2) nos indica que nuestro compás tiene dos tiempos; el denominador (4) nos indica, de acuerdo a la tabla adjunta, que cada uno de esos dos tiempos los ocupa una figura negra. Los tipos de compases más comunes utilizados son los binarios, ternarios y cuaternarios, con dos, tres y cuatro pulsos o unidades de tiempo respectivamente.

Compas simple[1]**:** pueden ser de tipo binario, ternario y cuaternario; cada pulso o unidad de tiempo puede dividirse de manera binaria, es decir en dos, cuatro, ocho, etc.

[1] Latham, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.



Compas compuesto[1]**:** pueden ser de tipo binario, ternario y cuaternario; cada pulso o unidad de tiempo puede dividirse de manera ternaria, es decir en tres, seis, nueve, etc.



Danzante[2]**:** ritmo musical ecuatoriano. La palabra danzante tiene dos connotaciones: en primer lugar hace referencia al personaje, aquel que baila de manera elegante en todas las celebraciones y ritos de su comunidad, evocando con éste emociones como la alegría o la tristeza. Por otro lado, se refiere al género musical (con el que danza el danzante), el cual consiste en una danza indígena-mestiza escrito en un compás binario compuesto de 6/8. Dependiendo de la celebración, el danzante puede ser lento o rápido, está estructurado por 16 compases divididos en dos partes, cuanta además con estribillo y coda.

Duración: cualidad del sonido que nos permite distinguir sonidos cortos y sonidos largos. Dentro de la escritura musical, la duración del sonido está determinada por las figuras musicales; por ejemplo, en un compás de 4/4 una redonda equivale a cuatro tiempos (nota larga), mientras que una negra equivale a la cuarta parte de la redonda, es decir un tiempo (nota corta).

Intensidad: cualidad del sonido que nos permite determinar si un sonido es suave o fuerte. Aunque esta cualidad puede analizarse desde un punto de vista subjetivo, la dinámica

[2] Wong, Ketty (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana

en la escritura musical permite definir graduaciones sobre la intensidad del sonido, así podemos nombrar algunas como el forte (sonido fuerte), mezzoforte (un sonido medio moderado) y el piano (sonido ligero y delicado).

Melodía: es el resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo[1]. Se concibe como una sucesión de sonidos dispuestos en forma horizontal, que forman parte de una idea musical.

Reinhard Flatischler: nace en Viena, Austria en el año de 1950. Realizo estudios de piano en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena y también realizo estudios de percusión con varios maestros de todo el mundo. En 1970 desarrollo su método denominado "TaKeTiNa", es fundador del legendario grupo MegaDrums.

Partitura: es un registro gráfico sobre el cual se plasma de manera escrita, composiciones musicales representadas por signos y símbolos propios del lenguaje musical tales como figuras musicales, silencios, adornos, articulaciones, entre otros. En una partitura se encuentran escritas las líneas de varias voces e instrumentos, superpuestos de tal manera que el director, pueda leerlas todas de manera simultánea. De esta partitura se puede extraer cada voz e instrumento en un registro escrito independiente; a cada una de estas partes se las denomina particella.

Pasillo[3]: significa paso pequeño y sencillo que servía como ritmo de salón de baile (…). En el Ecuador los pasillos de fines del siglo XIX eran rápidos, pero a comienzo del siglo XX (...) se vuelve de tiempo lento o cadencioso; siendo parte en lo posterior del estilo de creaciones de la región Sierra y más rápido en la Costa. (…) Se escribe en la partitura con el compás de ¾ igual que el vals, la diferencia está en que el marcado del bajo que en el vals es en el tiempo fuerte y dos débiles y el en pasillo dos fuertes y uno débil.

Percusión: es una familia de instrumentos musicales. De acuerdo a la clasificación de Hornbostel-Sachs, estos instrumentos están divididos en dos grupos: los idiófonos (sonido a través de su propio cuerpo) como por ejemplo la campana, triangulo, claves, castañuelas, entre otros; y los membranófonos (sonido a través de membranas en tensión) como por ejemplo los timbales, timpani, conga, bongo, entre otros.

[3] Carrión, O. (2014). *Lo mejor del siglo XX. Música Ecuatoriana, Previa Encuesta Nacional, Tomo II, págs. 277-278.* Quito: Ediciones Duma

Sonido: es un fenómeno físico producido por la acción que ejerce un cuerpo o elemento por sobre otro, el mismo que es percibido por el odio e interpretado por nuestro cerebro como tal. En el caso de la música o los instrumentos musicales particularmente, el sonido puede producirse de distinta manera, por ejemplo: en los cordófonos el sonido se da como resultado de frotar, puntear o golpear una o varias cuerdas en tensión; en los aerófonos el sonido se produce por efecto de la presión de una columna de aire dentro de un cuerpo solido; finalmente con instrumentos de percusión existen dos tipos: los idiófonos producen sonido con su propio cuerpo al ser percutidos por otro que puede ser un mazo o baqueta; por otro lado los membranófonos producen su sonido por la acción directa de un mazo o baqueta sobre una membrana en tensión sobre una caja de resonancia.

Sanjuanito[2]**:** El Sanjuanito es un género musical prehispánico originado en lo que hoy es la provincia de Imbabura. Es considerado una danza que se toca principalmente en las festividades de San Juan, en el mes de junio de cada año. Tiene forma binaria con estribillo escrito en un compás de 2/4, en tonalidad menor generalmente y con un tiempo de moderado a alegre.

TaKeTiNa: consiste en una combinación de métodos de trabajo derivados de los procesos rítmicos del cuerpo humano y la naturaleza. Su autor Reinhard Flatischler, describe que mediante el ritmo es posible alcanzar niveles profundos de conciencia, permitiendo conectarnos con nuestra memoria ancestral a través de la música, la danza y la percusión corporal[4]. Se considera además un proceso de aprendizaje individual apoyado en actividades grupales que activan el potencial humano a través del ritmo lo cual nos permite ponernos en contacto la sabiduría rítmica innata[5].

Tonada[2]**:** La Tonada es un género de baile derivado del Yaraví, con una ligera variación de su ritmo base y un poco más rápido. Aunque en principio este género formo parte de un conjunto de piezas musicales (albazo-tonada o yaraví-tonada), en el siglo XX los compositores ecuatorianos compusieron Tonadas con carácter propio y totalmente independiente. Está escrito en compás de ¾ con estructura binaria y estribillo.

Warm-ups: también conocidos como ejercicios introductorios o de calentamiento, son aquellos que nos permiten poner a punto nuestro cuerpo, tanto a nivel físico como psicológico,

[4] Flatischler, R. (2002). TaKeTiNa. El poder olvidado del ritmo. Madrid: Mandala Ediciones

[5] Pérez-Aldeguer, S. (2014). Programa DUM-DUM. 12 sesiones para mejorar la competencia intercultural mediante la percusión. Barcelona: Laertes, S.A. de Ediciones

previo a iniciar la práctica musical.

Yaraví: El Yaraví es un género cuyos orígenes se remonta a la época de los Incas. De manera general su canto expresa dulzura, melancolía o tristeza. En algunas ocasiones forma parte de una pieza musical en cuya parte final, después del Yaraví, se toca un albazo o una tonada. Está escrito en 6/8 con estructura binaria o ternaria.