

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EN
MÚSICA

**GUÍA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA INICIAL DE
VIOLÍN BASADO EN REPERTORIO ECUATORIANO PARA NIÑOS
DE 8 A 9 AÑOS**

Autor: Verónica Córdova Villegas

Directora: Master Sandra Marín

Directora

Quito, Octubre 2015

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi Madre quien me motivo a seguir este camino de la docencia y me apoyó con mi inicio profesional.

A mi Padre quien desinteresadamente ha velado por mis necesidades acosta de todo.

A mis dos hermosos hijos quienes han sido y son mi inspiración para dar luz a mis creaciones musicales.

A todos los docentes musicales y los niños y niñas de este hermoso país. Que este trabajo sea inspiración para proyectarnos a un futuro con valores e identidad.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi esposo Santiago quien me apoyó en este hermoso camino de crecimiento profesional y personal, por su compañía en las largas noches de desvelo y su fe en mí. Gracias querido esposo por escucharme y darme tu aliento. Te amo.

A mis hijos quienes han aguantado fines de semana mi ausencia, stress y días de perdernos juegos y risas. Los amo.

A mis padres y hermanos quienes han estado pendientes de todo este proceso, preguntado una y otra vez como voy y cuando me gradúo....

Finalmente agradezco a todas las personas que han sido un aporte para culminar este trabajo, profesores, amigos y colegas. Gracias por sus recomendaciones y contribución para culminar este proyecto.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS	8
OBJETIVO GENERAL.....	8
OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	8
DIAGNOSTICO.....	8
CONCLUSIONES	20
DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCION	21
CAPITULO I: MARCO TEÓRICO	22
1.1. Las teorías y modelos pedagógicos en relación con el estudio musical	22
1.1.2. Enfoques y modelos pedagógicos.....	23
1.1.2.1. Pedagogía tradicional y el modelo heteroestructurante	23
1.1.2.2. La escuela activa y los modelos auto estructurantes.....	26
1.1.2.3. Modelos pedagógicos contemporáneos	27
1.1.2.4. Análisis epistemológico y pedagógico sobre el constructivismo	28
1.2. Teoría del aprendizaje significativo de Ausubel.....	30
1.2.1. Condiciones para que ocurra el aprendizaje significativo.....	32
1.2.2. Evidencia del Aprendizaje Significativo	33
1.3. Pedagogía de la Liberación.....	33
1.4. Modelos Pedagógicos Musicales.....	35
1.5. Relación del Aprendizaje Significativo y Pedagogía de la Liberación: De qué manera influyen en la Educación Musical.	39
1.6. Psicología y Didáctica Musical.....	41
1.6.1. Bases Psicológicas de la Educación Musical	41
1.6.2. Didáctica de la Música para la Enseñanza del Violín.....	45
1.7. Música e Identidad.....	52
1.7.1. Música folklórica definición y características.....	52
1.7.2. El Folklore en la Educación Musical.....	53
1.8. Música Ecuatoriana	59
1.8.1. Géneros de la música ecuatoriana	60
1.9. Conclusiones y Recomendaciones	62
CAPITULO II: PRODUCTO	64

2.1. Guía Metodológica para la enseñanza del violín inicial para niños entre 8 a 9 años basado en repertorio ecuatoriano.....	64
2.1.1. Objetivo general	64
2.1.2. Recomendaciones Metodológicas (de uso)	64
2.1.3. Síntesis de Marco Teórico	65
2.1.4. Desarrollo	67
2.1.5. Unidades.....	68
CAPITULO III: GUIA METODOLÓGICA.....	72
3.1. Presentación.....	74
3.1.1. Recomendaciones Didácticas para el Docente	74
Glosario de términos.....	142
Bibliografía	145
ANEXOS	147

INTRODUCCIÓN

La música es un lenguaje universal y característico de todos los pueblos. Como lenguaje es un proceso comunicativo, un medio por el cual se puede transmitir, percibir, expresar y comprender.

Es así que en la práctica docente musical se debe fortalecer la formación integral de los estudiantes, revalorizando el lenguaje musical de nuestro pueblo con el fin de crear el sentido de pertenencia desde temprana edad, donde las manifestaciones artístico-musicales sean autónomas y soberanas.

En las Instituciones donde la música es parte del currículo, se utilizan métodos extranjeros para la enseñanza de los instrumentos. Si bien es cierto, el aporte que estos métodos tienen es valioso, sin embargo, estos no se encuentran alineados musicalmente a nuestro contexto. Diferentes investigaciones han demostrado que el usar la música tradicional del lugar en la enseñanza musical, es de gran beneficio para los niños, ya que es una herramienta que sirve para tener contacto con la propia cultura y entorno del mismo. Diversos factores como la globalización, la falta de investigación, recopilación y socialización de la música ecuatoriana, han llevado a una pérdida de valores y sensibilización hacia nuestra herencia cultural, por lo que la creación de métodos basados en la música tradicional ecuatoriana se ha visto limitada.

La presente investigación aspira ser una contribución para la enseñanza del violín inicial en los niños de edades entre los 8 a 9 años utilizando repertorio Ecuatoriano, con el fin de despertar el interés por la tradición y desarrollar destrezas musicales en el violín de manera integral.

Esta investigación es viable ya que se ha logrado hacer una recopilación de música ecuatoriana obteniendo acceso a partituras, se las ha estructurado desde lo más simple a lo más complejo. Se contó con acceso a investigaciones sobre la importancia de la enseñanza de música tradicional en edades tempranas, además se han obtenido diferentes referencias metodológicas sobre la enseñanza del violín.

La presente investigación es posible aplicarla en diferentes instituciones ya que en la actualidad la Ley Orgánica de Educación Intercultural en el Artículo 2 literal a. **Identities culturales**, *garantiza el derecho de las personas a una educación que les permita construir y desarrollar su propia identidad cultural, su libertad de elección y adscripción identitaria, proveyendo a los y las estudiantes el espacio para la reflexión, visibilización, fortalecimiento y el robustecimiento de su cultura.* De esta forma se estaría cumpliendo con una parte de las políticas educativas ecuatorianas.

La creación de una Guía metodológica para la enseñanza del violín inicial con repertorio ecuatoriano, será útil ya que solo se cuenta con métodos de enseñanza extranjeros, es por eso que con esta propuesta se espera generar interés por parte de los docentes de las instituciones hacia el involucramiento de repertorio nacional en la enseñanza del violín, siendo un aporte no solo en la formación musical sino también en el fortalecimiento de conocimiento cultural.

La inserción de repertorio ecuatoriano en la enseñanza musical podría convertirse en un pilar muy importante dentro de las instituciones ya que se estaría fomentando valores culturales y por lo tanto se lograría formar seres humanos sensibles y receptivos a la construcción y desarrollo de su propia identidad cultural, lo cual es uno de los fines de la educación ecuatoriana.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Diseñar una guía metodológica para la enseñanza de violín inicial enfocado a niños entre 8 y 9 años de edad, mediante la aplicación de géneros ecuatorianos.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Diagnosticar la existencia de métodos de violín inicial basados en repertorio ecuatoriano.
- Analizar los beneficios de lograr una educación musical fundamentado en la cultura e identidad, con el fin de afianzar valores socio-culturales en niños de edad escolar.
- Estructurar un aprendizaje significativo en la enseñanza musical instrumental, para lograr integrar los conocimientos previos con los nuevos.
- Aplicar la enseñanza de la música tradicional en la escuela, con el objetivo de afianzar el sentido de identidad, logrando una formación musical integral en los niños.
- Elaborar herramientas de didáctica musical referidos a la música ecuatoriana en los niños de edad escolar, con el fin de mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje en las clases de música instrumental.
- Socializar la guía metodológica con la comunidad educativa, con el objeto de que sea una herramienta para los docentes.

DIAGNÓSTICO

Con el fin de conocer la existencia de métodos para violín en etapa inicial que contenga repertorio Ecuatoriano, se realizaron entrevistas a diferentes profesores del instrumento que han tenido experiencia en la enseñanza de violín a niños que se encuentran dentro del parámetro escogido para la presente investigación. Entre los entrevistados se encuentran profesores de los colegios: Colegio Menor San Francisco de Quito, Colegio Americano, Colegio Alemán, Colegio Terranova.

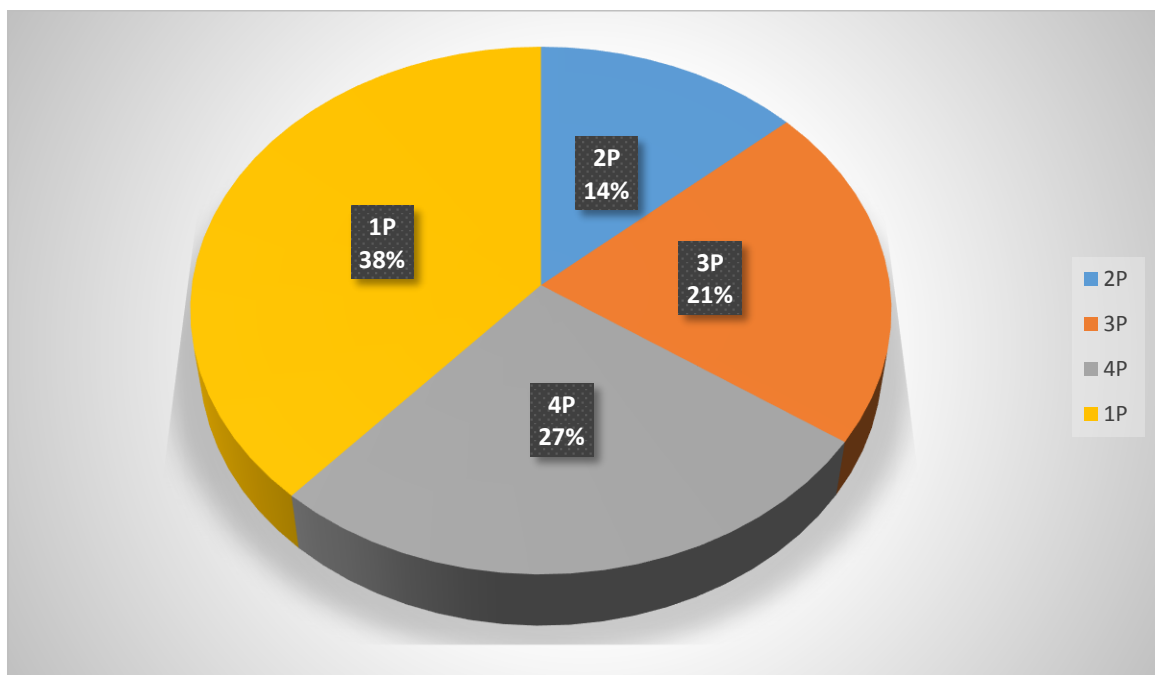
El principal objetivo de las entrevistas fue averiguar en qué medida se conocían métodos para violín inicial con repertorio ecuatoriano y cuáles serían los beneficios de utilizar música ecuatoriana en la enseñanza musical, específicamente del violín.

Las entrevistas realizadas incluyen preguntas abiertas en base a experiencias de vida y la interacción con grupos o comunidades.

A continuación se presentarán las preguntas y las conclusiones a las que se llegó luego de la fase análisis.

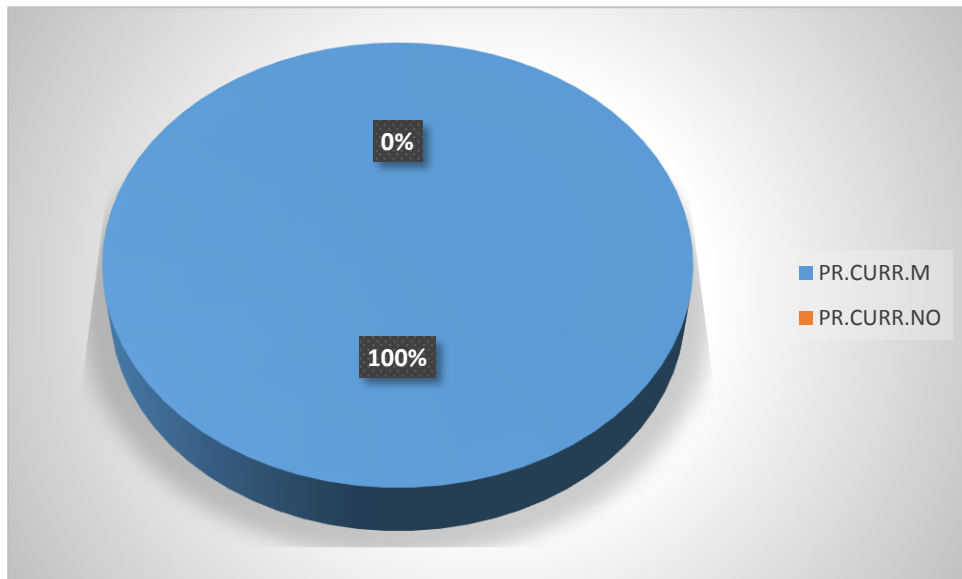
1. ¿Cuántos años de experiencia tienes en la enseñanza de violín, has tenido experiencia con niños pequeños?

De las personas entrevistadas 2 tienen 7 años de experiencia, 3 tienen 11 años 4 han tenido 14 años de experiencia y solamente 1 persona 20 años de experiencia.



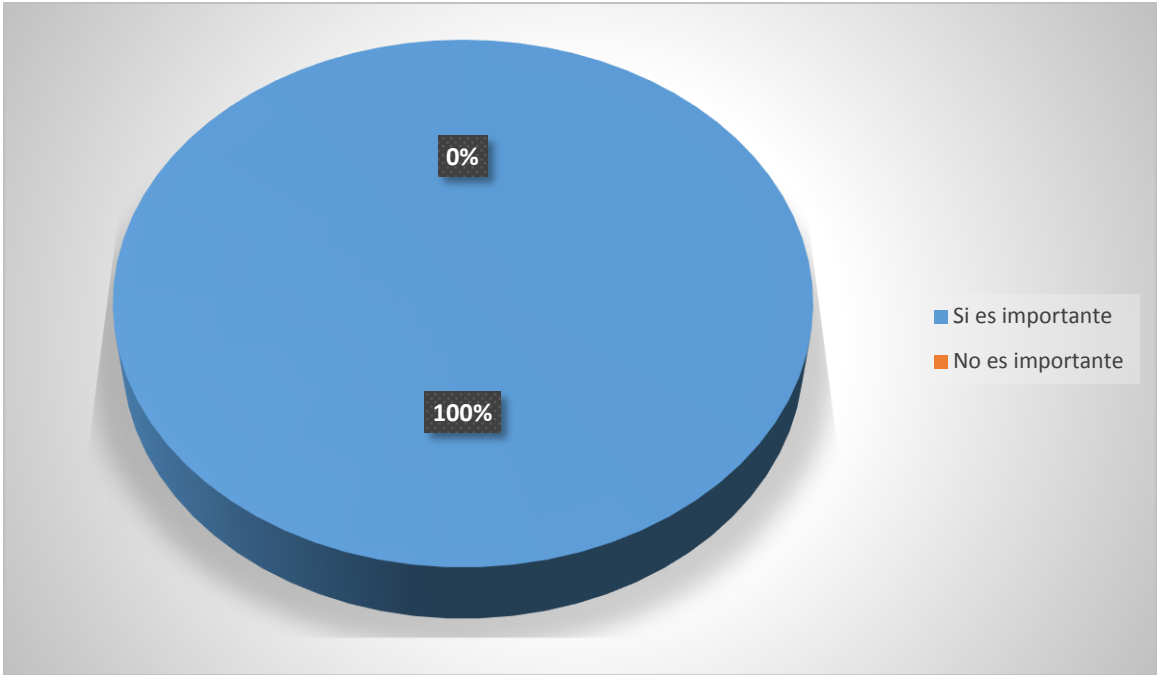
2. ¿Has tenido experiencia en instituciones donde la música es parte del pensum?

De las personas 10 personas que se han entrevistado todas han tenido la oportunidad de trabajar en instituciones donde música es parte del currículo. Es decir el 100%.



3. ¿Consideras que es importante que en los colegios o escuelas la música sea parte del pensum de estudios, incluyendo enseñanza de instrumentos musicales?

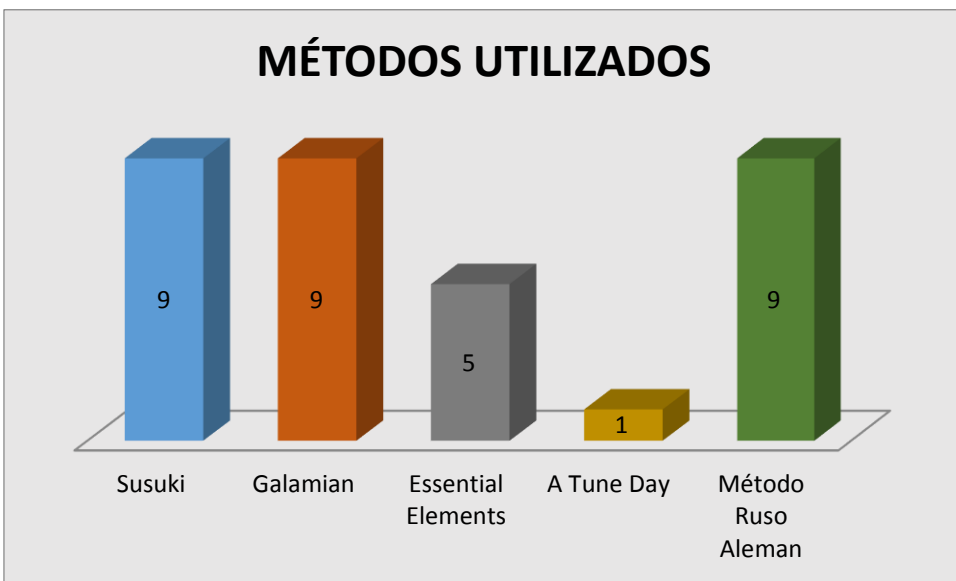
El 100% de las personas entrevistadas coinciden en que es importante tanto el aprendizaje como el acercamiento a un instrumento en edades tempranas dentro de las escuelas y colegios, ya que desarrolla capacidades motrices, disciplina y es necesaria la experiencia musical, lo cual se logra al tocar un instrumento.



4. Puedes nombrar tres métodos de violín, con los que hayas trabajado o conozcas.

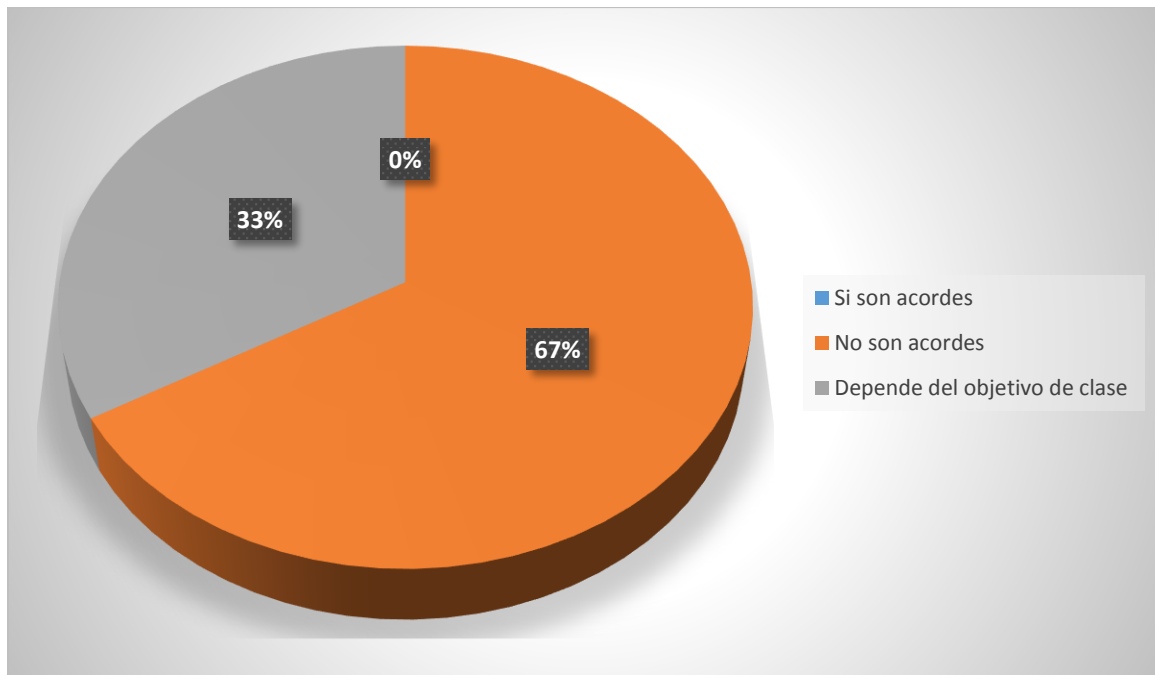
En esta pregunta surgieron diferentes opiniones debido a las diferentes experiencias que han tenido, sin embargo, la mayoría han coincidido en que conocen los siguientes métodos: Método Suzuki, Essential Elements, Método de Galamian.

Han nombrado otros métodos como A Tune a Day y diferentes métodos de técnica Rusa y Alemana.



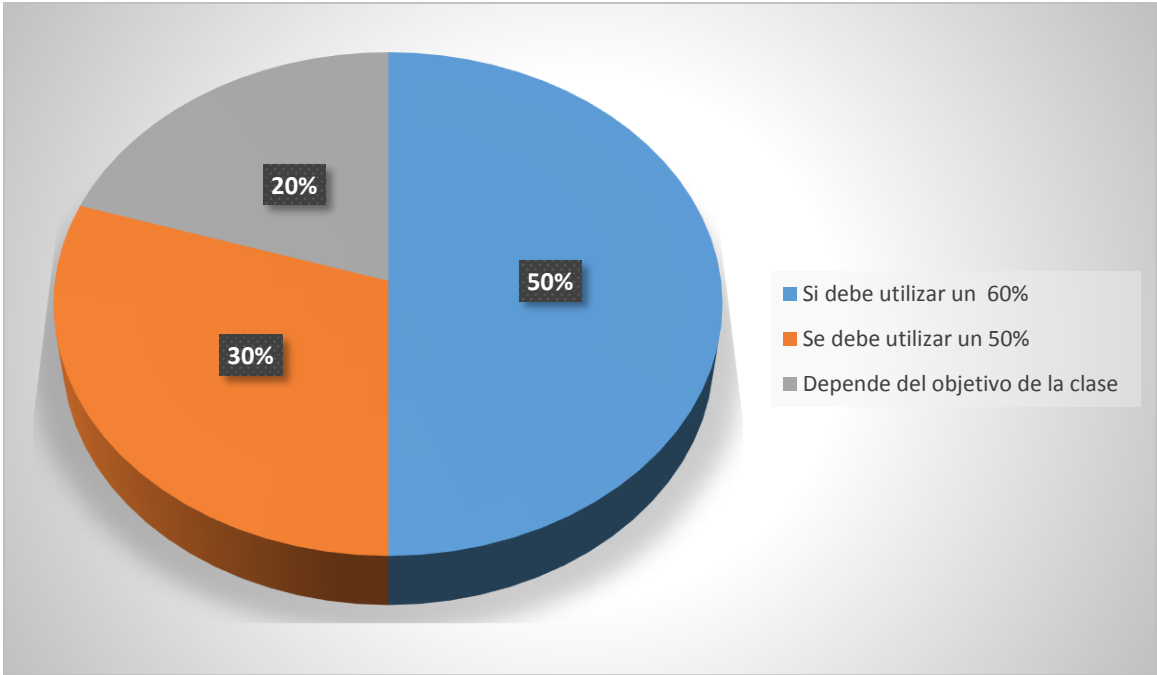
5. ¿Crees que los textos de música para violín existentes van acorde a nuestro entorno cultural?

Para esta pregunta surgieron diferentes opiniones, la mayoría coinciden en que no existen textos de música para violín acordes a nuestro entorno cultural. Pero hubo quienes afirman que depende del enfoque que se quiere dar a la clase, puede ser que en una unidad se quiera trabajar sobre músicas ecuatorianas y es ahí que se vuelve indispensable el tener a mano alguna guía básica para utilizar dentro de la clase de instrumento.



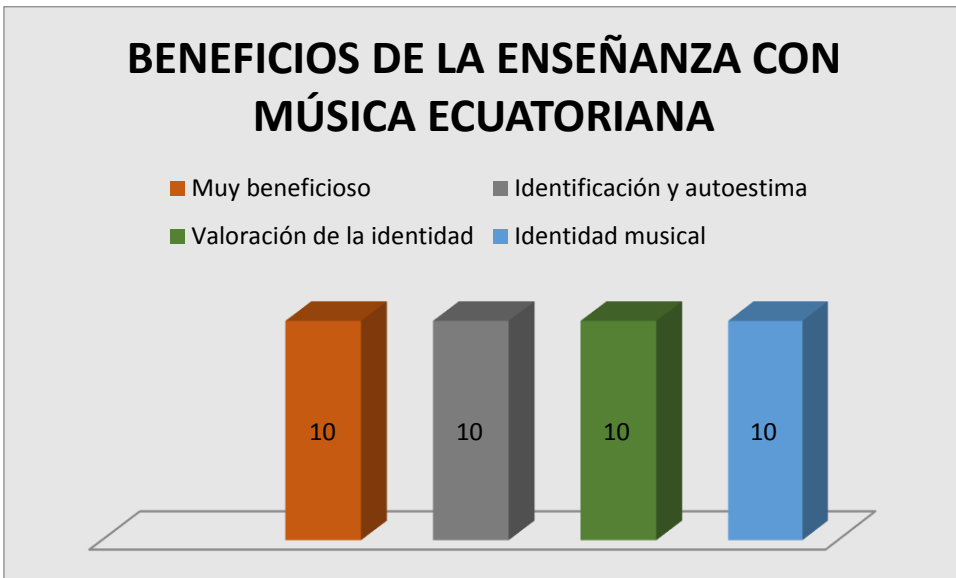
6. ¿En qué porcentaje crees que se debería utilizar repertorio Ecuatoriano para la enseñanza de música en escuelas y colegios?

Las respuestas a esta pregunta fueron divididas, un 50% afirma que se debe utilizar repertorio ecuatoriano en un 60%, otro 30% dice que se debe utilizar en un 50%, finalmente el 20% opina que depende del nivel y objetivo de la clase.



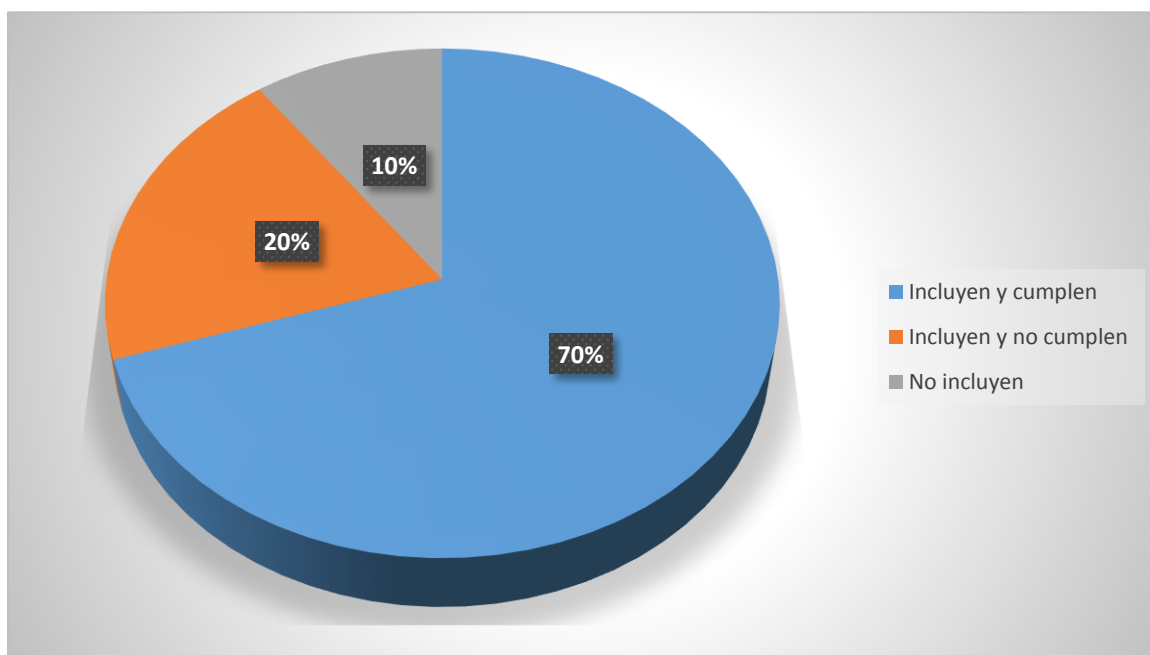
7. ¿Qué beneficios crees que se puede tener al usar repertorio Ecuatoriano en la enseñanza musical?

Definitivamente existe un gran beneficio, ya que los niños se sienten identificados, refuerza su autoestima, la valoración e identidad se ven beneficiadas al utilizar repertorio que va desde lo conocido, esto se logra a través del uso de música de nuestro entorno, se lo debe vivir, la experiencia de conocer e identificarnos musicalmente con nuestra cultura.



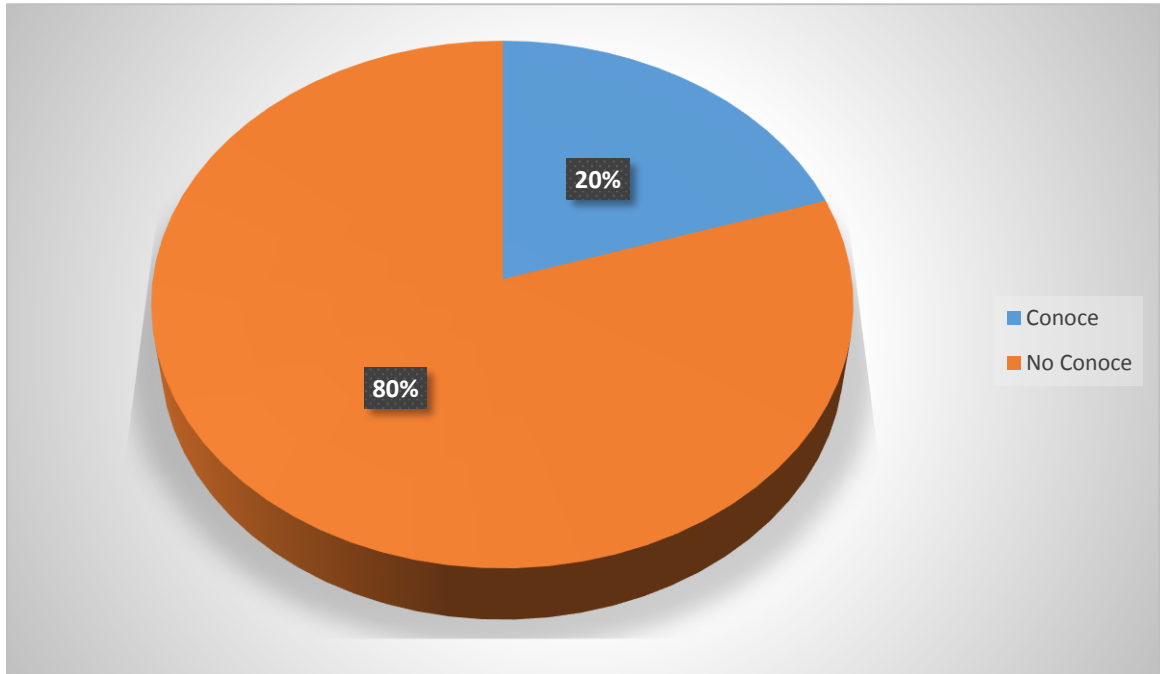
8. ¿Alguna vez has incluido música ecuatoriana en tu planificación de clases?

Dentro de la planificación de clases se ha planteado como un objetivo el utilizar música ecuatoriana, sin embargo, solo el 70% ha incluido y ha cumplido ese objetivo. El 20% ha incluido pero no ha logrado cumplir, y 10% no ha incluido.



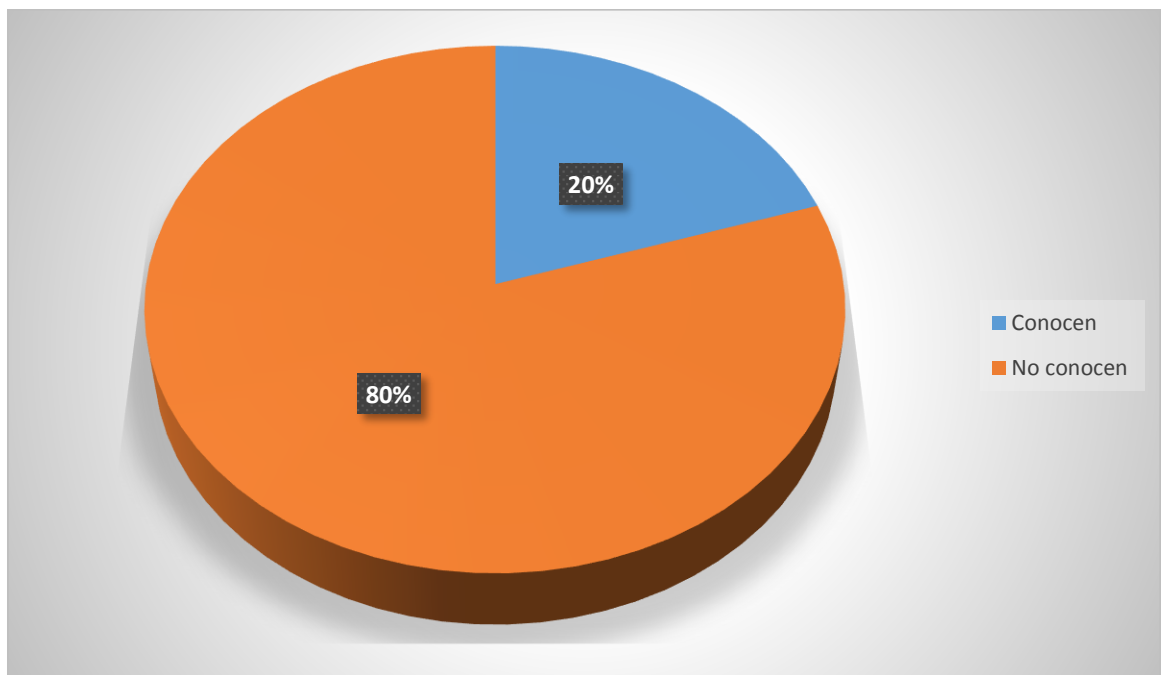
9. ¿Conoces algún método para la enseñanza de violín hecho en Ecuador?

El 80% afirma que no conoce ningún método para la enseñanza de violín, mientras que el otro 20% ha conocido métodos hechos en Ecuador.



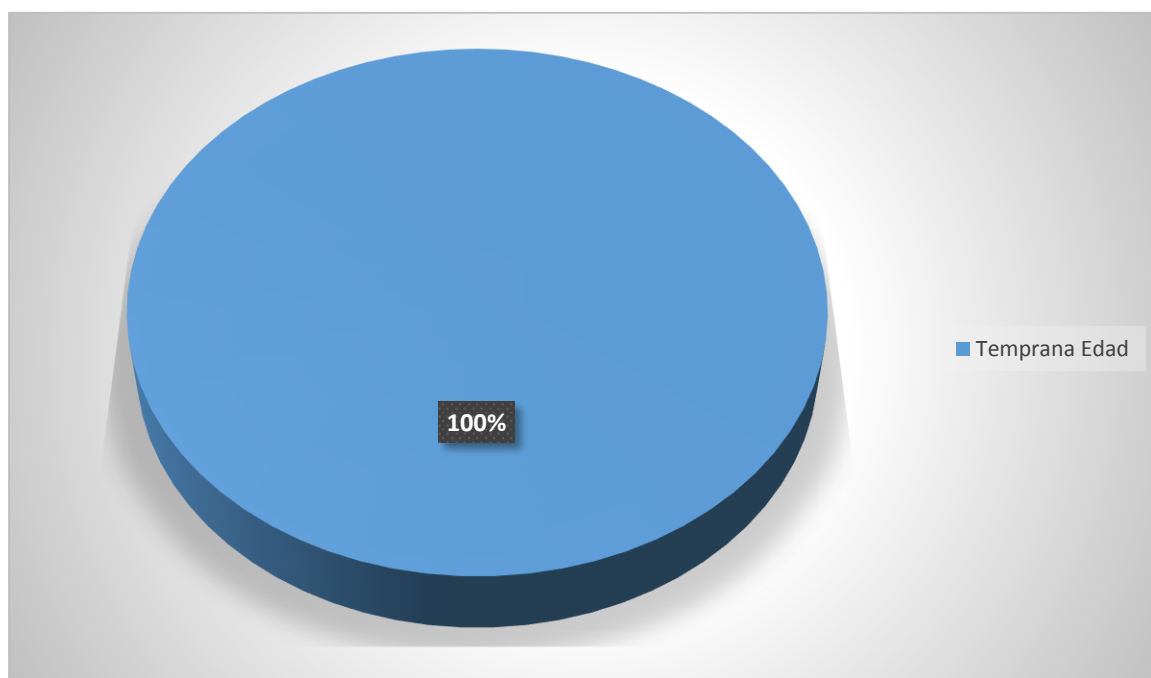
10. ¿Consideras que existen textos de música de calidad hechos en Ecuador?

De las personas entrevistadas el 20% asegura conocer textos de música hechos en Ecuador, el 80% no conoce ningún texto de música ecuatoriano.



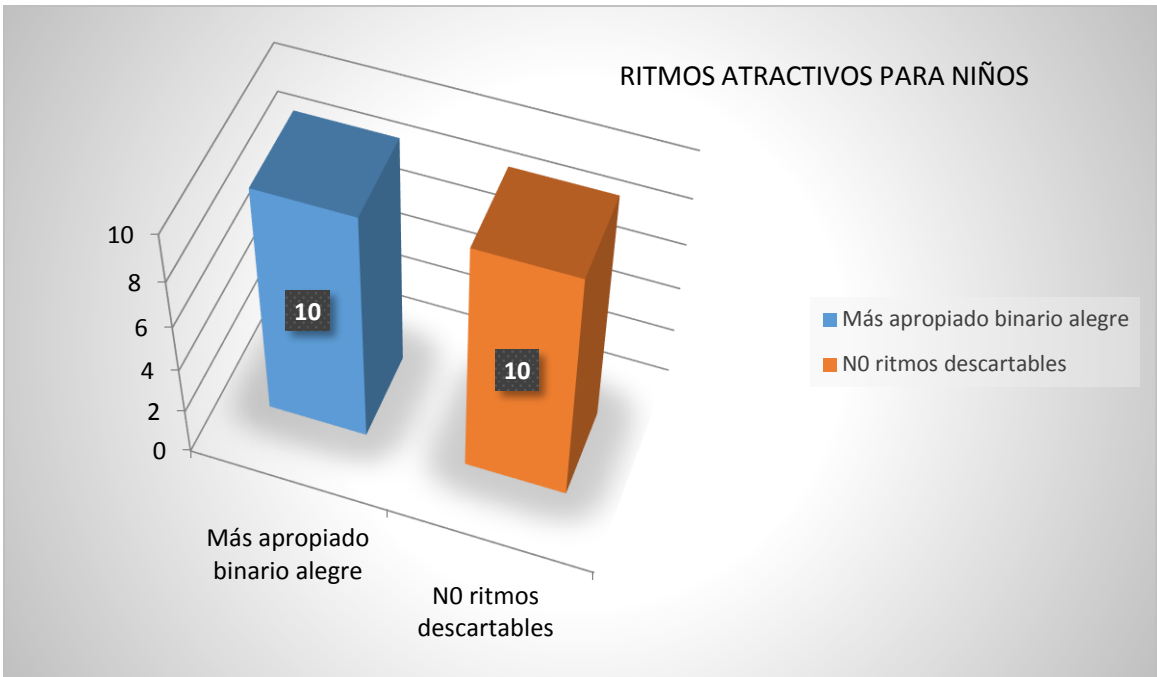
11. ¿Desde qué edad consideras que se puede involucrar a los estudiantes en la música ecuatoriana?

Todos los entrevistados coinciden en que es importante que sea desde temprana edad. Desde los inicios los niños tienen ese contacto con nuestra música, sin embargo, con el paso del tiempo se van excluyendo.



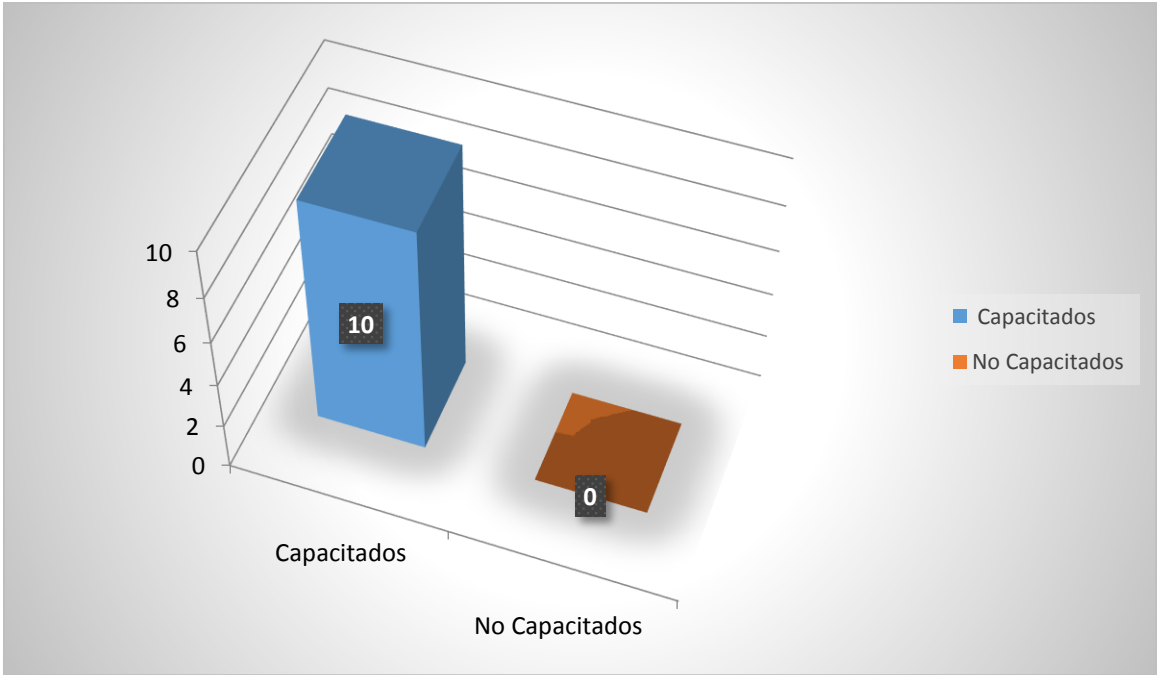
12. ¿Qué ritmos de la música ecuatoriana consideras que serían más atractivos para los niños?

No existe un ritmo que sea descartable, todos afirman que los ritmos de compases binarios, que sean alegres y movidos van a ser los que primen dentro del gusto musical infantil.



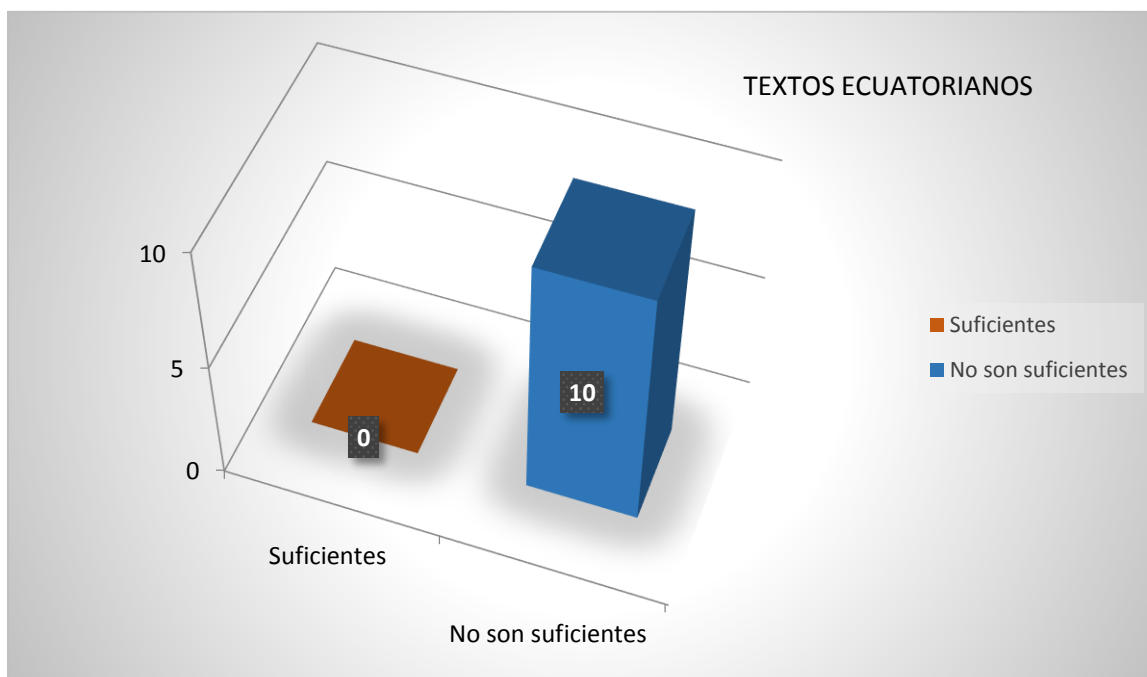
13. ¿Crees que existe gente capacitada para realizar o crear textos de buena calidad en Ecuador?

Todos los entrevistados coinciden en que sí existe gente muy capaz y con grandes expectativas e ideas sobre la enseñanza musical.



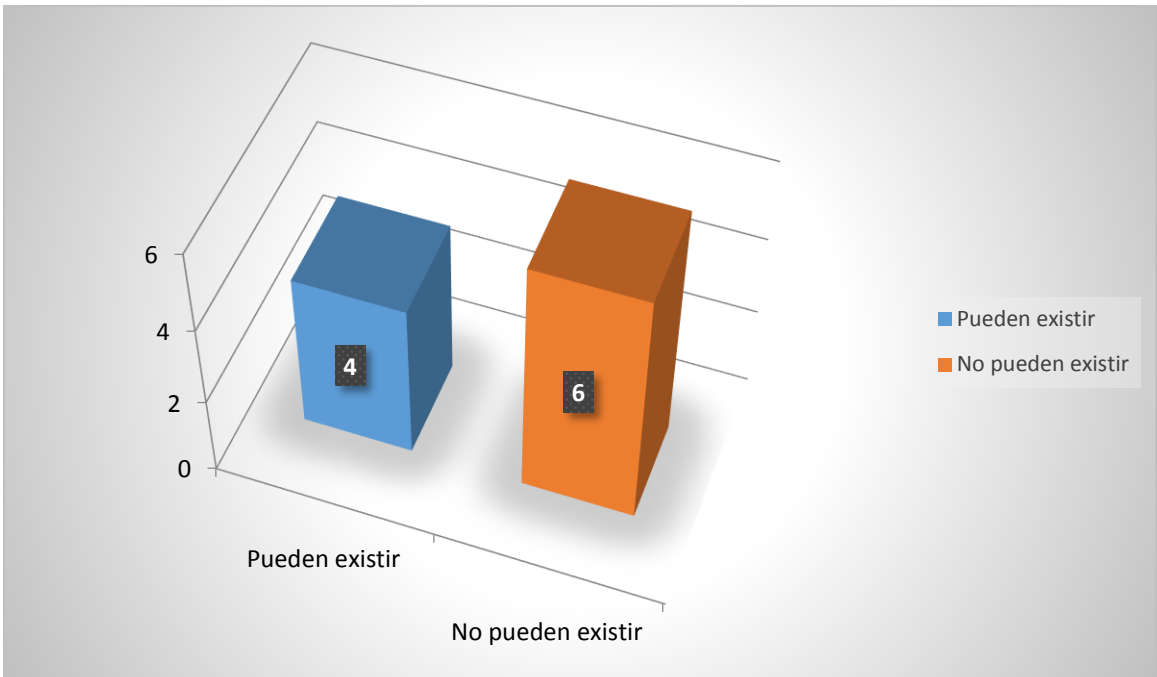
14. ¿Consideras que existen suficientes textos para la enseñanza de violín con música ecuatoriana en las escuelas, colegios y conservatorios de la ciudad de Quito?

Todos afirman que no existen suficientes textos como un apoyo para las clases de violín con repertorio ecuatoriano.



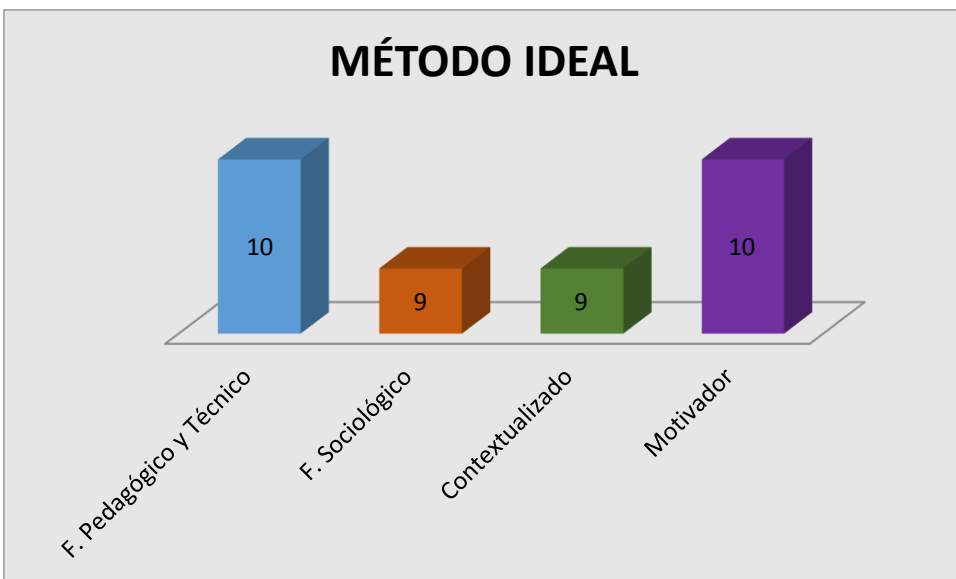
15. ¿Podrían existir dificultades técnicas para el aprendizaje del violín inicial con repertorio ecuatoriano?

Seis de las diez personas entrevistadas afirman que no podrían existir dificultades técnicas, siempre y cuando exista un propósito dentro de la clase con el fin de que se puedan abordar diferentes destrezas técnicas con el repertorio ecuatoriano. Las otras 4 personas aseguran que podría existir.



16. ¿Cómo consideras que debe ser un método ideal para la enseñanza del violín hecho en Ecuador?

El 100% de los encuestados afirmó que debe existir un fundamento pedagógico y técnico. El 90% de los entrevistados considera el aspecto sociológico y que sea adaptado a nuestro contexto. Finalmente para el 100%, es importante que se incluyan actividades que sean motivadoras para el aprendizaje del violín con repertorio ecuatoriano.



CONCLUSIONES

Mediante el diagnóstico se puede verificar la falta de textos para la enseñanza de violín inicial que sean acordes a nuestro entorno cultural. Es evidente que existen diferentes causas como la falta de preparación a docentes en el ámbito pedagógico y también investigativo sobre música ecuatoriana, así también se confirma la deficiente difusión de ciertos textos ya realizados. Las exigencias institucionales, el tiempo y la falta de proactividad, ha contribuido para que solo quede planteado como un objetivo la inclusión de música ecuatoriana en las aulas y no se logre cumplir.

Las respuestas de estas entrevistas nos han permitido confirmar que existe la necesidad de proponer una guía de violín inicial con repertorio ecuatoriano, la cual sirva como una guía para el profesor para desarrollar destrezas de ritmo, lectura y técnica, basada en ritmos tradicionales, y a su vez que sea algo innovador y motivante para los niños aprender a tocar el violín, además de valorar y apreciar nuestra riqueza musical ecuatoriana.

DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCION

- Nombre de la Institución

Colegio Menor San Francisco de Quito

- Actividad

Educación formal

- Ubicación

Cumbayá Vía Santa Inés

- Tipo

Unidad Educativa Particular

- Características

El colegio se encuentra situado en Cumbayá, es un sector de personas con altos recursos económicos, tiene amplia infraestructura y recursos necesarios para la formación de los estudiantes.

- Contexto

Es un colegio de clase social alta, donde parte de la formación académica es el área de música y arte, tiene 20 años de funcionamiento, con personas muy preparadas. La mayoría de los recursos que la institución brinda son extranjeros.

CAPITULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. Las teorías y modelos pedagógicos en relación con el estudio musical

El ser humano desde tiempos remotos ha buscado desarrollar ideas para el proceso de aprendizaje. Es por esto que la educación ha tenido diversos enfoques formulados desde el punto de vista filosófico y sociológico de cada época. Desde el punto de vista filosófico la mayor interrogante a la cual la educación debe responder es qué tipo de hombre/mujer y de sociedad se quiere formar. Desde el aspecto sociológico la educación es una forma de conservación y transmisión de valores culturales. Actualmente se analiza también el punto de vista biopsicológico¹ que trata de llevar al individuo a construir su personalidad, teniendo en cuenta sus posibilidades intrínsecas.

Los diferentes modelos pedagógicos surgen en un contexto histórico social-cultural-político diferente, donde la búsqueda de las respuestas al que hacer educativo es una interrogante. La insatisfacción en la búsqueda de estas respuestas se ha convertido en una retórica entre las diferentes teorías educativas. Sin embargo se debe acotar en que el fin es el hecho educativo por lo que se debe buscar no una disociación entre estos sino más bien una complementariedad.

Como se mencionó anteriormente la educación desde el aspecto filosófico y psicológico tiene como objetivo formar seres capacitados para conservar y transmitir la cultura, con el fin de asegurar una integración del individuo en la sociedad. Ahora bien, esta inserción del individuo a la sociedad debe estar vinculada con la cosmovisión social². Alsina hace énfasis en la importancia del dominio de diferentes áreas de conocimiento sin las cuales no sería posible una integración social. Es aquí donde la educación musical entra en acción ya que dentro de estas áreas de conocimiento a las cuales el autor las califica como Materias Instrumentales (principalmente las matemáticas y el lenguaje) se debe considerar

¹ Según el diccionario de la Real Academia Española, no se reconoce el significado de Biopsicología. Sin embargo, el concepto se lo utiliza para nombrar a la disciplina que aplica criterios y nociones de la biología en el estudio de la conducta de las personas y animales.

² Cosmovisión social: es la manera de ver e interpretar el mundo. Trata del conjunto de creencias que permiten analizar y reconocer la realidad a partir de la propia existencia. Puede hablarse de la cosmovisión de una persona, cultura, época, etc.

otros aspectos instrumentales como: el gesto y el lenguaje corporal, la conducta, el desarrollo de la sensibilidad, la creatividad, valores, etc. Los cuales son imprescindibles para un desenvolvimiento adecuado en la sociedad. Dentro de estos últimos aspectos mencionados se encuentra la Educación Artística, específicamente sobre el tema que nos corresponde: “La Educación Musical”, área que se convierte en un elemento indispensable dentro de la educación ya que aquí prevalecen categorías como la percepción, la expresión y la comunicación, por lo que el que hacer educativo se convierte en algo integral (Alsina, 1997.p, 13)

1.1.2. Enfoques y modelos pedagógicos

La construcción de un modelo pedagógico surge a partir de un ideal de hombre y mujer que la sociedad concibe (Ortiz, 2013). Cada modelo pedagógico posee fundamentos psicológicos, filosóficos y pedagógicos.

Diferentes investigaciones coinciden en que un modelo pedagógico debe responder a las preguntas ya mencionadas: para qué, cuándo, a quién, cómo y el con qué del acto educativo.

Tomaremos como referencia la clasificación que Julián De Zubiría hace en su texto “Los Modelos Pedagógicos: Hacia una pedagogía dialogante” el mismo que los clasifica de la siguiente manera:

1.1.2.1. Pedagogía tradicional y el modelo heteroestructurante

La propuesta de la pedagogía de la Escuela Activa, es el ideal a alcanzar en la educación actual, sin embargo, según Ortiz, nos encontramos aún con herencias de una práctica pedagógica Tradicionalista, donde el educando se convierte en un sujeto pasivo, limitando su creatividad y convirtiendo el proceso de aprendizaje en algo rutinario, basado en la repetición y copia, lo cual crea inseguridad y poco interés por parte del educando.

Este modelo pedagógico sugiere una monopolización del docente creando una práctica pedagógica autoritaria, rígida y unidireccional. Dentro de este modelo, se pueden incluir las teorías pedagógicas conductistas, donde la adquisición de conocimientos se fundamenta en la conducta del estudiante, por lo cual se manipulan elementos del ambiente con el fin de alcanzar la conducta deseada.

Ahora bien la pregunta es por qué este modelo pedagógico sigue presente en la educación actual? Según el filósofo Alain Badiou el deseo del niño es sentirse adulto sin embargo, el juego sigue siendo parte de su infancia. El mismo autor afirma que el ser humano buscará la superación tomando el camino más difícil tratando de vencer los obstáculos, por lo que el papel del maestro se vuelve fundamental para alcanzar este propósito, ya que es él quien guiará al niño de manera exigente, con el fin de formar seres responsables, disciplinados y con un alta expectativa de alcanzar sus metas. Alain justifica también la copia y reiteración sucesiva por parte del maestro ya que gracias a esto el estudiante podrá aprender y crear en el futuro. Entonces podemos decir que es importante crear en el niño desde sus primeros años el hábito de repetir e imitar con el fin de que el aprendizaje quede en su memoria. Uno de los problemas de la escuela tradicional es que el aprendizaje se vuelve un aprendizaje mecánico y de corto plazo debido a esto la escuela tradicional se ha vuelto muy criticada. Coll menciona que debe distinguirse entre el aprendizaje mecánico y el aprendizaje comprensivo, convirtiéndose el primero en algo maquinal sin ninguna representación en el pensamiento del estudiante, lo contrario sucede con el segundo, el cual es fundamental para comenzar nuevos aprendizajes.

Zubiría en su texto menciona los principales aportes del modelo heteroestructurante, el cual afirma que este modelo ha dado importantes aportes a nivel pedagógico, es por esta razón que se puede explicar la permanencia prolongada en el tiempo de este modelo.

Como primera instancia Zubiría alude el reconocimiento que debe haber sobre la influencia del medio en el proceso de aprendizaje, es decir, los conocimientos son construidos fuera del aula y llegan a través de una intervención de la cultura o un representante (en este caso el docente). Este aporte no es del todo completo ya que el estudiante cumple un papel pasivo y el aprendizaje es mecánico y rutinario. Sin embargo, este punto nos ayuda a identificar un aspecto fundamental para comprender la naturaleza del aprendizaje (Zubiría, 2006, pag. 98). Es así que este modelo pedagógico determina al niño como un sujeto que

debe ser orientado y disciplinado, en donde el aprendizaje se mira como un proceso de apropiación de los modelos culturales y la escuela como un lugar para enseñar a obedecer y cumplir con el fin de preparar a los estudiantes para que puedan enfrentarse a obstáculos que se presentarán en el futuro.

El segundo aporte del modelo heteroestructurante es la práctica como algo fundamental en el aprendizaje. Si bien es cierto la Escuela Tradicional defiende la práctica rutinaria y mecánica lo cual es rechazado por la Escuela Nueva, pero este hábito no deja de cumplir una función primordial en el aprendizaje, ya que esta destreza es un factor esencial en el aprendizaje (Ausbel, 1983 y 2002) para Ausubel en un aprendizaje tipo significativo la práctica puede cumplir tres funciones esenciales:

1. Los significados aprendidos mediante la práctica se pueden aclarar y estabilizar, siempre y cuando la práctica sea flexible.
2. La práctica aumenta la diferenciación conceptual. Se logra adquirir más conceptos mediante una práctica con calidad y ejercicio.
3. Si existe una práctica continua y reflexiva se podría aplazar el olvido y el aprendizaje sería más consistente.

El tercer aporte de este modelo pedagógico es el de reconocer el papel del esfuerzo con el fin de garantizar el aprendizaje. Los modelos pedagógicos de la Escuela Nueva consideran que el aprendizaje debe ser algo natural y espontáneo (Zubiría, 2006) sin embargo, esto puede ser una utopía ya que los seres humanos somos sujetos que por necesidad buscamos el camino difícil y queremos vencer los obstáculos. Es por esto que la Escuela Tradicional exige a sus estudiantes con el fin de alcanzar estas metas.

Zubiría menciona como cuarto lugar el papel del maestro en el proceso educativo, si bien es cierto el docente es uno de los actores del que hacer educativo, pero no debemos dejar a un lado el rol del estudiante que es algo que propone la Escuela Nueva. El docente debe ser un mediador en el proceso educativo.

1.1.2.2. La escuela activa y los modelos auto estructurantes.

Esta pedagogía hace énfasis en las características personales, utiliza métodos más participativos y dinámicos. Zubiría (2006) sostuvo que *“El objetivo principal de esta pedagogía es el de alcanzar un desarrollo integral del educando, donde el proceso de enseñanza – aprendizaje sea en función de las necesidades individuales segregándose al contexto social”*. El papel del docente debe ser de respeto para con sus estudiantes, con el fin de que el educando llegue a auto realizarse.

La Escuela Activa surge a partir de diferentes factores sociales y científicos, uno de los principales acontecimientos históricos que revolucionaron la concepción de la pedagogía y la educación a fines del siglo XIX, fue la Revolución Francesa, al igual que los avances en la psicología y pedagogía infantil (Zubiría,2006)

Diferentes pedagogos y psicólogos han aportado con diferentes teorías y enfoques sobre la educación. Así podemos mencionar algunos como: Rosseau quien sugiere una nueva propuesta afirmando que el niño debe ser concebido como un ser independiente, con un crecimiento espontáneo y natural, planteando así la autoformación. Continuando con esta idea Pestalozzi se convierte en el promotor de las escuelas tutoriales, con bases naturalistas e intuitivas. Por otro lado Froebel, promueve la creación del *kindergarten* basado en su razonamiento sobre la independencia de los niños, la cual afirma que es una fase fundamental, para él entonces, es importante iniciar el proceso educativo en edades tempranas.

De Zubiría (2006) en su texto menciona cuatro postulados sobre la Escuela Nueva y la Pedagogía Activa.

1.- **Propósitos:** La escuela debe preparar al individuo para enfrentar la vida. Según esto la finalidad de la escuela no puede estar limitado al aprendizaje, los niños y jóvenes deben sentirse seguros y felices.

2.- **Contenidos:** Tomando como referencia el primer postulado sobre el propósito de la escuela, la naturaleza y la vida deben ser estudiadas. La escuela debe poner a los niños en contacto con la naturaleza y la realidad, por lo cual los prepara para la vida.

3.- **Secuenciación:** Los contenidos educativos deben organizarse partiendo de lo simple y concreto a lo complejo y abstracto. Los contenidos deben estar ligados con el medio y

las condiciones de vida de los enseñantes. “La experiencia como madre del conocimiento” (Rousseau).

4.- **Estrategias metodológicas:** La formación de conceptos se dará mediante la experiencia, considerando al niño como creador de su propio conocimiento, se pone como punto de partida la manipulación, vivencia y contacto directo con los objetos.

5.- **Evaluación:** La evaluación para la Escuela Activa debe ser integral. Se debe evaluar al estudiante tomando en cuenta su progreso individual. Para esta escuela la evaluación debe ser cualitativa, formativa e integral.

La Escuela Activa parte de que el aprendizaje proviene de la experimentación y no de la recepción. La innovación que hace la Escuela Nueva parte de las estrategias metodológicas, las cuales proponen que el aprendizaje debe venir de la experimentación. El alumno se convierte en el eje del proceso educativo, por lo que es importante que el niño tenga un autoaprendizaje, es así que el maestro se convierte en un acompañante.

Para la Escuela Nueva el aprendizaje se convierte en un aprendizaje significativo, por que el niño está en contacto con el medio, experimenta y vincula conocimientos previos con los nuevos (Ausubel,1983)

De Zubiría (2006) hace mención a los aportes dados de la Escuela Activa, donde la escuela se torna en un espacio agradable, el estudiante tiene la palabra, está contra la enseñanza memorística y rutinaria, propone también una humanización de la enseñanza. Sin embargo, el rechazo a la lectura y el querer reemplazar los libros por la experimentación, hacen que el desarrollo del pensamiento no sea hipotético y lógico, lo cual es importante para la formación de redes conceptuales, por lo que se convierte también en algo poco favorable para la comprensión y la sensibilidad artística y estética.

1.1.2.3. Modelos pedagógicos contemporáneos

Por un lado tenemos a la Escuela Tradicional la cual tuvo y tiene sus aportes en la educación como ya se observó anteriormente. Luego apareció la Escuela Activa, la cual propone una nueva concepción sobre el aprendizaje. Sin duda ambas escuelas han sido

un aporte para la educación, y han tratado dar respuesta a los diferentes problemas en la educación. En la búsqueda de respuestas a estos paradigmas de la educación se dio paso al enfoque Constructivista.

El constructivismo surge a partir de la revolución cognitiva de los años sesenta. Piaget uno de los primeros exponentes del enfoque Constructivista, quería resolver la problemática sobre el origen del conocimiento. Para este Psicólogo Suizo su mayor objetivo era conocer como el conocimiento pasa de un estado de menor a mayor validez. Tras varios estudios realizados durante años, *Piaget llega a la conclusión de que “el conocimiento resulta de la interacción entre el sujeto y el objeto”* De Zubiría (2006). Es así que la inteligencia del niño se desarrolla de acuerdo a la interacción que tenga con el mundo exterior.

Los estudios tanto de Piaget como Bruner y Ausubel buscaban comprender los procesos internos del aprendizaje. A esto De Zubiría hace referencia a la llamada *Primera revolución cognitiva*, la cual aborda niveles epistemológicos y psicológicos. La *Segunda Revolución cognitiva* fue la Revolución constructivista de la educación, donde el aprendizaje surge a partir de los procesos intelectuales activos e internos del sujeto. Esta revolución cognitiva, despertó el interés de psicólogos, pedagogos y maestros, abriendo las puertas a la reflexión y la cual actualmente es un enfoque muy nombrado y seguido por muchos.

1.1.2.4. Análisis epistemológico y pedagógico sobre el constructivismo

Estos análisis abordan aspectos que puede ayudar a esclarecer los principios epistemológicos y pedagógicos sobre el constructivismo.

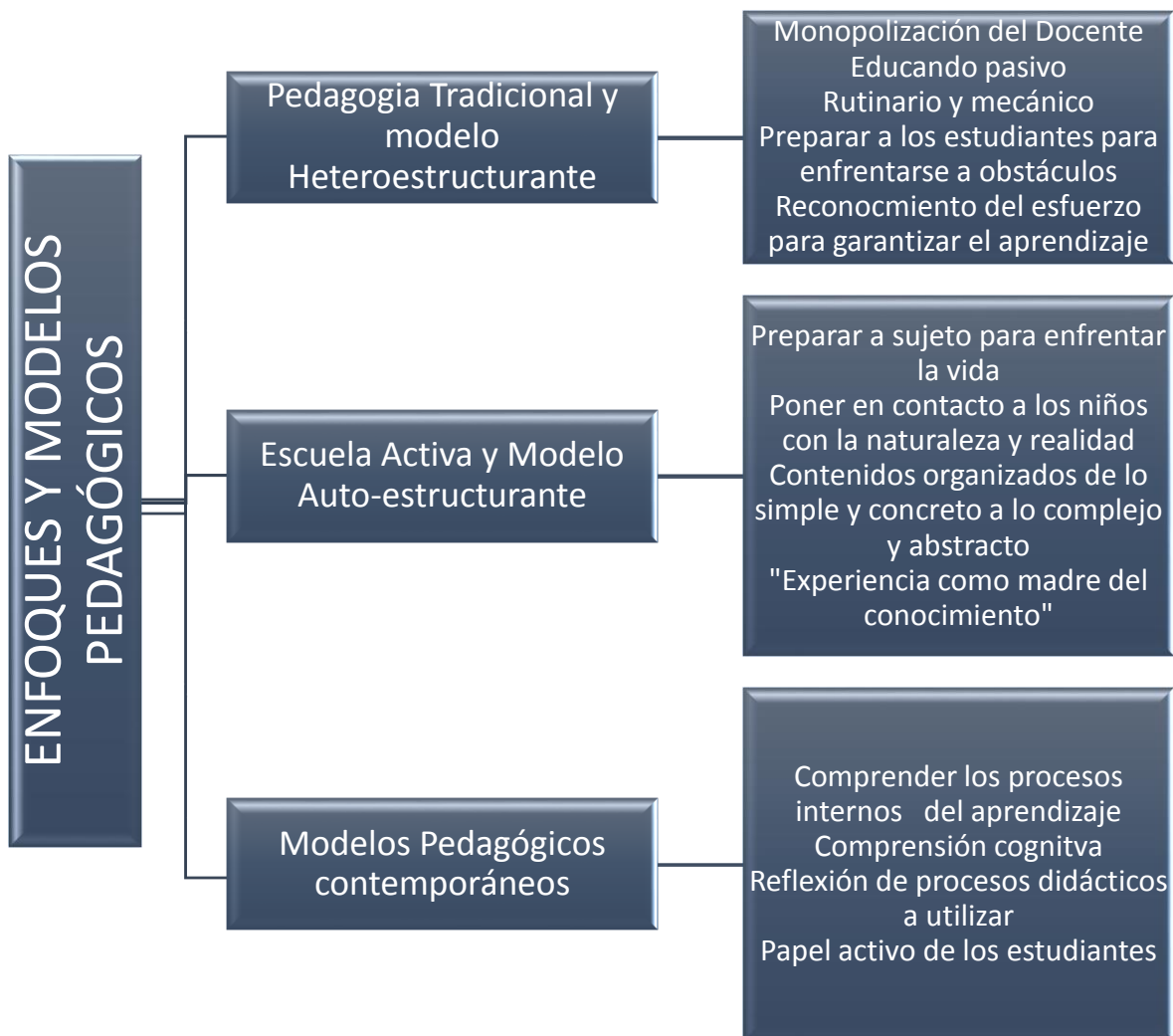
1. **Propósitos:** El reconocimiento del papel del estudiante como activo en el proceso de aprendizaje, ha dado una visión sobre la importancia de la comprensión cognitiva y el cambio conceptual, con el fin de alcanzar niveles más altos de comprensión en el sujeto. Es así que se habla de un Aprendizaje significativo, ya que se considera importante la vinculación entre el conocimiento previo con el nuevo.

2. Contenidos: El enfoque constructivista hace énfasis en la jerarquización de los conceptos en cada una de las ciencias, con el fin de estimular el desarrollo del conocimiento en el sujeto. Sin embargo, lo más importante para alcanzar la conexión entre el conocimiento previo con el nuevo es la reflexión sobre los procesos didácticos que se utilizarán.

3. Secuenciación: para el constructivismo es importante tomar en cuenta las necesidades e intereses de los estudiantes. Los contenidos deben responder a estas necesidades. La reflexión sobre la secuencia es fundamental, ir de lo general a lo particular.

4. Estrategias metodológicas: el papel activo de los estudiantes, conlleva a una búsqueda de procedimientos pedagógicos que permitan al niño un autodescubrimiento del conocimiento, y alcanzar una introspección sobre sus errores.

5. Evaluación: la evaluación debe intentar ser subjetiva, cualitativa e integral. Es decir, llegar a una autoevaluación. Si hablamos de una evaluación subjetiva será individualizada, por lo tanto no es comparable y no es cuantificable. Es así que la evaluación se convierte en algo integral para contribuir al desarrollo del estudiante. Pero nos preguntaremos donde queda el docente? El docente participa de tal manera que promueve a la creación de mecanismos para una evaluación grupal e interdisciplinaria.



1.2. Teoría del aprendizaje significativo de Ausubel

Dentro de los enfoques pedagógicos autoestructurantes, se ha hablado sobre el Aprendizaje significativo, donde su mayor exponente es David Ausubel.

Dentro de la llamada primera Revolución cognitiva dentro de los modelos pedagógicos contemporáneos, fueron muy importantes los trabajos de Piaget, Bruner y Ausubel. De Zubiría menciona en su texto dos principios pedagógicos constructivistas:

Primer principio en educación: El aprendizaje es una construcción idiosincrásica. Es decir se considera el conocimiento como un proceso individual donde se defiende su carácter idiosincrásico³

Segundo principio: Las construcciones previas inciden de manera significativa en los aprendizajes nuevos. Para este principio fueron fundamental los trabajos de Ausubel, expuestos por primera vez en la *Psicología del aprendizaje verbal significativo (1963)* la teoría fue enriquecida con los aportes de Novak, Hanesian y Sullivan. A raíz de la teoría del Aprendizaje significativo el enfoque constructivista alcanza más solidez respecto a la teoría de las construcciones previas en el aprendizaje.

La idea más importante de la teoría de Ausubel nos dice que el factor más importante “es aquello que el aprendiz ya sabe”. Esta idea para Ausubel, hace referencia a la “estructura cognitiva” es decir al contenido y organización de las ideas en un área específica de conocimientos. Para que dicha estructura facilite el aprendizaje es necesario que el aprendizaje previo haya sido aprendido de forma significativa (Moreira, 2000) Ausubel le da el nombre de “subsumidores” a las estructuras de conocimientos específicas, como conceptos o ideas existentes en la estructura cognitiva, donde estos servirán como anclaje para la nueva información.

Entonces podemos decir que el aprendizaje significativo es anclar conocimientos previos o subsumidores con información nueva. Para garantizar el anclaje, es importante que los subsumidores estén claros y disponibles en la estructura cognitiva del sujeto, así como también que exista una interacción entre los conceptos previos y la información nueva. Dicha interacción ocurre debido a que se dan modificaciones significativas dentro de la estructura cognitiva debido a la influencia de los nuevos conceptos. Es gracias a esta interacción que el aprendizaje significativo ocurre.

Los primeros subsumidores, son adquiridos a través de dos procesos: formación y asimilación. El proceso de formación ocurre en los niños de edad pre-escolar y se da a través de la experimentación, es decir, aprendizaje por descubrimiento. La asimilación se

³ Para el constructivismo es importante el papel activo del sujeto por lo cual las construcciones mentales son individuales, sin embargo, esta postura resulta bastante radical, donde dichas construcciones se convertirían en interpretaciones singulares, lo que llevaría a una difícil comunicación, dado que cada individuo tendrá su propia explicación.

da primordialmente en edad escolar y adultos, esto es la interacción con conceptos pre-existentes en la estructura cognitiva (Moreira, 2000)

Contrario al aprendizaje significativo, Ausubel define también el **aprendizaje mecánico** donde no existe la interacción entre la nueva información y la existente en la estructura cognitiva. Sin embargo, este tipo de aprendizaje puede ser necesario para adquirir un nuevo conocimiento, dado el caso que no existieran subsumidores previos este aprendizaje mecánico sería necesario.

De Zubiría, distingue dos posibilidades en cuanto al método de enseñanza según la teoría de Ausubel.

“El aprendizaje por descubrimiento, donde el aprendiz lo descubre por sí mismo. El aprendizaje por recepción, el cual presenta el contenido en su forma final. Ambos se convierten en un aprendizaje significativo si la nueva información se integra de forma no arbitraria y no literal a la estructura cognitiva” De Zubiría (2006)

1.2.1. Condiciones para que ocurra el aprendizaje significativo

1.- Material potencialmente significativo.- esta condición implica que el material que va a ser aprendido sea fácil de vincular en la estructura cognitiva del aprendiz. Para esto Moreira nos menciona dos factores importantes: la naturaleza del material y la naturaleza de la estructura cognitiva del aprendiz.

Naturaleza del material o significatividad lógica es decir que el material debe ser >>lógicamente significativo>> Moreira se refiere a que debe ser fácil de relacionar y así pueda dar lugar a la construcción de significados. Respecto a la **Naturaleza de la estructura cognitiva o significatividad psicológica** se debe considerar los conceptos subsumidores previos de tal forma que el aprendiz los relacione con el nuevo material.

2.- Disposición para relacionar.- para que el aprendizaje sea significativo, es importante que el estudiante muestre disponibilidad a la hora de aprender, aún si el material fuese potencialmente significativo, pero el estudiante no tiene la motivación para aprenderlo, el proceso se convertirá en algo mecánico, memorístico y sin alcanzar el objetivo que busca este tipo de aprendizaje.

1.2.2. Evidencia del Aprendizaje Significativo

Ausubel menciona que la comprensión de un concepto implica la adquisición de significados claros, precisos y transferibles. Para evaluar esta comprensión se recurre al mecanismo memorístico. Es casi algo habitual que los estudiantes tengan estos significados aprendidos de manera mecánica y memorística. Muchas de las experiencias compartidas por Ausubel afirman que estos conceptos al ser evaluados son memorizados, es por esto que el autor sugiere una evaluación donde se formulen preguntas que no sean familiares y requieran de una “transformación del conocimiento” (Moreira, 2000). La solución de problemas es otra forma de evaluar un aprendizaje significativo al igual que la diferenciación de ideas relacionadas pero no idénticas.

1.3. Pedagogía de la Liberación

La educación actual es exigente, es casi habitual escuchar hablar sobre una educación integral, la pregunta es: que implica tener este tipo de educación. Las exigencias del mundo actual, requieren especial atención en cuanto a política, economía, tecnología, etc., sin embargo, es importante que dentro del ámbito de la educación no se descuide la formación de valores morales, éticos, políticos y espirituales, ya que esta formación integral asegurará para el futuro transformaciones sociales más justas y equitativas.

Partiendo de la afirmación: *“La educación es el punto de partida absoluto de la revolución en la medida en que todo acto educativo pretende cambiar a una persona a fin de que la humanidad progrese” (Pierre, 1973)*

Es así que la educación es un acto por medio del cual se formará y desarrollará al hombre, de manera que se considera una revolución y a la vez un acto liberador. Sin embargo, esta afirmación se convierte en una afirmación ideológica, pero a su vez puede servir como un llamado a los docentes para una verdadera liberación.

La pedagogía de la Liberación propuesta por Paulo Freire, se contrapone a lo que Freire llamó la “Educación Bancaria” la cual consideraba al estudiante como un recipiente vacío en donde se debía depositar el conocimiento. Freire busca una forma de educación concientizadora, renovada y transformada, donde el estudiante es considerado como un sujeto activo en el proceso de aprendizaje, aboliendo el autoritarismo que existía por parte del educador. Para Freire el diálogo, la humildad y el amor son virtudes que tanto el educador como el educando deben alcanzar para un modelo educativo *Liberador*.

El objetivo central de esta pedagogía es la *concientización*. Este proceso, como señaló Freire consiste en reinventar las relaciones productivas, políticas y culturales (Chacón, 1988) para alcanzar esta educación comprometida es importante plantearse lo siguiente: Saber lo que hay que cambiar, Para qué hay que cambiar, Hacia qué hay que cambiar y como hay que cambiar. Es a esto lo que Chacón menciona como un proceso de concientización. El cambiar desde una conciencia sumisa⁴ a una Conciencia Crítica Liberadora. El mismo autor señala cuatro niveles de concientización:

Conciencia Pre-Crítica: donde la experimentación de la injusticia y explotación sirven como un despertar de la conciencia.

Conciencia Crítica Integradora: el sujeto siente la necesidad de cambio pero no toma la decisión, ya que todavía se siente comprometido con las mayorías.

Conciencia Crítica: donde es necesario esclarecer el modelo de sociedad que se busca.

Conciencia Crítica – Liberadora: que se produce un proceso de Revolución Cultural, donde la reflexión y praxis se complementan. El compromiso personal y colectivo frente a una transformación social, abierta al diálogo y a la búsqueda de una participación activa, de forma ordenada y disciplinada.

Bourdieu y Passeron sostuvieron que “la escuela se constituía en el instrumento más acabado del capitalismo para reproducir las relaciones de producción y la ideología del

⁴ Conciencia sumisa se refiere a una conciencia dependiente y conformista. Por el contrario al hablar de conciencia Crítica Liberadora nos referimos a una conciencia que no teme al cambio.

sistema (Brito, 2008). Haciendo un recuento de los niveles propuestos por Chacón en su libro *Educación Popular y Libertad*, podemos considerar a la educación Latinoamericana como una educación en un estado de Concientización Sumisa, es decir, que todavía dependemos de un modelo neoliberal en la educación, donde aún existen ideologías capitalistas.

La pedagogía de la Liberación es sin duda un paso para el cambio en la educación Latinoamericana. La búsqueda de una transformación en la educación es un proceso que aún queda pendiente en nuestra sociedad, sin embargo, la pedagogía propuesta por Freire es una esperanza al cambio que se busca en la sociedad Latinoamericana. Romper los esquemas opresores, es replantear la participación del educando y el educador en el proceso de aprendizaje, donde las propuestas metodológicas se actualicen en base a las necesidades sociales y la carencia educativa (Brito, 2008)

Un mejor aprendizaje social según Paulo Freire vendría dado por la interacción entre educación y las prácticas culturales, es decir una *Educación popular*. Las consideraciones para esta teoría toman en cuenta el contexto actual y sobre todo el contexto latinoamericano en el cual la transformación educativa y social debe proyectar una educación integral que urge en la actualidad. Tomando en cuenta lo mencionado, la educación popular vendría a ser un proceso sistemático de participación y formación de prácticas populares y culturales dando como resultado la formación de seres humanos críticos de la realidad social y cultural con fundamentos para lograr una mejor educación para generaciones venideras.

1.4. Modelos Pedagógicos Musicales

La pedagogía es la ciencia de la educación, cuyo fin es que el proceso enseñanza-aprendizaje alcance un alto rendimiento. Solo la pedagogía musical al igual que otras disciplinas, ha sufrido cambios, gracias a las diferentes investigaciones que se han dado.

A continuación mencionaremos diferentes períodos por los cuales la educación musical ha atravesado, cada uno de los cuales ha sido un aporte para la misma.

El período denominado **“De los precursores”** en la década de los ‘30 y ‘40 aparece el método Tonic Sol-Fa con el fin de facilitar la enseñanza y la melodía⁵ Con la aparición de la denominada “Escuela Nueva” la educación musical se ve influenciada por este movimiento pedagógico unos años después.

El segundo período o llamado período **“De los métodos activos”** aparece en los años ‘40 y ‘50 y es aquí donde ya se empieza a evidenciar las influencias de la Escuela Nueva en la educación musical. Uno de los más destacados de este período es Jaques Dalcroze, quien fue el primero en introducir el movimiento corporal a la enseñanza de la música. Junto a Dalcroze aparecen también dos pedagogos destacados Maurice Martenot y Edgar Willems, quienes se encontraron afines a los aportes pedagógicos de Dalcroze. Este período se caracteriza porque todos los métodos activos proponían centrarse en el sujeto del conocimiento, es decir, movilizar y motivar al educando, desarrollando el aspecto psicofísico del niño.

El tercer período **“De los métodos instrumentales”** décadas de los ‘50 a ‘70. Sobresalen Carl Orff en Alemania, Zoltán Kodaly en Hungría y Shinichi Suzuki en Japón. Para los métodos instrumentales la preocupación metodológica se centraba en el objeto del conocimiento, es decir, en la música misma.

El método Orff actualmente es considerado y usado como uno de los más grandes métodos del siglo XX. Orff toma como base el método Tonic Sol-Fa dando prioridad a los juegos corporales y lingüísticos y a la oralidad musical, eludiendo la alfabetización musical.

Kodaly se encuentra incluido en este período ya que el canto se considera un instrumento básico en el proceso de enseñanza musical. Kodaly aporta de gran manera a la educación del pueblo húngaro con obras corales e instrumentales y a la par contribuye con la música en un proyecto socio-político. Su propuesta pedagógica, destaca la importancia que la música tradicional tiene para la construcción del mundo sonoro interno de los sujetos que integran la comunidad cultural (Gainza, 2003)

El japonés Suzuki fue un creador metodológico, quien desarrollo un método para la enseñanza del violín en edades tempranas, esta propuesta pedagógica es conocida y

⁵ Orff y Kodaly retoman este método Tonic Sol-Fa como su base para sus propuestas pedagógicas (Gainza, 2003)

usada a nivel mundial, ya que su planteamiento pedagógico se apoya en el desarrollo psicopedagógico de los niños.

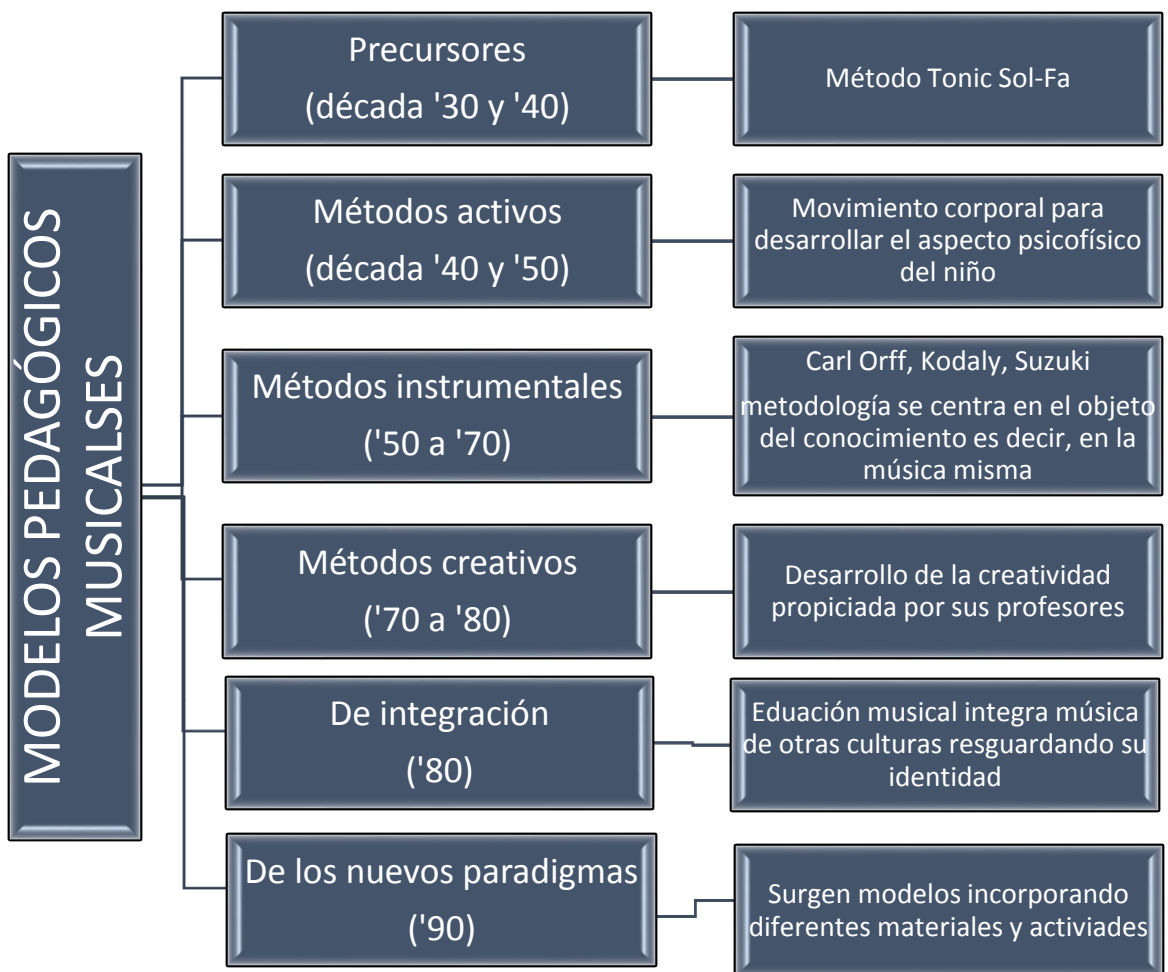
Los aportes de estos metodólogos musicales se fundamentan en la producción musical. Para el siguiente período estos métodos quedan relegados, ya que no se exploraba todavía el campo de la producción musical por parte de los estudiantes, existiendo un monopolio debido a que los metodólogos usaban sus propios métodos.

El cuarto período **“De los métodos creativos”** (década '70 y '80) en este período el profesor motiva a sus alumnos al desarrollo de la creatividad, aparece la “generación de los compositores” se destacan los ingleses George Self, quien introduce la música contemporánea en el aula, se unen a él, Brian Denise y John Paynter y el canadiense Murray Schafer, este último trata de desarrollar la curiosidad sonora en los estudiantes, propiciando en ellos la creación de su propio paisaje sonoro.

Para el quinto período década de los '80, llamado **“De integración”** la música contemporánea permanece, sin embargo, los avances tecnológicos en la educación, los movimientos alternativos en el arte, técnicas grupales, musicoterapia. etc., se ven influenciadas también por la migración, lo que convierte a la mayoría de los países en una sociedad multicultural. Es así que la educación musical se ve obligada a integrar la música de otras culturas, tratando de resguardar su propia identidad.

Durante el sexto período años '90 **“De los nuevos paradigmas”** surge interés por las problemáticas educativo-musicales. Durante el siglo XX la preocupación por la educación infantil fue beneficiada por los aportes de diferentes métodos: Willems, Orff, Kodaly, Suzuki, etc. Los cuales dominaron el hecho pedagógico, sin embargo, la educación superior se vio afectada. A raíz de esto surgieron los “Modelos” que a diferencia de los “Métodos” recurre a una producción colectiva. Incorpora diferentes materiales y actividades, que no necesariamente deben tener una secuencia, además pueden ser combinados.

Los aportes de cada período han sido fundamentales para la educación musical, los cuales no han permitido experimentar toda la riqueza musical y expresarla de manera integral tanto en lo afectivo, sensorial, intelectual y estético.



1.5. Relación del Aprendizaje Significativo y Pedagogía de la Liberación: De qué manera influyen en la Educación Musical.

El aprendizaje musical requiere de diferentes destrezas: auditivas, de ejecución y creación. A su vez es importante la apropiación de conceptos y sistemas teóricos. Sin embargo, la manera en que estos conocimientos son transmitidos a los estudiantes, podría afectar al interés y motivación por adquirir estos conceptos musicales. En la enseñanza musical el aprendizaje es declarativo, es decir, los estudiantes aprenden de forma verbal los conceptos, empero, es primordial la práctica de los mismos. Por ejemplo: si enseñamos a los alumnos los valores de las notas musicales, sería importante hacer que los estudiantes interioricen este concepto en base a experiencias, es decir tocando un instrumento o realizando ejercicios auditivos y rítmicos. *Saber música* como afirma Risken en su artículo de “Aprendizaje Musical Significativo” no es solo hablar sobre ella, sino que implica, tocar, cantar, discriminar auditivamente y crear.

En base a lo expuesto podemos decir que un Aprendizaje musical significativo, se da cuando los conocimientos previos y los nuevos encuentran una relación y este nexo debe ser mediante ejercicios auditivos, que permitan al estudiante construir e interiorizar los conceptos teóricos no solo de forma verbal y repetitiva sino que puedan experimentar, para alcanzar un aprendizaje verdaderamente significativo. Esto motivará a los estudiantes no solo a crear sus propias composiciones musicales sino también a la formulación de habilidades propias de aprendizaje⁶. En el aprendizaje musical no se puede evadir la parte memorística, ya que esto es fundamental para el aprendizaje de sistemas conceptuales, sin embargo, para que estos conocimientos sean la base para adquirir nuevos conceptos es primordial la praxis musical. Es importante que en este proceso de enseñanza-aprendizaje el profesor sea un facilitador y el estudiante se convierta en el intérprete activo del propio aprendizaje.

⁶ La motivación tiene que ver con los significados que se van construyendo en el aula, es decir, con la significatividad que tienen las experiencias musicales para los propios alumnos (Rusinek, 2004)

La Pedagogía de la Liberación, está basada en las aportaciones del aprendizaje significativo, es decir, hace referencia tanto a la importancia de la experiencia como a la construcción de los conocimientos en el proceso enseñanza-aprendizaje. Mediante el aprendizaje musical, los estudiantes pueden construir puentes que los ayudará a formarse integralmente. La formación musical se empieza por lo más cercano y familiar a los niños y niñas a través de un entorno musical multicultural. McLaren, Kincheloe (2008) cita a Abrahams (2005) quien afirma que *“La educación musical en edad escolar es primordial para la producción y reproducción social y cultural”* En la actualidad la educación musical se ha visto marginada ya que la influencia de la cultura popular o cultura de masas⁷ ha alcanzado altos niveles de influencia en los niños y niñas, lo que ha provocado que tanto la cultura musical individual como colectiva se ha convertido en algo estereotipado.

Los docentes musicales deben tener conciencia de que tienen toda potestad de desarrollar en sus estudiantes la capacidad de formar un pensamiento crítico, creativo, abierto y tolerante en sus alumnos, por lo que los profesores de música, deben ser capaces de analizar, adecuar y utilizar el currículo de manera amplia, con el fin de crear diferentes posibilidades que serán liberadoras y transformadoras Abrahams (2005) citado por McLaren, Kincheloe (2008)

“La música, por su misma naturaleza, tiene el poder de liberar, transformar y efectuar cambios” (Abraham y Head, 2005) Para Freire es importante alcanzar un proceso de concienciación con el fin de que el aprendizaje adquirido produzca un cambio. En la educación musical hay que crear esta concienciación mediante la exploración de la tradición musical para alcanzar cambios transformadores. La pedagogía liberadora trata que, tanto alumnos como profesores mantengan un dialogo con el fin de lograr un aprendizaje transformador y liberador. Para que dicha transformación suceda, profesores y estudiantes deben tener ese cambio, esto nos llevaría a una reflexión crítica y la voluntad de descubrir nuevas realidades Abrahams (2005) citado por McLaren, Kincheloe (2008)

⁷ Hace referencia a la industrialización de la música.

1.6. Psicología y Didáctica Musical

Parte de los conocimientos que se deben adquirir para impartir la enseñanza musical son las bases psicológicas y didácticas de música.

1.6.1. Bases Psicológicas de la Educación Musical

Es importante considerar a la educación musical dentro de una óptica psicológica, con el fin de que los principios musicales que se construyan tengan afinidad con las exigencias pedagógicas m (Moreno, 2001)

Fundamentado en las teorías Psicológicas ya existentes, se pretende apoyar el comportamiento del ser humano frente al fenómeno de la música. A continuación se mencionarán diferentes teorías psicológicas haciendo una relación con la parte psicológica musical.

Teoría Conductista

Para esta teoría resulta primordial la observación del comportamiento externo y su modificación, no considera los estados de conciencia. Es por esto que en el ámbito musical la teoría conductista presenta dificultades respecto a los aspectos fundamentales de la música como: aptitud, emoción, intuición, etc. *La aplicación de las teorías conductistas en el aprendizaje musical han tenido éxito en tareas centradas en la consecución y mejora de habilidades básicas del aprendizaje musical, sobre todo en los primeros años*” (Lacárcel, 2001)⁸

⁸ Estas destrezas básicas deben ser fáciles de identificar y evaluar tales como: discriminación tonal, ejecución instrumental, notación y lectura musical, etc.

Teoría Cognitiva

En esta teoría el sujeto es el actor principal en el desarrollo mental y el aprendizaje, es importante también la capacidad de conocimiento del sujeto para las relaciones que mantiene con su medio ambiente. El enfoque cognitivo en la música se basa en las teorías del desarrollo de Jean Piaget ⁹ Las aportaciones de esta teoría en la música son fundamentales para organizar la conducta musical infantil. Las habilidades musicales se adquieren acorde a cada una de las etapas evolutivas desde las primeras experiencias musicales de un bebé hasta la percepción que tienen los adolescentes frente a la música. La evolución y adaptación musical que tengan los niños será de manera progresiva según las estructuras cognitivas, respetando las características y diferencias individuales.

Psicología Social

La psicología social trata sobre el estudio de la conducta social. La exploración de la sujeción que tienen los individuos sobre la conducta y actitudes de otros, de qué manera influye la conducta de una persona sobre otra y sus consecuencias sociales. Relacionando la psicología social con la música, lo que se trata, es entender la influencia y efectos que tienen la música en el comportamiento tanto de forma individual y grupal (Lacárcel, 2001). El contexto social está presente a la hora de materializar una cultura musical. Los gustos musicales vienen definidos por la edad, clase social y la formación escolar, si bien es cierto, cada individuo tiene su gusto musical, sin embargo, éste puede variar según las condiciones sociales a la que la persona esté expuesta. La Psicología Social de la Música analiza los comportamientos musicales sociales, con el fin de comprender las reacciones psicológicas hacia la música y como ésta influye y es utilizada sobre grupos e individuos.

⁹ Considera las etapas del desarrollo cognitivo, sensoriomotor, preoperacional, operaciones concretas y operaciones formales, como estadios de desarrollo mental.

Teoría Psicométrica

“Trata de comparar sujetos o grupos con ciertos aspectos de la conducta que nos pueda interesar” (Lacárcel, 2001) esto se lo realiza mediante pruebas estandarizadas, utilizando los test como una herramienta principal, con la finalidad de medir el nivel intelectual, aptitudes y rasgos de personalidad de forma precisa. En la música ésta teoría trata de medir las habilidades y aptitudes musicales del individuo, incluyendo la evaluación del aprendizaje.

Algunas investigaciones han determinado que la música incide en las aptitudes de los seres humanos, es así que ésta debe tener un orden a nivel de sonoridad y escritura musical¹⁰, esto genera una reacción afectiva y emocional donde tanto la melodía, armonía y ritmo influirán. Para Edgar Willems el ritmo corresponde a la vida fisiológica, la melodía con la vida afectiva y la armonía con la vida intelectual o mental. Menciona también, que para que la psicología de la música tenga eficacia, es importante el estudio de estos elementos básicos y fundamentales (Willems, 2011)

El componer, interpretar y escuchar son formas de manifestar la conducta musical, según Lacárcel. Esto se adquiere a través de la experiencia y la educación musical. Estos conocimientos que se adquieren están relacionados con el contexto cultural, pero es aquí donde surge la pregunta: cómo se adquieren estos conocimientos.

Serafine (1988) menciona tres aspectos fundamentales para la adquisición de estos conocimientos:

La transmisión oral: en la antigüedad la música fue uno de los medios de comunicación más importante en las diferentes culturas. Se adquirían estilos propios a través del canto, la danza y tocando instrumentos. En la actualidad la enseñanza musical es por medio de la interacción personal, los libros y tecnología son herramientas pero la verdadera comprensión musical rige en la cultura y se transmite de forma social. Para Willems las primeras manifestaciones musicales se dan en el entorno familiar, especialmente la madre.

¹⁰ La música como lenguaje musical, debe mantener una estructura es importante mantener dicha estructura con el fin de que sea fácil de comprender para el ser humano.

Esta transmisión oral se puede dar mediante el canto de la madre, canciones de cuna, rondas, etc.

La actividad constructiva: se puede considerar como actividad constructiva las distintas formas de escuchar la música, de una forma crítica y reflexiva. Otra forma sería el hacer una interpretación personal de una pieza musical. Sin embargo, la idea principal de la actividad constructiva es la composición musical, no necesariamente utilizando notaciones musicales, sino más bien de forma instintiva. Este instinto creador existe en mayor o menor grado en niños y adultos, pero es importante despertar y desarrollar el mismo. La actividad constructiva es una de las formas de adquirir conceptos musicales.

El desarrollo del sistema cognitivo: para el desarrollo del sistema cognitivo es importante considerar las teorías del desarrollo y las teorías cognitivas, no solo en el caso de la educación musical si no que debe ser a manera general.

La evolución musical y el pensamiento infantil

Es importante conocer el desarrollo del comportamiento musical en los niños, ya que las estructuras cognitivas y las estrategias cambian de acuerdo a la edad, esto nos ayudará a seguir el desarrollo musical de acuerdo a la edad, en este caso nos centraremos en las edades de 8 a 10 años.

El desarrollo cognitivo musical en estas edades es la “*consciencia reflexiva de las estructuras musicales*” el desarrollo de la comprensión musical se refleja en el cambio intelectual de manera general entre los 5 a 10 años. Dicha comprensión va evolucionando hasta alcanzar la “consciencia reflexiva de las estructuras” esta capacidad que se adquiere permite clasificar a la música de acuerdo a un estilo. “*Algunos autores sugieren que a partir de los 7 años el niño debería comprender los conceptos métricos de la música, escalas, armonías, cadencias y agrupamientos*” (Lacárcel, 2001)

Los niños en su mayoría poseen un bagaje cultural, el cual está alimentado por su contexto familiar y social. Esta experiencia cultural, repercute en el desarrollo cognitivo musical del niño, proporcionando una sensibilización a la música propia de cada cultura.

1.6.2. Didáctica de la Música para la Enseñanza del Violín

La didáctica es una herramienta en la educación, necesaria, con el fin de que el proceso enseñanza-aprendizaje sea más eficaz. El aprendizaje musical debe convertirse en algo no solo teórico sino más bien práctico por lo que es importante que todos los recursos que se usen sean innovadores, atractivos, creativos, pedagógicos, con el propósito de que la educación musical sea motivador para los estudiantes, más aún cuando se trata del aprendizaje de un instrumento. La música puede estimular todas las capacidades de un individuo. Willems afirma que la música puede armonizar los tres planos del ser humano: físico, afectivo y mental. Es así que el objetivo de la enseñanza musical es alcanzar a estimular los planos que Willems menciona, por lo que la didáctica en la enseñanza musical se vuelve uno de los pilares esenciales en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

1.6.2.1. Metodología del violín

Se mencionarán algunos fundamentos metodológicos en la enseñanza del violín: Método Suzuki, Elementos Esenciales para Cuerdas, Ivan Galamian

IVAN GALAMIAN

Inició sus estudios de violín en la Sociedad Filarmónica de Moscú, luego se trasladó a París para continuar con sus estudios, sin embargo, su gran vocación por la enseñanza lo motivó a abandonar los escenarios para dedicarse por completo a la educación. Dio clases en el Conservatorio Ruso de París, en 1938 se traslada a Estados Unidos donde dictó clases en el Curtis Institute of Music de Filadelfia y luego en la Julliard School de Nueva York. Fue maestro de grandes violinistas que se conocen en la actualidad: Joshua Bell, Eugene Fodor, Itzhak Perlman, entre otros.

Para Galamian existen tres prácticas comunes que afectan a la pedagogía del violín:

- **Normas rígidas al momento de tocar el violín:** Es importante que el maestro de principios generales amplios y flexibles con el fin de poder aplicar en cada caso. El maestro debe tomar consciencia de que cada estudiante tiene sus propias características físicas y mentales.

- **Comprensión de la interdependencia de los elementos de la técnica del violín con la función orgánica del cuerpo:** Es decir, el maestro debe tener presente el funcionamiento orgánico del cuerpo y la forma o técnica que se aplique para tomar el instrumento.
- **Control mental sobre los movimientos físicos:** con el fin de alcanzar el dominio de la técnica en el violín es importante buscar la coordinación entre la mente y los músculos. Alcanzar una rápida respuesta entre el orden mental y la parte física.

Sobre la Técnica y la Interpretación Galamian (1998) afirma que para que la ejecución sea de calidad debe combinarse la técnica con la interpretación, esto dependerá del factor físico es decir, la anatomía y funcionamiento de los músculos del sujeto; el factor mental, la capacidad mental de dirigir y anticipar la actividad muscular; factor estético-emocional, la comprensión y sensibilidad que el individuo tiene frente a la música, así también el talento que se tenga para expresar el mensaje a los oyentes. Al hablar de técnica se refiere a la capacidad mental y física para realizar todos los movimientos necesarios de manos, brazos y dedos. Respecto a la interpretación Galamian asegura que ésta es el objetivo final de todo instrumentista, por lo que no solo basta con contar con una técnica adecuada, sino que también el intérprete debe comprender el significado de la música, debe ser creativo y proyectar un mensaje claro a la audiencia.

Para este gran maestro, es de vital importancia que el profesor comprenda que no todos los alumnos son iguales y por lo tanto deben ser tratados de distintas formas, para esto el docente debe estudiar a cada uno de sus alumnos, hacer una evaluación sobre sus limitaciones y personalidad; además hace hincapié en el hecho de no seguir reglas inflexibles, sino más bien descubrir cuál es la dificultad que hay que superar; finalmente ver a cada estudiante como un desafío.

MÉTODO SUZUKI

Su representante el Doctor Shinichi Suzuki, nació en Nagoya-Japón en 1898, fue hijo de un fabricante de violines, completó sus estudios musicales en Tokio y viajó a Alemania para

continuar sus estudios de violín, en el año de 1928 regresó a Japón para dedicarse a la enseñanza del violín.

El método Suzuki también conocido como “El método de la lengua materna” esta metodología se fundamenta en los procesos que gobiernan el pensamiento y la conducta. Se lo llama el método de la lengua materna ya que Suzuki toma como ejemplo el hecho de que todos los niños aprenden su idioma materno aunque existan dificultades gramaticales, cuando un niño está aprendiendo sus primeras palabras no existe presión y los padres y el entorno los animan a seguir, también es un proceso que aunque es repetitivo no se cansa, les da la oportunidad de mostrar sus logros; es así que Suzuki utiliza esta analogía al referirse al estudio de este método, el cual ha alcanzado muchos éxitos y los niños disfrutan de este aprendizaje. Juega un papel importante el entorno al cual está expuesto el niño. El objetivo de este método es alcanzar un desarrollo integral del alumno, donde su esfuerzo, el amor y la paciencia de su entorno sean un complemento para alcanzar este objetivo, formando seres con confianza y respeto en sí mismos.

Se fundamenta en los siguientes principios:

- **Formación personalizada:** cada niño es distinto, por lo que se los debe ayudar a orientar el desarrollo de sus cualidades y habilidades, para esto es importante escucharlos y observarlos. Su formación debe ser flexible y global en conocimiento, procedimientos, actitudes y valores (Prieto)
- **Participación de los padres:** la participación de los padres es fundamental para motivar a los niños, el involucramiento de los padres será de ayuda para el docente, con el fin de que la práctica en casa sea motivadora y se logre un nivel de confianza lo cual es un pre-requisito para el aprendizaje.
- **Desarrollo de la capacidades expresivas, creativas y artísticas** usual los niños tienen gran potencial artístico, creativo y expresivo el cual debe ser desarrollado desde el inicio.
- **Desarrollo de la personalidad del alumno:** el profesor es una guía y un intermediario entre el niño y la música. El estudiante debe asimilar el lenguaje musical y a su vez desarrollar su propio lenguaje.

- **Metodología activa:** debe existir un acercamiento a la música y el instrumento de forma participativa desde sus inicios. Ir de lo conocido a lo desconocido, usar piezas familiares para los niños en vez de ejercicios solamente técnicos.
- **Educación del oído:** aprendizaje por imitación, audición y participación activa.
- **Formación temprana:** es importante iniciar en edades tempranas entre los 3 o 4 años de edad, para Suzuki los niños a esta edad son más receptivos, inquietos y alegres por lo que se puede sacar partido de esto. La música desarrolla y fomenta cualidades y sensibilidades especiales.

Para Suzuki el estudio músico-instrumental desarrolla el sentido del ritmo, la audición, la motricidad, que son aspectos que no solo favorecen el aprendizaje musical, sino también otras áreas.

ELEMENTOS ESENCIALES PARA CUERDAS

El libro Essential Elements for Strings (Elementos Esenciales para cuerdas) es creado por la corporación Hal-Leonard, es una compañía estadounidense fundada en Winona Minnesota por los hermanos Harold y Leonard y su compañero músico Roger Busdicker. Esta compañía produce partituras, cancioneros, métodos, acompañamientos instrumentales y software de música.

Este método es uno de los más usados a nivel escolar en los Estados Unidos y actualmente en la ciudad de Quito en algunas instituciones donde música forma parte de la malla curricular. Este método presenta material para instrumentos de viento, percusión y cuerdas. Mantiene una estructura pedagógica en el aprendizaje de este tipo de instrumentos. Ha sido diseñado cuidadosamente con el fin de que el aprendizaje del estudiante sea eficiente y divertido en todos los niveles. Es un método innovador ya que presenta herramientas tecnológicas y variados materiales para el proceso de aprendizaje.

Refiriéndonos al estudio precisamente del violín este método se concentra en el desarrollo de las siguientes destrezas:

- **Mano izquierda:** se enfoca en la postura correcta del cuerpo y el violín, posición de la mano izquierda y dedos sobre el diapasón.
- **Mano derecha:** postura de la mano derecha en el arco y técnica de detaché¹¹.
- **Lectura:** la lectura va de manera progresiva en cada cuerda del violín.

Es un método diseñado para iniciar con el estudio del violín de manera progresiva, desarrollando cada una de las destrezas mencionadas, al inicio se estudia por separado para luego realizarlo de forma simultánea. Está pensado para trabajar en clases tanto grupales como individuales, este método enfatiza la importancia de la participación de padres, alumnos y maestro.

1.6.2.2. Escuelas importantes para el estudio del violín

A partir de la Revolución Francesa, se dieron cambios en la educación, es aquí donde surgen grandes escuelas de violín en el siglo XIX: Franco-Belga, Rusa, Alemana, entre otras. Se fundaron también Conservatorios: Conservatorio de París (1795), Conservatorio de Praga (1811), Conservatorio de Bruselas (1812), Royal Academy of Music de Londres (1822), Conservatorio de Moscú (1862).

Escuela Italiana

Entre los siglos XVII y XVIII aparecieron las primeras escuelas de violín. Italia era la cuna de este instrumento y también de su construcción. Se empezó a componer repertorio para violín. En 1645 se publica uno de los métodos más antiguos realizado por Zanneti llamado *“IL SCOLARE PER IMPARARE A SUONARE DI VIOLINO”*.

¹¹ Se refiere al golpe del arco, es una de las técnicas básicas para la ejecución del sonido utilizando fracciones del arco (Medio, un tercio, arco entero)

La ciudad más conocida por su crecimiento musical fue Venecia, donde el arte del violín alcanza grandes expectativas tanto técnicas como de interpretación, el diapasón alcanza la 6to y 7ma posición. Los representantes de estas cuerdas Venecianas son Marini y Farina¹²

Aparece también la Escuela Bolognesa su máximo representante es Arcangelo Corelli¹³, la finalidad de esta escuela fue alcanzar el sonido del violín a la voz humana, se empezó a utilizar la cuerda Sol que en la escuela Veneciana consideraban a esta cuerda muy opaca y débil. Se da más importancia a la melodía y se acorta el diapasón a 3ra posición, consideraban que después de la nota Mi el sonido era muy chillón.

La aparición de Nicolo Paganini (1782-1840) marcó un antes y un después. Paganini fue este después ya que hubo un desarrollo técnico y virtuoso, se exploró el desarrollo de la mano derecha nunca antes hecho, por lo que jugó un papel muy importante en el desarrollo de la técnica del violín.

Escuela Belga

Su mayor representante fue Charles de Bériot (1802-1870) para este pedagogo el solfeo era lo más difícil para los estudiantes, por lo que su método se basaba en el canto de la melodía. Era importante que el estudiante no se concentre en leer las notas sino más bien en el instrumento. La escuela Belga tenía como fundamento el tocar de manera suave y lírica, desarrollar el fraseo y motivos como parte del desarrollo musical. Bériot tomó estas bases de su profesor Viotti cuando estudió con él le fascinó su forma suave y lírica de tocar por lo que esto lo conservó.

Escuela Francesa

Dentro de esta escuela encontramos a dos grandes representantes: Henryk Wieniawski (1835-1880) y Martin Meliton (1844-1908). El primero no fue pedagogo, su método de enseñanza no era estructurado y era influenciado por su romanticismo. Fue un gran solista virtuoso, con mucha musicalidad, gran destreza en improvisación y con mucha elegancia. Dentro de su repertorio se encuentran temas folklóricos polacos.

¹² Marini y Farina, crearon repertorio para violín virtuoso, incluyendo danzas folklóricas.

¹³ Corelli fue precursor de la transformación del ensamble instrumental a un solo instrumento.

Martin Meliton, más conocido como Pablo Sarasate en el mundo artístico, gran pedagogo y violinista. El sonido con su arco era bello y sus movimientos libres, era importante la distribución del arco y su movimiento perfecto. Sarasate fue considerado como el violinista más grande en la segunda mitad del siglo XIX.

Escuela Alemana

Esta escuela fue precursor en el desarrollo orquestal con la Filarmónica de Berlín. Se conocieron a grandes violinistas: Shnaider y An Sophy Muter. Uno de sus más conocidos representante fue Joseph Joachim (1831-1907) no hacía énfasis en detalles técnicos, decía que “ *Un violinista debe tocar con una sonrisa y un profesor no puede pedir a sus alumnos que toquen algo que él no podía tocar o mostrar* ” creó un método basado en el desarrollo técnico y artístico del alumno, también recomendó el perfeccionamiento del solfeo y el oído musical. Otro de los representantes de la escuela alemana es Flesch (1873-1944) quien organiza y estructura el desarrollo técnico del violín sin dejar pasar ningún detalle.

Escuela Rusa

La escuela Rusa desarrollo una idea del complemento entre música y técnica. Este concepto viene dado de que el violinista no solo se debe regir a latencia sino a la música también, por lo que un violinista no debe enfrascarse solo en escalas y estudios sino también en disfrutar la música. Su mayor representante fue Leopold Auer (1845-1930) para este pedagogo el canto era fundamental para poder interpretar. Uno de sus mayores aportes fue crear el interés en el conocimiento artístico de cada obra.

Auer en su libro “Mi escuela de violín” decía: “*La música necesita de la declamación, interpretación sujeta a la completa comprensión y conocimiento de la obra. Uno debe conocer la obra y hacer comprender al público lo que quieres decir*”¹⁴

¹⁴ Lev Raaben. “Historia del arte violinístico ruso y soviético” Ed. Musical. Moscú, 2006, pag. 89.

La escuela Norteamericana se vio influenciada por la escuela Rusa ya que Auer emigró hacia los Estados Unidos y trabajó como pedagogo.

1.7. Música e Identidad

El desarrollo musical se ve influenciado por el entorno cultural en el que el niño o joven se desenvuelven. Las estructuras culturales inciden en los gustos musicales del individuo, sin embargo, si éste las valora, puede prolongarlas por un largo tiempo. De aquí radica la importancia de la atribución que el educando dé a la música propia.

1.7.1. Música folklórica definición y características

“El diccionario de la Real Academia de España define a folklore como el conjunto de creencias, artesanías, costumbres y manifestaciones artísticas tradicionales de un pueblo” (Arévalo, 2009). Diferentes investigaciones han tratado de determinar con claridad la palabra *folklore*. Tomaremos como referencia las raíces anglosajonas las cuales nos dicen que *folk* significa pueblo y *lore* saber.¹⁵ *“Actualmente se define como la disciplina que recoge y estudia el patrimonio cultural colectivo, tradicional y anónimo del pueblo”* (Escobar, no hay año de edición)

Parte de dicho patrimonio cultural es la música y es así que podemos hablar de *folklore musical*. Escobar afirma que *“La unión entre los términos folklore y música permite interpretar como el estudio y recopilación de toda manifestación popular relacionada como el arte de los sonidos”*. En el año 1955 el Consejo Internacional de Música Folklórica dio la siguiente definición: *“La música folklórica es una música que ha sido sometida a un proceso de transmisión oral, es resultado de una evolución y está subordinada a circunstancias de continuidad, variación y selección”*. En este sentido, es un patrimonio y la herencia cultural de un pueblo, se proyecta hacia el futuro mediante modificaciones y reinenciones con el

¹⁵ Hace referencia a los conocimientos y trabajos relativos a la vida y las costumbres populares.

fin de proporcionar el sentido de pertenencia a los miembros de un pueblo, comunidad o etnia.

Dentro de las características del folklore musical podemos mencionar que:

Es colectivo: pertenece a una colectividad, es un producto compartido por la mayoría de los miembros de la comunidad.

Es popular: nace del pueblo y es parte del modo de vida y la identidad cultural del pueblo

Espontáneo: se expresa de forma oral, sin obedecer reglas, horarios ni tiempo.

Funcional: cumple siempre una función en la vida material, espiritual o social de la comunidad, satisface necesidades colectivas.

Es anónimo: al pasar de generación en generación hasta que sus orígenes desaparecen por completo.

Es dinámico: incorpora elementos que lo enriquecen, es decir, es activo y renovador.

Es vigente: se conserva desde hace mucho tiempo hasta el presente, aunque haya variado.

Es comunitario: regional, nacional o internacional; puede ser característico de una región o de una o varias naciones del país.

Es empírico: surge de una manera espontánea y se transmite de una generación a otra en forma oral y práctica.

1.7.2. El Folklore en la Educación Musical

La música con un lenguaje universal, nos conecta con nuestros antepasados, quienes han contado su historia por medio de jeroglíficos y sonidos ancestrales. Es por esto que la educación musical, constituye algo fundamental en la formación de los niños, sin embargo, pese a que se ubica como una materia más en las aulas, se encuentra muy marginada por el currículo escolar. Pocas instituciones tienen como parte de su currículo a la música y se podría decir que casi no existen centros educativos con un pensum donde se incluya repertorio nacional. Investigadores afirman la importancia de la cercanía y el valor que se le debe dar a la propia cultura musical.

“El Folklore musical constituye un tipo de alimento auditivo-espiritual completo, denso, pero al mismo tiempo inocuo, como la leche materna, capaz de preparar el oído y la sensibilidad toda, para futuras adquisiciones y para una etapa de madurez”
Gainza, V. (1977).

El primer alimento musical que debemos dar los niños en sus primeros años es fundamental, de esta forma podremos atenuar los efectos de productos musicales pobres y poco adecuados, ya que la música folklórica proveerá a los niños de sensibilidad y una toma de conciencia de su entorno auditivo. Es indudable que la globalización permita una educación rápida y eficaz, sin embargo no se debe dejar a un lado la dialéctica que debe existir en los procesos culturales, pues se está apelando también a retomar los valores auténticos tradicionales y dar al educando no lo que pide sino lo que en verdad necesita.

Dentro de la educación musical, es fundamental concentrarse en la educación infantil, ya que ésta será la base. Ésta educación se inicia con experiencias orales y la experimentación musical en los niños, para luego alcanzar la etapa de “consciencia reflexiva” de las estructuras musicales¹⁶. Para esta etapa es importante presentar un material que sea familiar para los niños, esto se lo puede extraer del medio en el que el niño se haya desenvuelto, es decir, el niño debe tomar conciencia de los componentes musicales de su entorno auditivo, de aquí radica la importancia del folklore musical como el inicio en el aprendizaje. Es inevitable la influencia de los medios de comunicación y la comercialización de la música pero es aquí de donde se puede sacar partido, ya que lo que la música comercial proporciona no es enriquecedor para los niños, por lo que van perdiendo destrezas rítmicas, movimiento y musicalidad, lo cual refleja la necesidad de ofrecer alternativas musicales prometedoras. Los beneficios que la música tradicional infantil tiene son diversos entre estos es que ha sido una de las mejores formas de tradición oral, es atractivo para el oído por su ritmo, su texto es sencillo, hace relación a lo corporal y afectivo.

¹⁶ Llamamos consciencia reflexiva a la toma de conciencia de los componentes musicales de su entorno auditivo (Gainza, 1977)

El folklore musical constituye un alimento auditivo-espiritual, lo cual permite alcanzar una sensibilización musical. Violeta De Gainza (1977) nos dice que *“el folklore musical actúa como una infra conciencia musical en donde la búsqueda del cambio se alterna en períodos de exploración de lo exterior y de lo interior”*, es decir, cuando el ser humano se colma del folklore, se inicia un período donde se buscan nuevos productos, hasta que nuevamente se vuelve a reencontrar con el inicio. Es por esto que es primordial la vinculación de la música folklórica en edades tempranas, ya que en los primeros años de vida de un niño no existe todavía la presión de los medios.

La música es un atractivo para los niños por lo que la tarea está en los padres y educadores hacer que ese acercamiento entre los niños y la música sea integral.

1.7.2.1. Pedagogos que incluyen Folklore en la Educación Musical

Dentro de los métodos activos que encontramos en la historia de la educación musical nos limitaremos solamente a algunos de los cuales han incluido en sus métodos el folklore, así tenemos: Escuela Carl Orff y el Método de Zoltán Kodaly.

Carl Orff (1895-1982)

Compositor alemán y pedagogo. A los 5 años de edad inició su formación musical en piano, violonchelo y órgano. Dentro de sus composiciones más conocidas se encuentra la cantata *Carmina Burana* la cual lo lanzó a la fama en el año de 1937. Su propuesta pedagógica está basada en el fomento de valores, la experimentación, la participación y la creatividad, esto mediante el uso de la voz ya sea cantada, hablada o recitada, la percusión corporal e instrumental y la experimentación del movimiento o expresión corporal mediante el baile folklórico.

Para Orff los cantos, rimas, proverbios, juegos y cantos folklóricos deben ser aprovechados en las clases de instrumentación Orff, por su musicalidad y ritmo, promoviendo también la cultura. La Escuela Orff no es un método¹⁷, sino que más bien, propone modelos de improvisación y ejecución de la música, de movimientos y expresión como una forma de enseñanza, donde el maestro desarrolla diferentes actividades según su experiencia, creatividad y objetivos. Por otro lado el estudiante crece musicalmente de forma creativa adquiriendo experiencia e independencia.

Principios de la Escuela Orff

1.- Es participativa: considera el conocimiento previo del estudiante y va de lo más simple a lo más complejo. Es así que promueve la participación activa ya que se parte de las habilidades e intereses del educando y fortalece la construcción de los procesos mentales, con el fin de lograr un desarrollo musical progresivo.

2.- Es un medio no un fin: el aspecto creativo es la base de la educación musical con el fin de ayudar tanto a estudiantes y maestros a desarrollar su trabajo autónomo, interés y motivación.

3.- Busca el desarrollo personal y musical: los conceptos y destrezas musicales se pueden adquirir y desarrollar a través de actividades, sin embargo, la calidad de la experiencia es la que prima para enriquecer la vida musical de los estudiantes.

La Escuela Orff es una propuesta de pedagogía significativa y de dialogo, significativa por que promueve el **aprender haciendo** y de dialogo ya que el maestro en el proceso de enseñanza propone actividades creativas y más adelante el estudiante se encontrará en

¹⁷ Un método es una guía la cual el maestro sigue pasos para proceso de enseñanza.

la capacidad de superar dichas actividades, desarrollando su independencia y creatividad musical.

Zoltán Kodaly (1882 - 1967)

Fue un compositor húngaro, durante su niñez sus padres lo motivaron con diferentes instrumentos, se formó musicalmente en la Academia de Música de Budapest donde también tuvo la oportunidad de formarse en composición y enseñanza. Su interés por la etnomusicología le permitió trabajar muy de cerca con Béla Bartók quien también tenía gran interés por el estudio del patrimonio folklórico de su ambiente. Su inclinación por la formación musical de jóvenes y niños inició en el año de 1925, promovió la educación musical en Hungría mediante la reactivación del movimiento coral húngaro, su mayor meta fue alcanzar la alfabetización musical en su país. Formó asociaciones y enseñó folklore en la Universidad de Budapest. Fue encargado junto con Bartók de realizar una compilación de repertorios de tradición oral.

La filosofía del método Kodaly, consiste en la creencia de que el canto es la mejor herramienta como un acercamiento al aprendizaje musical con el objetivo de alcanzar la “alfabetización musical”. Durante la época en que Kodaly hizo investigaciones y desarrollo su método, fue una etapa en la que los cantos de tradición oral de Hungría y su folklore eran de mucha importancia en la vida de gran parte de la población húngara. El método Kodaly tiene la certeza de que el desarrollo de las habilidades de los niños crece junto al conocimiento de los cantos de tradición oral o lo que Kodaly definió como la *lengua materna musical*. Éste sistema de enseñanza tiene un proceso lógico y gradual en el aprendizaje de intervalos fundamentado en escalas pentatónicas¹⁸, lo cual fue una herramienta en el medio húngaro y en contextos donde se usan este tipo de escalas, sin embargo, se debe considerar la dificultad que existe en otros medios donde su repertorio se basa en otro tipo de escalas.

¹⁸ Es una escala o modo musical constituido por una sucesión de cinco sonidos, alturas o notas diferentes dentro de una octava.

Es importante tomar en consideración que este método se lo desarrollo en una época donde los medios de comunicación no tenían influencia sobre la educación de los niños, el patrimonio cultural era de vital importancia y la tradición oral prevalecía en el medio. Actualmente se debe replantear este método con el fin de buscar medios que ayuden a obtener versiones más actualizadas y que vayan a la par de la globalización en la educación musical.

1.7.2.2. El folklore en la Educación Musical del Ecuador

La música tiene el poder de influir en el desarrollo de las capacidades físicas, espirituales y mentales por lo que la educación musical se convierte en un factor importante a la cual hay que prestar mayor atención en el Ecuador.

La enseñanza musical en nuestro país ha sido prácticamente empírica ya que no ha tenido una estructura sobre todo en el ámbito pedagógico y didáctico. Es fundamental que la docencia musical sea integral. No basta con el puro conocimiento teórico o instrumental, es primordial contar con bases psicopedagógicas y didácticas musicales. Como se ha mencionado anteriormente la música es un alimento para los niños y jóvenes y es por eso que se debe fortalecer esta área. Durante la educación primaria se debe contar con bagaje musical que sea familiar para el oído de los niños y que vaya de lo más simple a lo complejo. Es inminente la influencia del medio, sin embargo, si se educa el oído desde los primeros años de vida, con sonidos que sean familiares para los niños, se obtendrán resultados positivos y enriquecedores en la educación no solo musical sino también en valores. De aquí radica la importancia que la preparación del docente sea integral. Si existe una educación musical bien orientada, los niños fácilmente adquieren una capacidad crítica y sensibilizadora para los sonidos del ambiente. Otro factor importante es el material auditivo que se ofrece a los niños, en el Ecuador contamos con repertorio tradicional infantil muy prometedor, sin embargo, se conoce poco o casi nada de estos recursos.

Según la Ley Orgánica de Educación Intercultural en el Artículo 2 literal a. **Identities culturales**, *garantiza el derecho de las personas a una educación que les permita construir y desarrollar su propia identidad cultural, su libertad de elección y adscripción identitaria, proveyendo a los y las estudiantes el espacio para la reflexión, visibilización, fortalecimiento y el robustecimiento de su cultura.* Por lo tanto, es importante que los maestros, y las escuelas sean los encargados de difundir el patrimonio cultural de nuestro país, así también, el estado debe fortificar la investigación patrimonial, con el único fin de que los niños y jóvenes mediante la música y las artes gocen de una educación sensibilizadora y de respeto hacia su herencia cultural.

1.8. Música Ecuatoriana

Según el sociólogo Hernán Ibarra (1998) la oficialización de los símbolos nacionales: bandera y escudo, junto al surgimiento de la clase media se dio origen al término *música nacional o música ecuatoriana*. Durante la época de los años 10 a 20's compañías discográficas realizaron grabaciones de la música ecuatoriana, por lo que de ahí nace la frase "Música Nacional" la cual se hizo popular para distinguir de la música internacional. Muchos de los ecuatorianos consideran música nacional a ciertas canciones que tienen ritmos ecuatorianos, otros afirman que lo *nacional* es cualquier música cantada por y para el pueblo. Productores, compositores, cantantes locutores y grupos de élite, consideran como música nacional solo la música que es interpretada por artistas profesionales en contextos sociales elitistas.

Durante la mitad del siglo XIX cuando el capitalismo se encontraba en desarrollo, aparece el nacionalismo como una representación del "*espíritu del pueblo*". En este siglo según estudios realizados por Turino, el concepto de nación se refería al poder político y económico de los terratenientes. Durante esta época a las élites no les interesaba instaurar diferencias entre naciones sino más bien procuraron mantener desigualdad cultural entre la población indígena, afro ecuatoriana y mestiza. Musicalmente se evidencia ya que no existe diferencia entre las *músicas criollas latinoamericanas*¹⁹. Según el mismo Turino

¹⁹ Como ejemplo Wong menciona la rondeña y quiteña mantenían similitud rítmica con la zamacueca peruana y la chilena en Chile.

(2003) el concepto de nación²⁰ se originó recién a principios del siglo XX, en este mismo período ya se comienza a ver a una población representada en las artes plásticas y la literatura ecuatoriana.

A finales del siglo XIX surgen los artistas costumbristas quienes retrataban las costumbres del pueblo indígena. Luego a inicios del siglo XX se crean imágenes de la complejidad étnica del país. En los años 30 se representan en las obras la explotación de montubios y afro ecuatorianos. En la música compositores académicos integran la música folklórica indígena y mestiza. El compositor Domingo Brescia da inicio a la composición nacionalista. Los primeros compositores nacionalistas escribieron danzas folklóricas estilizadas para piano, describiendo costumbres del país. Dichos compositores utilizan elementos folklóricos en la música culta²¹ como expresión de *nacionalismo académico*” (Wong, 2013) y marcan una división entre *música nacionalista académica* y *música nacional*²².

La música folklórica ecuatoriana ha sido excluida de los programas de estudio de los conservatorios por su carácter comercial y popular, ha estado en la mira de críticos, por su falta de complejidad en los arreglos musicales, su éxito comercial y por ser transmitida de forma oral (Wong, 2013)

1.8.1. Géneros de la música ecuatoriana

El género musical según López Cano (2004) es algo intangible, sin embargo, se lo puede escuchar, interpretar y difundir, es dinámico y se encuentra en constante proceso de innovación.

Sanjuanito

²⁰ Hace referencia a una población unificada.

²¹ Tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas y una tradición musical escrita.

²² La primera se considera como producción artística de compositores con formación musical y conocimiento del folklore ecuatoriano. La segunda *música nacional* es la expresión espontánea de músicos populares que incorporan en sus canciones el sentimiento nacional del pueblo sin una conciencia nacionalista. (Wong, 2013)

Es el género de canción y baile indígena más popular en el Ecuador. Investigadores ecuatorianos dividen los sanjuanitos en dos tipos según su estructura musical, uso, función y contexto social: indígena y mestizo. El sanjuanito indígena generalmente es instrumental se toca con un tambor y dos flautas. Su melodía es repetitiva con pequeñas variaciones. El sanjuanito mestizo, tiene forma binaria y su instrumentación es más elaborada puede estar acompañado de guitarra, acordeón, violín y flautas. La pentafonía y la métrica binaria son prueba de la herencia musical indígena. Éste género musical ecuatoriano se ha utilizado también para acompañar el baile de los sanjuanés en la festividad del Inti Raymi²³

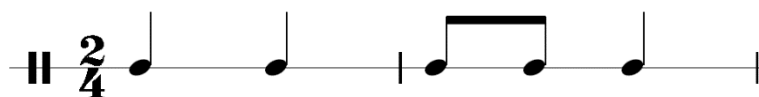


Fig. 1 Patrón Rítmico Sanjuanito

Vals Criollo

El *vals* es uno de los géneros más conocidos en América. Diferentes variantes surgen a raíz de los *valse*s europeos. Durante el siglo XIX músicos ecuatorianos crearon su propio *vals* pero con características identitarias. El *vals criollo* se encuentra en muchos países de Latinoamérica pero con sus propias características. Como uno de los variantes de este vals surge el pasillo.

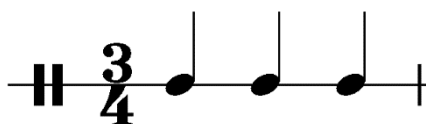


Fig. 2 Patrón Rítmico Vals Criollo

²³ Festejo del solsticio de verano (21 de junio) en la provincia de Imbabura.

Pasillo

Es un género que puede ser considerado como la Historia sonora del mestizaje americano. Las raíces del pasillo se encontraban en el *vals europeo*. La cualidad del pasillo es un poema de amor musicalizado. El patrón rítmico se encuentra en un compás ternario. En la década de los 20's tenían de 3 a 4 secciones, dependiendo del número de estrofas del poema. Puede ser acompañado por diferentes formatos requinto.



Fig. 4 Patrón rítmico Pasillo

Fue introducido al Ecuador desde Colombia y Venezuela durante las guerras de independencia, más tarde adquirió características locales influenciadas por la música folklórica de cada país.

1.9. Conclusiones y Recomendaciones

- Es importante fortalecer en los estudiantes desde temprana edad el conocimiento y la práctica de música ecuatoriana.
- La aplicación de melodías y ritmos ecuatorianos dentro de la planificación de las clases de música, permitirá que los estudiantes desarrollen capacidad crítica y sensibilizadora frente a su propia cultural musical y la del mundo.
- Frente al contexto globalizador que se vive actualmente, se debe replantear los métodos de enseñanza del violín con el fin de motivar a los estudiantes a adquirir conocimiento tanto técnico, práctico y teórico sobre la música ecuatoriana.
- Es necesaria la creación de métodos de enseñanza de violín acordes a nuestro contexto.

- Hace falta preparar a los docentes en música instrumental en el ámbito psicopedagógico.
- Es primordial dar énfasis a la investigación, publicación y creación de métodos de enseñanza de violín hechos en Ecuador, que tengan un fundamento pedagógico aplicable en las aulas de música.

CAPITULO II: PRODUCTO

2.1. Guía Metodológica para la enseñanza del violín inicial para niños entre 8 a 9 años basado en repertorio ecuatoriano

2.1.1. Objetivo general

La presente guía tiene como objetivo ser una herramienta de enseñanza para el docente con el fin de desarrollar en los estudiantes las destrezas básicas con el violín. Así también es un aporte para incentivar y fortalecer valores culturales perdidos, mediante el uso de Repertorio Ecuatoriano.

2.1.2. Recomendaciones Metodológicas (de uso)

La presente guía está dirigida para maestros de violín de nivel inicial en edades entre los 8 a 9 años de edad. Con el fin de lograr el objetivo planteado, es importante tener en consideración las siguientes recomendaciones metodológicas:

- a) Conocer el objetivo principal de la guía.
- b) Tener claro el objetivo de cada módulo.
- c) Planificar cada uno de los parciales, apoyándose con materiales adicionales.
- d) Motivar a los estudiantes para que se desenvuelvan por cuenta propia.
- e) Buscar herramientas adicionales con el fin de mantener la motivación e interés en los estudiantes por la música ecuatoriana.

2.1.3. Síntesis de Marco Teórico

Pedagogía de la liberación

La propuesta de *Educación Popular* desarrollada por Paulo Freire se construye a partir de la corriente de la *Pedagogía Crítica*, donde el punto de partida es convertir la educación en una herramienta con el fin de alcanzar cambios y transformaciones en las sociedades latinoamericanas (Brito, 2008)

“La pedagogía no debe descuidar, en ninguno de los niveles de enseñanza, la formación de valores morales, éticos, políticos y espirituales, que con seguridad son los que asegurarán el compromiso de las nuevas generaciones con las transformaciones sociales más justas y equitativas en los diferentes ámbitos sociales, económicos y políticos que demanda la complejidad del mundo actual” (Lorenzo, 2008)

Es importante considerar en la educación actual la formación en valores. Estar actualizados en tecnología es importante para la actual educación, sin embargo este hecho ha logrado que se descuide el aspecto espiritual y ético, siendo estos factores partes fundamentales para el hecho educativo. Se debe lograr una dialéctica entre estos aspectos con el fin de lograr una educación integral.

Un mejor aprendizaje social según Paulo Freire vendría dado por la interacción entre educación y las prácticas culturales, es decir una *Educación popular*. Las consideraciones para esta teoría toman en cuenta el contexto actual y sobre todo el contexto latinoamericano en el cual la transformación educativa y social debe proyectar una educación integral que urge en la actualidad. Tomando en cuenta lo mencionado, la educación popular vendría a ser un proceso sistemático de participación y formación de prácticas populares y culturales dando como resultado la formación de seres humanos críticos de la realidad social y cultural con fundamentos para lograr una mejor educación para generaciones venideras.

Teoría del aprendizaje significativo Ausubel

El aprendizaje humano va más allá de un simple cambio de conducta, conduce a un cambio en el significado de la experiencia. (Ausubel). Desde tiempo atrás se ha creído que la educación sirve para cambiar la conducta del ser humano, esto visto desde la perspectiva conductista, sin embargo, se debe considerar que esta no solo forma el pensamiento del ser humano si no que toma en cuenta la formación afectiva, y al ser ambas un complemento se puede asegurar una educación integral.

La teoría del aprendizaje significativo toma en cuenta la estructura cognitiva del alumno, conocer cuáles son los conceptos previos que el alumno tiene. Para esta teoría el aprendizaje no se desarrolla con “mentes en blanco” si no tiene en cuenta que el educando tiene conocimientos previos, de los cuales se parte para seguir desarrollando el aprendizaje, con el fin de que el educando establezca relaciones de lo que ya sabe con lo que debe aprender.

“La característica más importante del aprendizaje significativo es que, produce una interacción entre los conocimientos más relevantes de la estructura cognitiva y las nuevas informaciones” (Ausubel) es decir no es una simple asociación de conocimientos, ya que con este tipo de aprendizaje surge una interacción entre los pre existentes y los que se va a adquirir logrando que el almacenamiento de la información tenga significado y esta sea integrada a la estructura cognitiva (conjunto de conceptos e ideas que un individuo posee sobre un determinado campo de conocimientos. (Williams, 2008)

Importancia de la enseñanza de música tradicional

“El Folklore musical constituye un tipo de alimento auditivo-espiritual completo, denso, pero al mismo tiempo inocuo, como la leche materna, capaz de preparar el oído y la sensibilidad toda, para futuras adquisiciones y para una etapa de madurez” Gainza, V. (1977).

Tomando en cuenta las aportaciones anteriores sobre la Educación popular de Freire debemos decir que el primer alimento musical que demos a los niños en sus primeros

años es fundamental, de esta forma podremos atenuar los efectos de productos musicales pobres y poco adecuados, ya que así como la leche materna provee a los niños de defensas para su crecimiento, la música folklórica proveerá a los niños de sensibilidad y una toma de conciencia de su entorno auditivo. Es indudable que la globalización permita una educación rápida y eficaz, sin embargo no se debe dejar a un lado la dialéctica que debe existir en los procesos culturales, pues se está apelando también a retomar los valores auténticos tradicionales y dar al educando no lo que pide sino lo que en verdad necesita.

Didáctica de la música para la enseñanza del violín

Podemos definir la didáctica como “La ciencia de la educación que estudia e interviene en el proceso enseñanza-aprendizaje con el fin de conseguir la formación intelectual del estudiante” (Carvajal, 2009). Uno de los más conocidos pedagogos quien habla sobre la importancia de la educación en el desarrollo del hombre, fue Comenius, quien consideraba al educando como el centro de la educación. Él nos dice que la didáctica es la “técnica de la enseñanza”. La didáctica es entonces una herramienta por medio de la cual el educador puede lograr que el proceso enseñanza-aprendizaje sea reflexivo-aplicativo.

Ahora bien podemos decir que la música puede estimular todas las capacidades de un individuo. Willems afirma que la música puede armonizar los tres planos del ser humano: físico, afectivo y mental. Es así que el objetivo de la enseñanza musical es alcanzar a estimular los planos que Willems menciona, por lo que la didáctica en la enseñanza musical se vuelve uno de los pilares esenciales en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

2.1.4. Desarrollo

La presente guía se realizó de forma estructurada, por unidades, cada unidad tiene una duración de aproximadamente 3 a 4 semanas. Las unidades van desde lo más simple como es el conocimiento sobre posturas básicas del instrumento, historia y cuidado, hasta lo más complejo, en cada una de las unidades se plantean ejercicios para desarrollar diferentes destrezas como: postura corporal con el instrumento, calidad de sonido y pequeñas piezas con los ritmos ecuatorianos seleccionados.

2.1.5. Unidades

MODULO No. 1. APRENDIZAJE DEL VIOLÍN

Esta primera etapa tiene una duración de 4 meses aproximadamente, iniciando en el mes de septiembre y finalizando en Diciembre. El tiempo de clases semanales programados son de dos horas, en total 8 horas al mes. Concluirá este primer módulo con un concierto didáctico para los padres de familia.

OBJETIVOS

Abordar conocimientos básicos del violín, para lograr el desarrollo de las destrezas iniciales con el instrumento, mediante ejercicios en cuerdas libres con técnica de pizzicato en ritmos ecuatorianos, así también se iniciarán ejercicios de postura para el manejo del arco.

DESCRIPCIÓN DEL MODULO No. 1

- Los estudiantes aprenderán la historia del violín y su inserción en el Ecuador.
- Aprenderán las partes del instrumento y su cuidado.
- Se trabajará mediante ejercicios la postura corporal correcta con el violín.
- Se introducirá nombre de notas en cuerda La y Re
- Se tocarán melodías básicas en pizzicato con los ritmos de San Juanito y Vals Criollo
- Desarrollarán las destrezas básicas para sujetar el arco.
- Es importante que el docente busque la oportunidad de motivar a sus estudiantes, mediante presentaciones internas y a futuro buscar oportunidades fuera de la institución. Así también invitar a padres y alumnos a asistir a conciertos para motivar y desarrollar su apreciación musical.

CONTENIDOS MODULO No. 1

UNIDAD 1: DESTREZAS DE POSTURA BÁSICA CORPORAL CON EL INSTRUMENTO

- Breve historia del violín
- Historia del violín en el Ecuador.
- Partes del violín y el arco.
- Nombre de cuerdas
- Cuidados del instrumento.
- Postura de descanso y posición del violín sobre el hombro.
- Posición de la mano izquierda sobre el diapasón.

UNIDAD 2: DESTREZAS DE LECTURA Y POSTURA MANO IZQUIERDA

- Ejercicios en cuerdas libres La y Re. Entrenamiento auditivo.
- Introducción al ritmo Sanjuanito en compás binario
- Introducción a la posición de los dedos en cuerda Re.
- Introducción a la posición de los dedos en cuerda LA.
- Ejercicios para nuevos patrones de dedos con Fa y Do natural.

UNIDAD 3: DESTREZAS CON EL ARCO Y PATRÓN DE DEDOS NATURALES

- Refuerzo del ritmo Sanjuanito: Ejercicios rítmicos con palmas y ejercicios con pizzicato.
- Conociendo los diferentes tipos de sonido con el arco: A qué grupo de sonido pertenezco. Basado en el Método Suzuki.
- Refuerzo de la partes del arco.
- Ejecución en cuerdas La y Re con arco, con diferentes patrones rítmicos negras, corcheas y silencios: aplicación de ritmo San Juanito.
- Ejercicios con arco para reforzar postura de la mano izquierda y sonido con arco.

MODULO No. 2 REFUERZO DE POSTURA Y ADQUISICIÓN DE NUEVOS RITMOS ECUATORIANOS

Para este segundo módulo los estudiantes estarán en la capacidad de reconocer y tocar el ritmo Sanjuanito. Se reforzará la postura correcta de la mano derecha sobre el arco y la calidad del sonido. En esta segunda etapa se introducirá a los estudiantes para que conozcan los ritmos: Vals criollo y Pasillo. Se realizará una presentación formal ante los padres de familia, al final del año lectivo.

OBJETIVOS

Reforzar los conocimientos anteriores: postura corporal correcta, postura mano izquierda sobre el violín, manejo del arco. Se continuará con los nuevos ritmos ecuatorianos, al final se aplicarán en pequeñas piezas ecuatorianas todo lo aprendido durante el año escolar.

DESCRIPCIÓN DEL MODULO No. 2

- Los estudiantes estarán en la capacidad de reconocer y ejecutar los ritmos: Sanjuanito, Vals Criollo y Pasillo
- Ejecutarán escalas en modo mayor con diferentes ritmos, enfatizando los ritmos ecuatorianos aprendidos.
- Los estudiantes estarán en la capacidad de ejecutar piezas fáciles incluyendo melodías ecuatorianas con los géneros conocidos.
- Tendrán las bases técnicas de lectura y práctica instrumental para interpretar melodías básicas.

CONTENIDOS MODULO No.2

UNIDAD 4: DESTREZAS CON DIFERENTES PATRONES RÍTMICOS Y PENTAFONÍA

- Refuerzo de ejercicios para el arco: postura y calidad del sonido.
- Introducción al ritmo de Vals Criollo.
- Ejercicios de introducción para pentafonía.

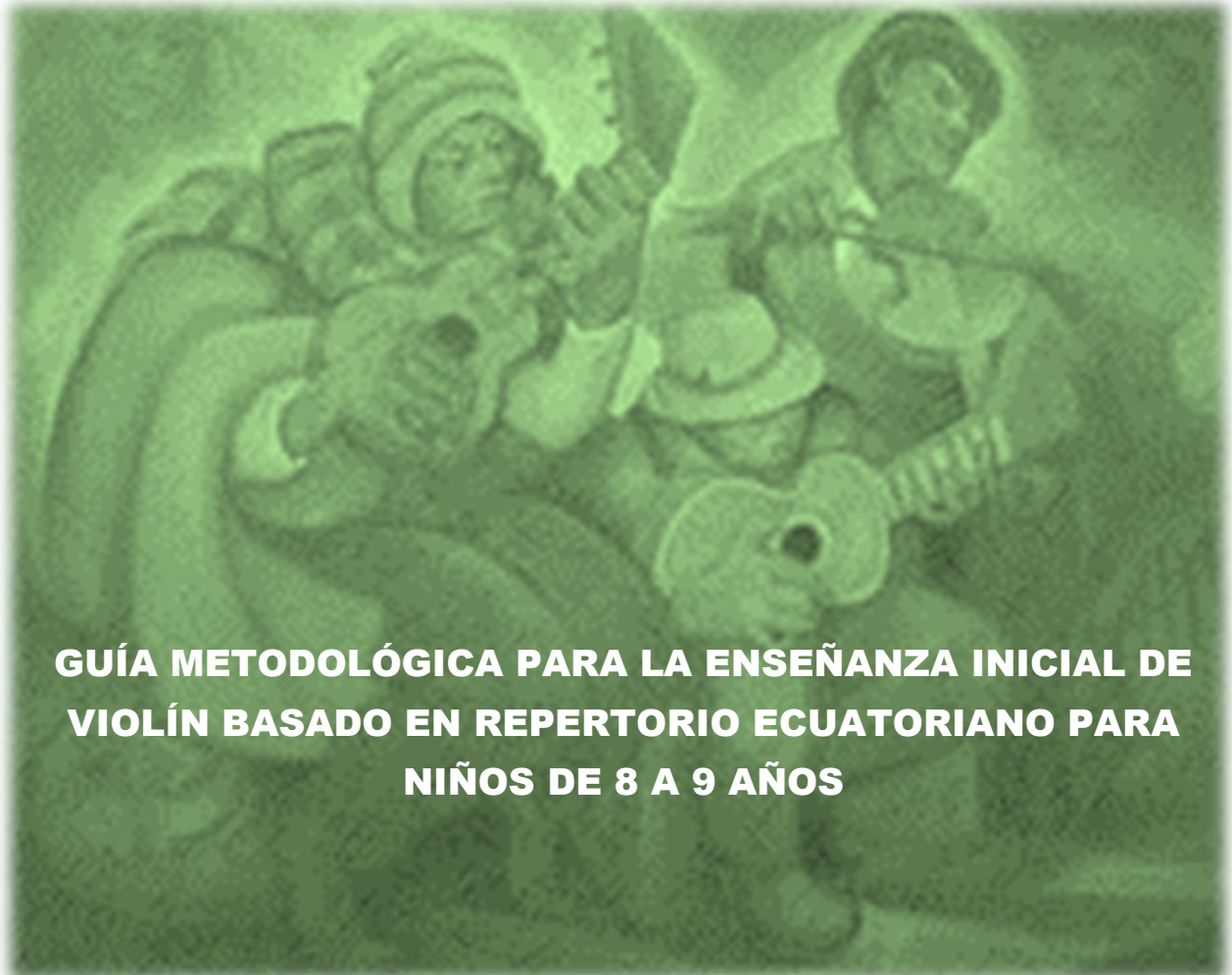
UNIDAD 5: REFUERZO DE POSTURA Y DESTREZAS CON EL ARCO

- Ejercicios de entrenamiento auditivo.
- Ejercicios de creatividad.
- Refuerzo de los ritmos ecuatorianos ya aprendidos.
- Ejercicios de introducción al Pasillo.

UNIDAD 6: FORTALECIMIENTO SOBRE TODO LO APRENDIDO

- Ejercicios de refuerzo sobre calidad de sonido con el arco.
- Pequeñas piezas ecuatorianas con los ritmos aprendidos.

CAPITULO III: GUIA METODOLÓGICA



GUÍA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA INICIAL DE VIOLÍN BASADO EN REPERTORIO ECUATORIANO PARA NIÑOS DE 8 A 9 AÑOS

TABLA DE CONTENIDOS GUIA METODOLOGICA

PRESENTACIÓN	71
RECOMENDACIONES DIDACTICAS PARA EL DOCENTE	71
MODULO 1	72
UNDAD 1: Destrezas de postura básica corporal con el instrumento.....	72
UNIDAD 2: Destrezas de lectura y postura mano izquierda.....	87
UNIDAD 3: Destrezas con el arco y patrón de dedos naturales.....	94
MODULO 2	109
UNIDAD 4: Destrezas con diferentes patrones rítmicos y pentafonía	109
UNIDAD 5: Refuerzo de postura y destrezas con el arco	23
UNIDAD 6: Fortalecimiento sobre todo lo aprendido.....	131

TABLA DE CONTENIDOS REPERTORIO

Sanjuanito de la Reina	86
Sanjuanito Ishkay	101
La Despedida	103
Shungo Tukuna.....	114
Atardecer.....	116
Nacido Inka	121
Purun	122
A la Luz de la Killa	125
Duerme Wawa	23
La noche	129
Eclipse.....	135
La Escuela	136
El Rosal	137
La Chosita Nueva	138
Pobre Corazón	139
La Gusana	23
Voy Tocando	141

3.1. Presentación

La educación musical es un elemento indispensable en el ámbito educativo, la cual nos permite explorar y progresar en diferentes áreas de conocimiento.

Esta exploración y desarrollo de destrezas en el ámbito musical ha tenido diferentes planteamientos respecto al repertorio a usar para los estudiantes iniciales. Ha sido una disyuntiva para el docente entre plantear repertorios que sean agradables y llamativos “música popular” o plantear repertorio con música nacional, por esta razón no siempre se ha considerado incluir dentro de métodos esta última. En la actualidad la producción musical en nuestro país se está transformando y abriendo puertas para dar a conocer nuestra cultura, sin embargo, no se ha explorado aún en el campo de la educación, lo cual es importante para alcanzar una formación integral en nuestros niños y jóvenes.

3.1.1. Recomendaciones Didácticas para el Docente

La presente guía está dirigida para maestros de violín de nivel inicial en edades entre los 8 a 9 años de edad. Con el fin de lograr el objetivo planteado, es importante tener en consideración las siguientes recomendaciones metodológicas:

- a) Tener claro el objetivo de cada módulo y a su vez de cada parcial.
- b) Planificar cada uno de los parciales, apoyándose con materiales adicionales.
- c) Buscar herramientas adicionales con el fin de mantener la motivación e interés en los estudiantes.

DESARROLLO DEL CONTENIDO

MODULO 1

UNIDAD 1: DESTREZAS DE POSTURA BÁSICA CORPORAL CON EL INSTRUMENTO

INSTRUCCIONES En este bloque es importante tomar en consideración lo siguiente:

1. Felicitar a los alumnos por la decisión de tocar un instrumento de cuerda.
2. Es bueno compartir una experiencia que el maestro haya tenido tocando el instrumento, con el fin de que el estudiante se motive.
3. Hablar sobre la historia del violín y sobre todo enfatizar la parte de cómo se introdujo el violín en el Ecuador.

BREVE HISTORIA DEL VIOLÍN.



Ilustración 1

Violín de la época actual

La palabra violín viene de varias procedencias, desde Francia donde se lo conoció como *violon*, luego en Italia surge la palabra *violino*, pero es en Inglaterra donde finalmente se le dio el nombre: *violín*.

Es difícil conocer con exactitud el nacimiento de este instrumento, sin embargo, algunos investigadores coinciden en que apareció en el transcurso del siglo XVI. Nos trasladaremos a la antigua Grecia donde aparecen algunos instrumentos de cuerda que tienen rasgos parecidos con el violín. Luego en el siglo XVI dos familias de instrumentos evolucionan y aparecen la familia de las violas da gamba y de brazo y la familia de las *lira da braccio*. La familia de las *viola da braccio* parece ser que son los parientes más cercanos al violín.

Se cree que Andrea Amati dió nacimiento al violín como lo conocemos en la actualidad, él inauguró la escuela de Cremona, de donde surgió el famoso Antonio Stradivarius quien ha sido un símbolo de perfección en la construcción de instrumentos de arco.



Ilustración 2

Viola da Braccio

EL VIOLIN EN EL ECUADOR



Ilustración 3

Indígena tocando violín



Ilustración 4

Colonización

El violín llegó a América y el Ecuador a través de los conquistadores y misioneros Europeos. El primer Obispo de Quito en 1550 trajo a músicos españoles a la Catedral para que enseñaran violín, flauta, órgano, etc. El objetivo de enseñar estos instrumentos era el de acompañar el canto del culto religioso cristiano.

Con el paso del tiempo los indígenas readaptaron al violín



Ilustración 5

Indígena tocando violín

PARTES DEL VIOLÍN

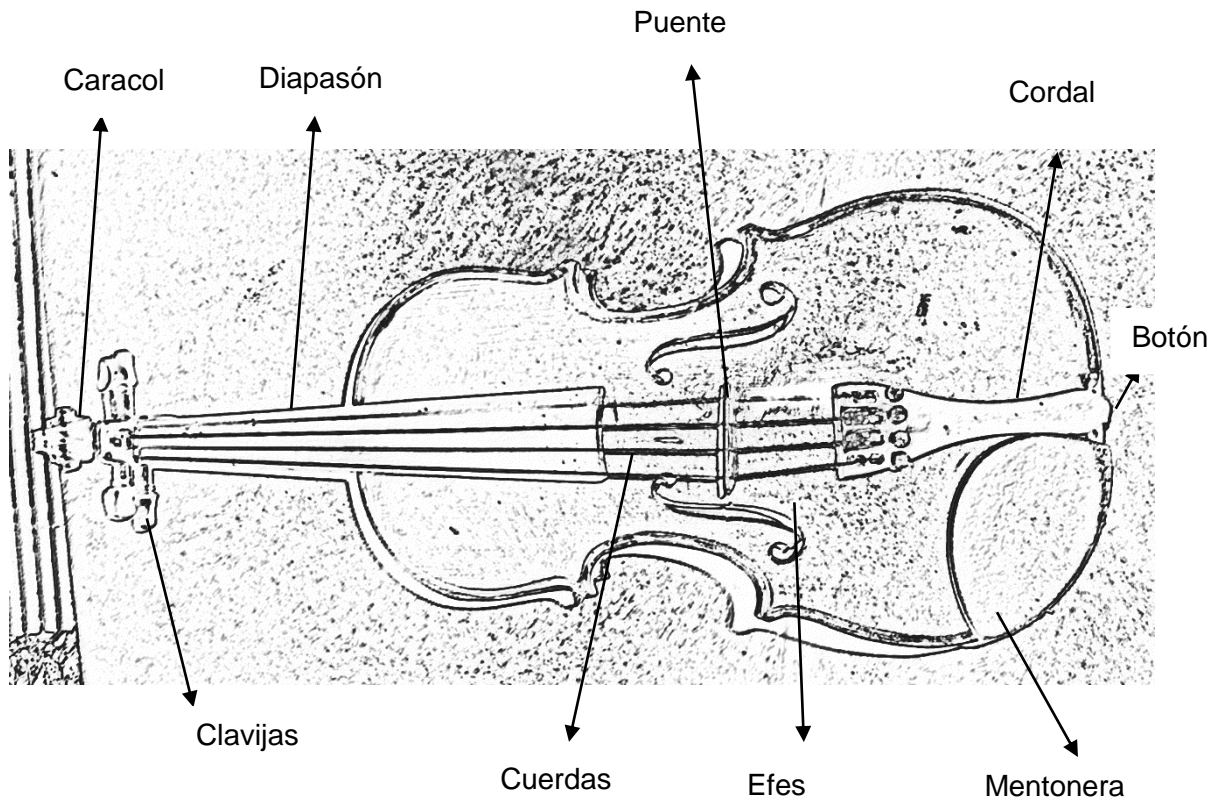


Ilustración 6

Partes del violín

PARTES DEL ARCO

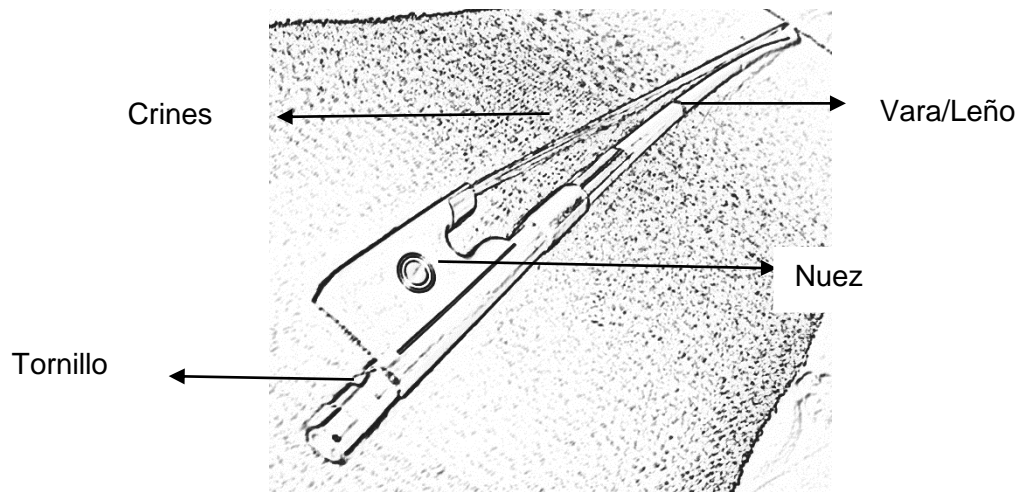


Ilustración 7

Partes del arco

NOMBRE DE LAS CUERDAS DEL VIOLIN



Ilustración 8

Cuerdas del violín

NOMBRE DE LAS CUERDAS DEL VIOLIN



CUIDADOS DEL VIOLÍN

Es importante crear el hábito de los cuidados del instrumento a los estudiantes. A continuación algunas recomendaciones para enseñar a nuestros alumnos como debemos cuidar nuestro violín.

1. Sacar el violín del estuche con cuidado, para esto se recomienda hacerlo en una superficie plana y segura.
2. Es importante limpiar el violín cada vez que lo tocamos, por lo que es necesario tener en nuestro estuche una franela o tela suave. Limpiarlo con mucho cuidado con la franela/tela seca sin ningún tipo de líquido, debemos sacar toda la resina sobre todo en la parte del puente, limpiar con mucho cuidado la parte del diapasón.
3. Tener un lugar especial en casa para guardar nuestro instrumento. Este lugar debe ser un espacio seguro, donde niños pequeños no lo puedan manipular. No debe haber humedad y evitar dejarlo bajo el sol.
4. Sabemos que los niños tienen mucha curiosidad por su instrumento por lo que debemos dar una especial recomendación a los estudiantes sobre la manipulación del instrumento sin la supervisión de su profesor. En ocasiones los niños tratan de afinar el violín pero este requiere de entrenamiento, cuidado y paciencia, por lo que el docente debe insistir en que esta actividad la realiza solamente su profesor para evitar roturas de cuerdas o cualquier otro tipo de daño.
5. Antes de tocar el violín los niños deben tener el hábito de lavarse las manos, especialmente si han comido o jugado previamente.
6. No manipular con los dedos las crines del arco.
7. Poner Pes a su arco dependiendo cuanto lo toquen. Al inicio, se recomienda hacerlo una vez por semana.
8. Finalmente inculcar en los estudiantes el respeto y amor hacia su instrumento y al de los demás.

POSTURA CORPORAL



Ilustración 9

Posición de descanso



Ilustración 10

Posición violín sobre el hombro

SUJETAR EL ARCO

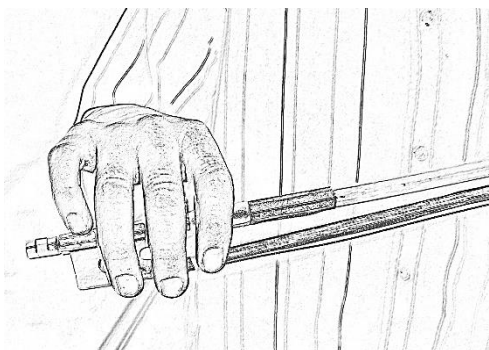


Ilustración 11

Sujetando el arco vista horizontal

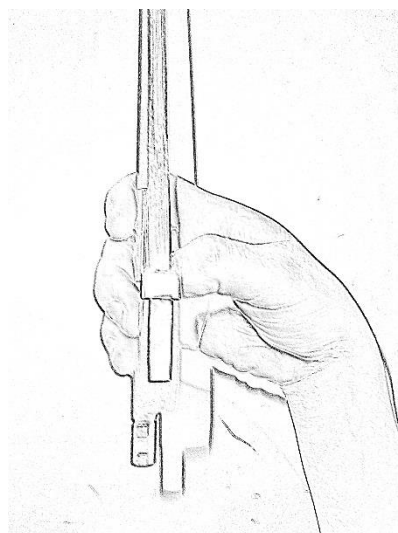
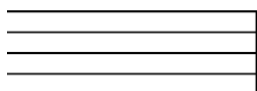


Ilustración 12

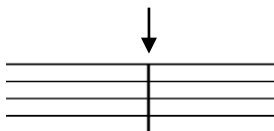
Sujetando el arco vista vertical

TERMINOS Y SIGNOS MUSICALES

PENTAGRAMA



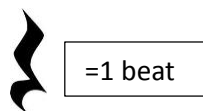
BARRA DIVISORIA



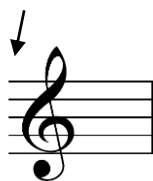
COMPÁS



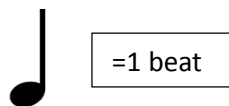
SILENCIO DE NEGRA



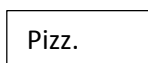
CLAVE DE SOL



NEGRA



PIZZICATO

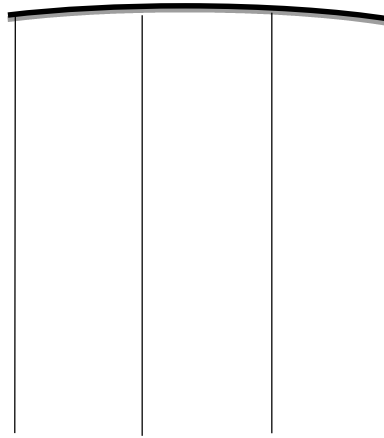


BLANCA



TABLA DE DIGITACIÓN PARA VIOLÍN – CUERDAS ABIERTAS

SOL	RE	LA	MI
-----	----	----	----



EJERCICIOS CUERDAS ABIERTAS EN LA Y RE

PROFESOR el estudiante debe seguir el patrón rítmico. Los ejercicios deben tocarse solo con pizzicato, durante todos los ejercicios es importante controlar la postura del violín sobre el hombro. La mano izquierda se debe encontrar sobre la caja del violín de manera correcta como indica la figura No. 6

1. CUERDA LA



Pizz.



2. CUERDA RE



Pizz.



3. LA Y RE

Pizz.



4. CAMBIO DE CUERDAS

Pizz.



7. SANJUANITO DE LA REINA

Sanjuanito de la Reina

Sandra Marín
Arr. Piano

Verónica Córdova
Compositor

Moderato ♩=100
Pizz.

Moderato

Violín

Piano

Vln.

Pno.

The image shows a musical score for 'Sanjuanito de la Reina'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violin part and a Piano part. The Violin part is in 2/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 100 beats per minute, and includes a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The Piano part is also in 2/4 time, marked 'Moderato', and features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the Violin and Piano parts, starting at measure 7. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

CONOCIENDO EL RITMO SANJUANITO

El Sanjuanito es un ritmo indígena y mestizo ecuatoriano. Conocido en Ecuador y países Andinos. Es un género alegre que incluso se lo puede bailar. Se lo puede interpretar con instrumentos autóctonos del Ecuador:



pingullo, dulzaina y rondador. Para los indígenas el Sanjuanito tiene un significado de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra.



Rondador



Pingullo



Dulzaina

RECURSOS AUDITIVOS:

Sanjuanito: El trencito de los Andes, Zig, Zag
www.youtube.com/watch?v=5QyD5PSFY4E

Alex Alvear, El caballito azul www.youtube.com/watch?v=Fj5tuLqKCnA



ACTIVIDAD CREATIVA

PROFESOR el estudiante tendrá la oportunidad de empezar a desarrollar su creatividad. Es importante que los pasos a seguir estén claros para los estudiantes.

ESTUDIANTES: *Toma en consideración los siguientes pasos:*

- Utiliza solo las cuerdas abiertas Re y La en el orden que desees.
- Puedes utilizar negras, silencio de negras y blancas.
- Revisa el valor de cada figura musical.
- Recuerda que solo deben haber 2 tiempos por compás.

8. USA TU CREATIVIDAD CON CUERDAS ABIERTAS



UNIDAD 2: DESTREZAS DE LECTURA Y POSTURA MANO IZQUIERDA

RECOMENDACIONES En este bloque es importante tomar en consideración lo siguiente:

1. Revisar los términos musicales que aparecen acorde a cada sección de la guía.
2. Es importante que los estudiantes digan el nombre de las notas entonando y manteniendo el pulso.
3. Todos los ejercicios serán tocados con pizzicato.
4. Es importante que entre cada lección se revise la postura correcta del violín sobre el hombro.
5. Reforzar el reconocimiento de las diferentes cuerdas.
6. Se hará una breve introducción a las notas naturales de las cuerdas La y Re.

INTRODUCCIÓN A LA POSICIÓN DE LOS DEDOS EN CUERDA LA Y RE

PROFESOR nuevamente el refuerzo de la postura del violín sobre el hombro es muy importante. Antes de iniciar con la colocación de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón es recomendable realizar los ejercicios a continuación propuestos por esta guía.

TERMINOS Y SIGNOS MUSICALES

COMPÁS



DOBLE BARRA



Indica el final de la canción

SIGNO DE REPETICIÓN



Repetimos al inicio de la canción y volvemos a tocar todo

DOS CORCHEAS



= 2 beats

SOSTENIDO



Indica que la nota sube y se mantiene durante todo el compás

TABLA DE DIGITACIÓN PARA VIOLÍN – DEDOS CUERDAS LA Y RE

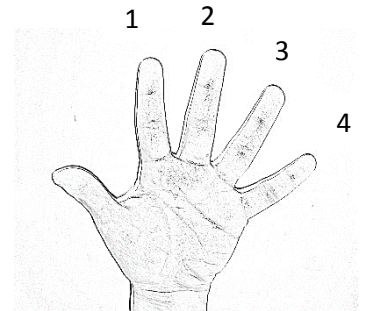
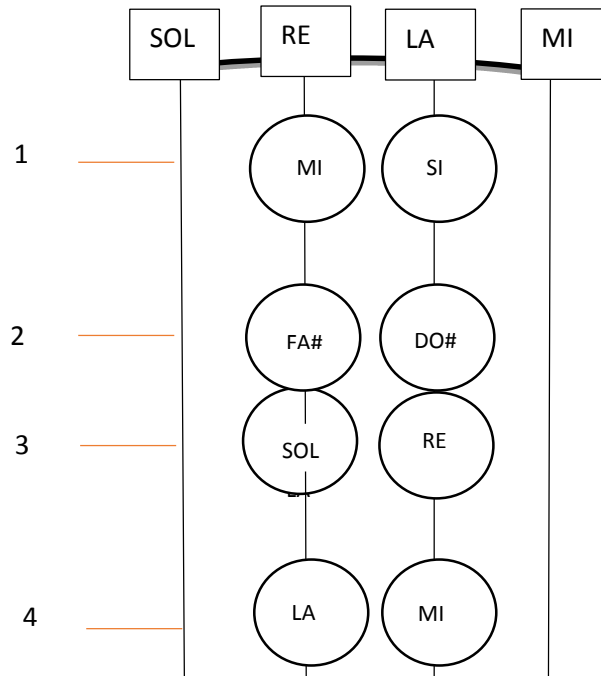


Ilustración 13

Representado la digitación



EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO PARA LA COLOCACIÓN DE LOS DEDOS SOBRE EL DIAPASÓN

1. **Tingar la canica.** Pedimos a los estudiantes se imaginen que tienen unas canicas y hacemos con dedo de la mano izquierda el ejercicio de tingar la canica uno por uno.
2. **Conjuro** con todos los dedos de la mano izquierda lanzamos un conjuro. Cerrando y abriendo todos los dedos.
3. **Tic-toc** colocándonos el violín sobre el hombro, realizamos ejercicios con cada dedo, subiendo y bajando uno por uno cada dedo, de tal forma que se escuche la percusión sobre la caja del violín con cada dedo.
4. **No aplastes la pelota** utilizando una pelota pequeña o plastilina colocamos entre la mano izquierda y el diapasón, con el fin de mantener la postura correcta de la mano izquierda al momento de colocar los dedos sobre el diapasón. Se pueden tocar las lecciones anteriores en cuerdas abiertas e ir revisando que se mantenga la postura

CUERDA RE

0 1 2 3



RE MI FA SOL

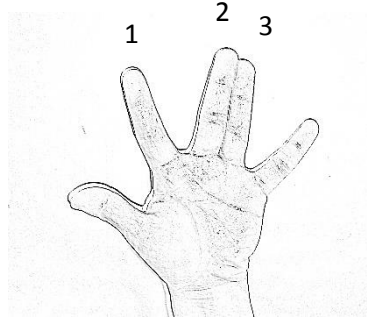


Ilustración 14

Patrón dedos cuerda Re

9. TOCANDO RE – MI



10. CONOCIENDO EL FA#



11. JUGANDO CON EL FA#



12. TOCANDO SOL



EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO Y COLOCACIÓN DE DEDOS EN CUERDA RE

PROFESOR el siguiente ejercicio lo hacemos en eco, es decir el profesor toca el estudiante repite. Pondremos algunos ejemplos, sin embargo, queda a criterio del profesor crear sus propios ejercicios de calentamiento. Seguido de esto tendremos la introducción al ritmo del Vals Criollo, para lo cual se recomienda utilizar recursos didácticos como el movimiento para sentir este nuevo compás.



CUERDA LA

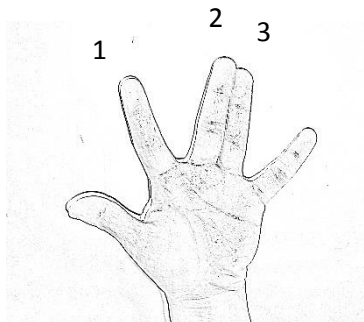
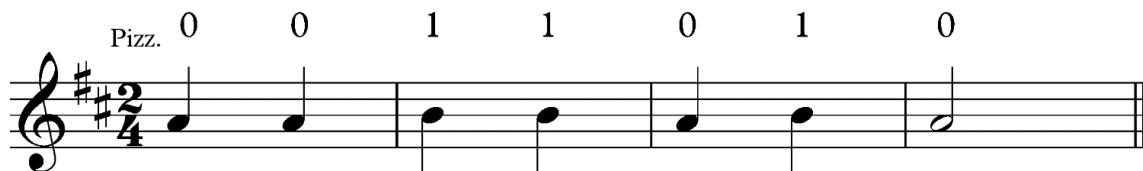


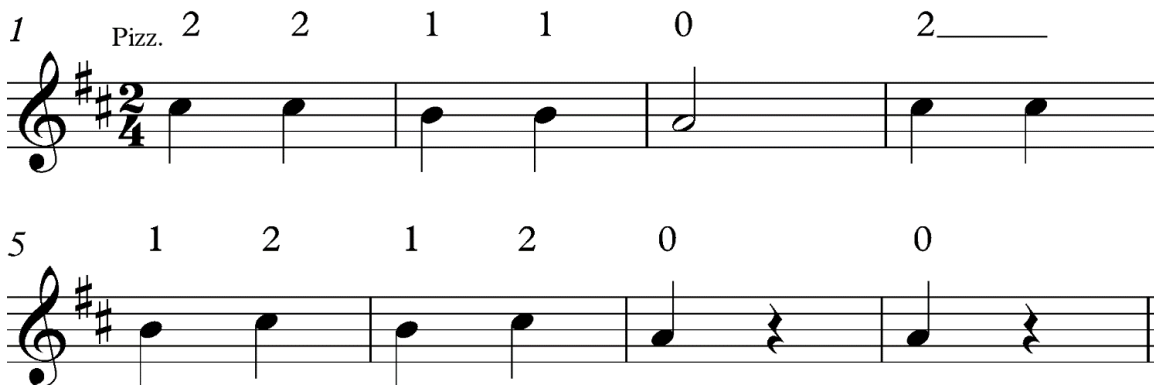
Ilustración 15

Patrón dedos cuerda La

13. TOCANDO EN CUERDA LA



14. JUNTOS CON DO#



15. LE TOCA AL RE

1 Pizz. 3 3 3 2_____

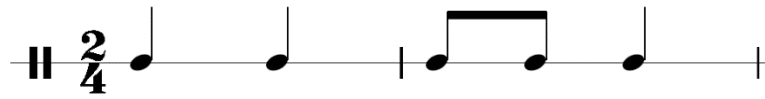
5 3 2 3 2 3

EJERCICIO DE CALENTAMIENTO Y COLOCACIÓN DE DEDOS EN CUERDA LA

PROFESOR iniciaremos con ejercicios de calentamiento, en cuerda La. Es importante reforzar el ritmo del compás binario. Adicionalmente iniciaremos con la colocación de segundo natural en cuerda La y Re.

1 Pizz. Profesor Estudiante_ Profesor__ Estudiante

5 Profesor__ Estudiante_ Profesor Estudiante



Patrón Rítmico del Sanjuanito

16. AL RITMO DEL SANJUANITO



17. PRACTICANDO EN LA Y RE



TRABALENGUAS

Pata, Peta, Pita y Pota
Cuatro patas, con un pato
Y dos patas cada una
Cuatro patas, cada pata
Con dos patas y su pato
Pota, Pita, Peta y Pata.



u17658406 fotosearch.com

UNIDAD 3: DESTREZAS CON EL ARCO Y PATRÓN DE DEDOS NATURALES

RECOMENDACIONES Durante la unidad 2 hemos introducido a los estudiantes el compás binario 2/4 con el fin de entrenar auditivamente y relacionarlo con el ritmo de Sanjuanito.

En este bloque continuaremos reforzando este ritmo, adicionalmente se implementarán ejercicios para tomar el arco y ejecutar ejercicios con arco. Se realizará una introducción para aprender el patrón de dedos de Fa y Do natural en cuerdas La y Re.

TERMINOS Y SIGNOS MUSICALES

NATURAL O BECUADRO

Anula el efecto del bemol o sostenido, haciendo que las notas suenen de forma natural.

SILENCIO DE CORCHEA



= 1/2 beats

CORCHEA



= 1/2 beats

ARCO ARRIBA



ARCO ABAJO



SILENCIO DE BLANCA



= 2 beats

PROFESOR Los estudiantes pueden practicar los ejercicios rítmicos en diferentes maneras. Pueden hacerlo con palmas, luego pueden practicar tomando el arco y poniendo pes con el ritmo dado, mientras realizan este ejercicio se puede reforzar la postura de la mano derecha y finalmente pueden tocar en cuerdas abiertas con pizzicato.

18. CON LAS PALMAS

Musical notation for exercise 18, 'CON LAS PALMAS'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains four measures: a quarter note, a quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note. The second staff is in 4/4 time and contains four measures: a beamed eighth-note pair, a quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note.

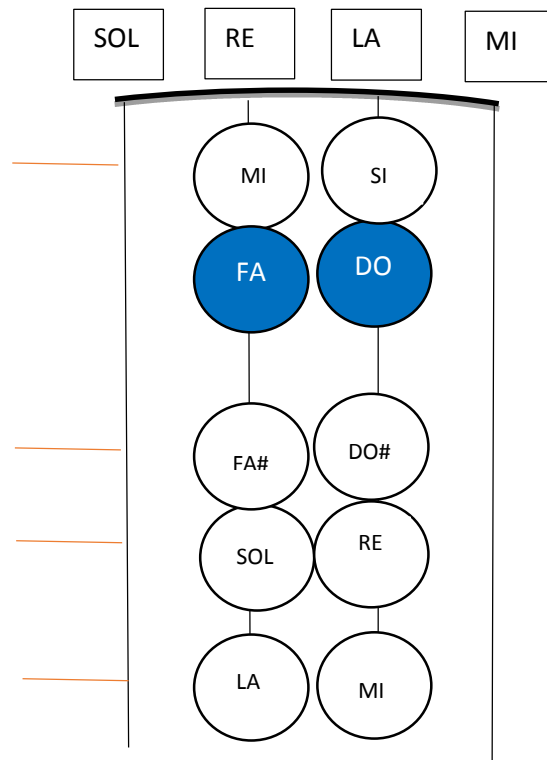
19. VOY EN DOS

Musical notation for exercise 19, 'VOY EN DOS'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains four measures: a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a beamed eighth-note pair. The second staff is in 4/4 time and contains four measures: a quarter rest, a quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter rest.

20. SILENCIO CORTITO

Musical notation for exercise 20, 'SILENCIO CORTITO'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains four measures: a quarter note with a grace note, a quarter rest, a beamed eighth-note pair, and a quarter note with a grace note. The second staff is in 4/4 time and contains four measures: a quarter note, a quarter note, a quarter note with a grace note, and a beamed eighth-note pair.

TABLA DE DIGITACIÓN PARA VIOLÍN – SEGUNDO DEDO NATURAL CUERDAS LA Y RE



21. CON EL DO NATURAL

1 Pizz.

0 0 0 3 2 0 0 2 3 1 0

The musical notation shows a sequence of 11 notes on a single staff in 2/4 time. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and C4 (half). The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a 'Pizz.' (pizzicato) above them. Fingerings are indicated by numbers 0, 3, 2, 0, 0, 2, 3, 1, and 0 above the notes. A first ending bracket is placed over the first four notes (G4, A4, B4, C5).

22. SONANDO DIFERENTES

1 0 1 2 2 2 1 0 0

5 2 2 3 3 3 2 2 1 0

23. PROBANDO TU OIDO

1 2 3 — 2

6 2 3 2 —

24. CONOCE EL FA NATURAL

1 0 1 2 1 0 1 2 2

3 3 0 1 2 1 0

26. SANJUANITO ISHKAY (Sanjuanito del Dos)

Sanjuanito Ishkay

Sandra Marin

Arr. Piano

Verónica Córdova

Compositor

Moderato ♩=100
Pizz.

Moderato

Violín

Piano

5

Vln.

Pno.

27. JUGANDO ESTOY

1 pizz. 0 _____ 3 _____ 2 _____ 0

5 3 _____ 2 _____ 0 3 2 1 0

28. LA DESPEDIDA

La Despedida Sanjuanito

Sandra Marin
Arr. Piano

Verónica Córdova
Compositor

Moderato ♩=100

Violín

Moderato

Piano

7

Vln.

Pno.

RECONOCIENDO LOS DIFERENTES TIPOS DE SONIDO CON EL ARCO: A QUE GRUPO PERTENEZCO

PROFESOR Basado en el Método Suzuki, clasificaremos los tipos de sonidos que se pueden producir con el arco. Suzuki clasifica los sonidos de la siguiente manera: arañas de agua, peces dorados, hipopótamos, focas y atunes. A continuación haré una explicación de cada grupo de sonidos.

El profesor debe explicar cada grupo de sonido hablando a los estudiantes sobre como nada cada animal en el agua. Luego debe mostrar la calidad de sonido en su violín con el arco tratando de imitar como sonaría cada grupo de animales.

Arañas de Agua

Las arañas de agua se deslizan ligeramente y resbalan sobre el agua. En el violín el sonido sería resbaloso es producido por mucha velocidad y poco peso. No hay fuerza en el pulgar y poco control del arco

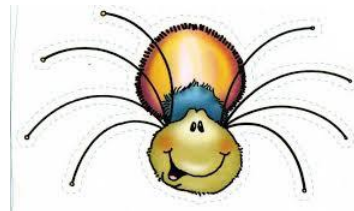


Ilustración 16

Hace referencia al sonido de las arañas de agua

Peces Dorados



Ilustración 17

Hace referencia al sonido de peces dorados

El pez dorado nada muy cerca de la superficie del agua. No tiene profundidad. En el violín el sonido sería muy suave, no profundo y melodioso. No mucho poder en el pulgar.

Hipopótamos

Es muy pesado y a veces torpe. En el violín este sonido es pesado y rasgado, se produce por poca velocidad y mucho peso. Es causado por mucha presión en el dedo índice. La fuerza y el peso deberían venir desde el pulgar y los dos dedos medios en el arco.



Ilustración 18

Hace referencia al sonido de Hipopótamos

Las Focas

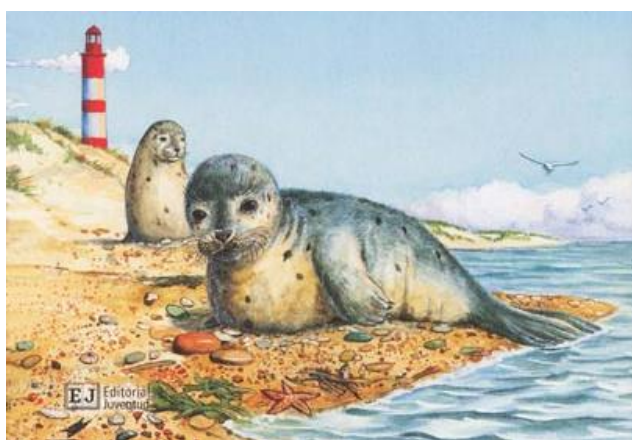


Ilustración 19

La foca nunca se decide, a veces nada en las superficie del agua, a veces sale del agua y se sienta en las rocas. Los que se encuentran en este grupo pueden lograr y perder sonido. Igual que las focas no son constantes.

Hace referencia al sonido de las focas

Los Atunes



Ilustración 20

El atún nada uniformemente y profundo en el agua. En el violín este sonido es producido cuando la colocación, velocidad y peso del arco son correctos, usando un arco equilibrado y balance en la fuerza del pulgar. Todos debemos pertenecer a éste grupo.

Hace referencia al sonido de los atunes

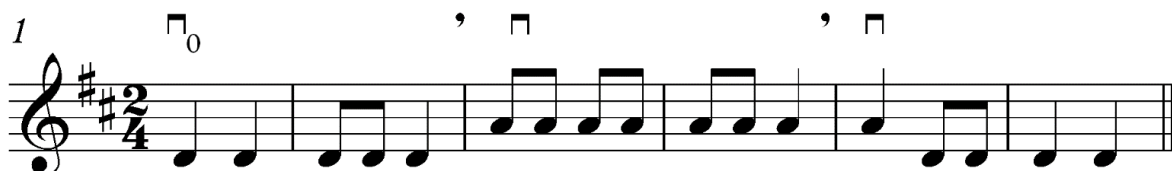
EJERCICIOS DE INTRODUCCIÓN PARA TOMAR EL ARCO

Jugando con el lápiz. Con un lápiz podemos introducir a la forma de colocar los dedos en el arco. Colocamos los dedos medio y anular primero procurando que la muñeca adquiera la postura correcta, luego colocamos el dedo índice y el dedo meñique éste último debe colocarse de forma que quede redondo no con tensión, finalmente se muestra como colocar el dedo pulgar, debe quedar frente al dedo medio igualmente redondo sin tensión. Ver figura No. 7

Recomendaciones Didácticas sabemos que la colocación de los dedos sobre el arco es un trabajo que requiere de mucha paciencia. Es importante que el docente use toda su creatividad para motivar a sus estudiantes en este proceso. Como una recomendación el docente puede crear una historia para que los niños aprendan a colocar los dedos sobre el arco.

PROFESOR los siguientes ejercicios se los puede trabajar en cuerdas La y Re. Se debe seguir la dirección del arco indicada. Estos ejercicios se deben realizar con estilo de arco Martelé,

29. RETOMANDO EL ARCO



30. SOLTANDO EL ARCO



REFUERZO SOBRE LAS PARTES DEL ARCO COLOCA LOS NOMBRES DE LAS PARTES DEL ARCO

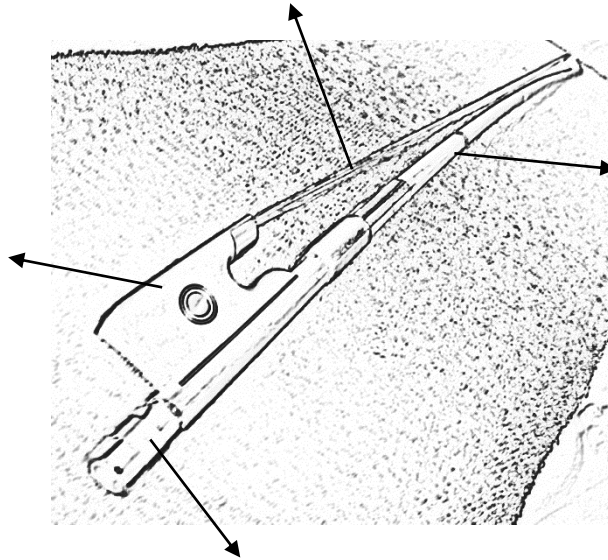


Ilustración 21

Partes del arco



TOCANDO CON ARCO



Ilustración 22

Postura corporal con el violín y el arco

Es importante reforzar la postura corporal y sobre todo recordar la importancia de la relajación.

31. PREPARA TUS DEDOS

Exercise 31 consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a measure number '1' and contains four measures. Above the first and third measures are square fingering boxes, and above the second and fourth measures are 'V' symbols. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second staff starts with a measure number '5' and contains four measures. Above the first and third measures are square fingering boxes, and above the second and fourth measures are 'V' symbols. The notes are: D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The piece ends with a double bar line.

32. SIGUE LA DIRECCIÓN

Exercise 32 consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a measure number '1' and contains eight measures. Above the first, third, fifth, seventh, and eighth measures are square fingering boxes. Above the second and fourth measures are 'V' symbols. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The second staff starts with a measure number '8' and contains eight measures. Above the first, third, fifth, seventh, and eighth measures are square fingering boxes. The notes are: G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The piece ends with a double bar line.

33. PRACTICANDO CON ARCO

Exercise 33 consists of one staff of music in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts with a measure number '1' and contains eight measures. Above the first measure is a square fingering box with a '0' below it. Above the third measure is a 'V' symbol. Above the seventh measure is a square fingering box. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The piece ends with a double bar line.

34. CUIDANDO EL SILENCIO



ACERTIJO

¿Qué pesa más: una libra de plomo o una libra de algodón?



MODULO No. 2

UNIDAD 4: DESTREZAS DIFERENTES PATRONES RITMICOS Y PENTAFONÍA

RECOMENDACIONES Durante esta unidad trabajaremos reforzando la calidad del sonido, se realizarán ejercicios con golpe de arco martelé, en diferentes patrones rítmicos. Se debe cuidar la dirección del arco y no olvidar reforzar la postura corporal correcta. Los siguientes ejercicios se los puede practicar también en modo menor.

35. SALTO Y VOY

1

0

0

5

0

0

36. CORTO Y VOY

1 □₀ □ ∨ □ , □ ∨

4 □ , □ ∨ □

37. SALTO COMO UN ATÚN

1 □₀ ∨ , □ ∨ □ ∨ , □

□₀ ∨ , □ ∨ □ ∨ , □

38. SUBO LA MONTAÑA

1 □₀ ∨ □ □₀ □ □

□₀ ∨ □ □₀ □ □



Subo una montaña cuando sale el sol mientras voy
subiendo canto esta canción:

Do Re Mi Fa Sol Sol

Do Re Mi Fa Soool

Do Re Mi Fa Sol Sol

Sol Fa Mi Re Do

39. BAJO LA MONTAÑA



ESCALAS la escala es un conjunto de notas ordenadas. Estas notas están escritas de forma ascendente (grave a agudo) y de forma descendente (agudo a grave)



40. SHUNGO TUKUNA (CORAZÓN CONVERTIDO)

Shungo Tukuna

Arrg. Piano Sandra Marin

Verónica Córdova
Compositor

Moderato ♩=100

Violín

Piano

Moderato

This system contains the first four measures of the piece. The Violin part (top staff) is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Piano part (bottom staves) features a steady accompaniment. The right hand plays chords: a quarter rest, a quarter note chord (F4, Ab4), a quarter note chord (G4, Bb4), a quarter note chord (Ab4, C5), a quarter note chord (Bb4, D5), a quarter note chord (C5, Eb5), and a quarter note chord (D5, F5). The left hand plays a simple bass line: a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note Ab3, and a quarter note Bb3.

5

Vln.

Pno.

This system contains measures 5 through 8. The Violin part (top staff) continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Piano part (bottom staves) continues with the same accompaniment pattern as in the first system, with the right hand playing chords and the left hand playing the bass line.

41. CINCO SON

Musical notation for 'CINCO SON' in 2/4 time. The first staff (measures 1-4) starts with a treble clef and a key signature of one flat. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 3, and 0 above the notes. The second staff (measures 5-8) continues the melody with fingerings 3, 1, 0, 1, and 0. The piece ends with a double bar line.

42. GALOPANDO VOY

Musical notation for 'GALOPANDO VOY' in 2/4 time. The first staff (measures 1-4) starts with a treble clef and a key signature of one flat. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 3, and 0 above the notes. The second staff (measures 5-8) continues the melody with fingerings 3, 1, 0, 1, and 0. The piece ends with a double bar line.

43. ATARDECER

Chishiyana

Sanjuanito

Sandra Marin
Arr. Piano

Verónica Córdova
Compositor

Moderato ♩=100

Violín

Piano

Vln.

Pno.

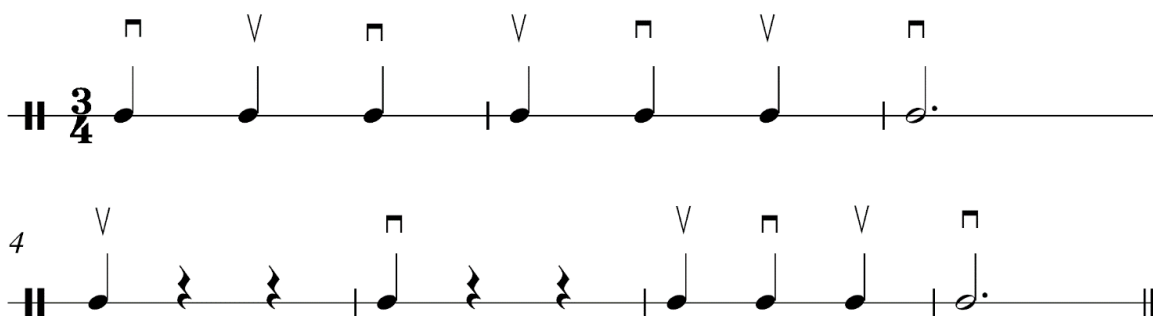
INTRODUCCIÓN AL VALS CRIOLLO

PROFESOR el siguiente ejercicio lo pueden practicar con palmas, luego pueden tocar en pizzicato en cuerdas abiertas y finalmente cuerdas abiertas con arco, el propósito es que puedan sentir el nuevo compás.



Patrón Rítmico Vals Criollo

44. AL RITMO DE TRES



A diagram showing a dotted half note on the left. To its right is a grey rectangular box with the text "BLANCA CON PUNTO" at the top, an equals sign "=" in the middle, and "3 tiempos" at the bottom.

45. ES TIEMPO DEL TRES

1 □ V □ □ V □

5 □ V □ □ V □

46. GOTAS CAEN

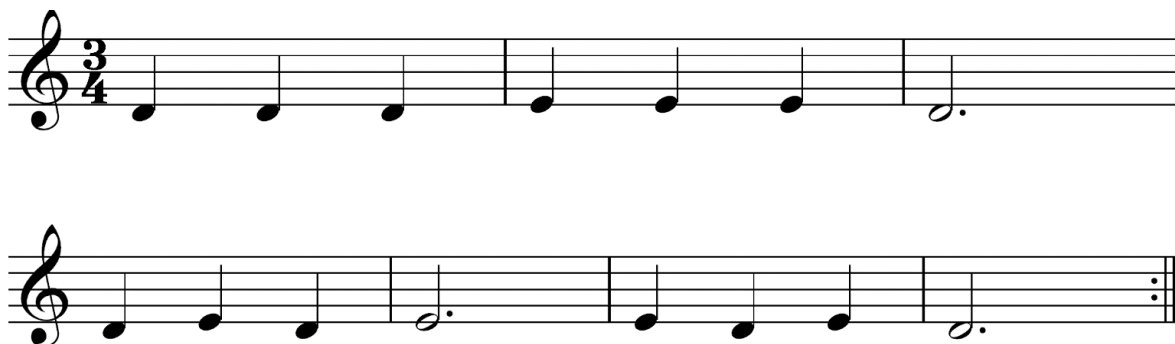
1 □ V □ V

5 □ V □ V

1 □ 0 Profesor Estudiante Profesor

4 Estudiante Profesor Estudiante

47. AL RITMO DEL VALS



48. CUIDANDO EL RITMO



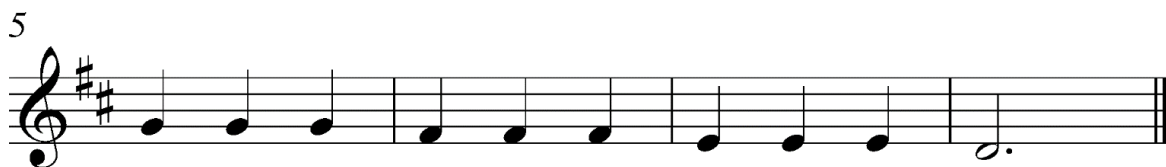
ARMADURA: RE MAYOR La **armadura** nos dice que notas debemos tocar con sostenidos y bemoles en toda la pieza musical. Para Re mayor debemos tocar todos los Fa sostenidos (Fa#) y Do sostenido (Do#) esto se indica al inicio de la partitura. Fíjate en la figura de abajo



49. ESCALA RE MAYOR ASCENDENTE



50. ESCALA RE MAYOR DESCENDENTE



51. NACIDO INKA

Nacido Inka

Vals Criollo

Sandra Marin
Arrg.Piano

Verónica Córdova
Compositor

Moderato ♩=100
pizz.

Moderato

Violín

Piano

Vln.

Pno.

VALS CRIOLLO

El Vals es uno de los géneros de mayor influencia y el más escuchado en América. El Vals Criollo tiene similitud con el vals europeo, se halla en muchos países Latinoamericanos con sus características propias y todavía se lo baila.



52. CRIOLLITOS

Musical notation for '52. CRIOLLITOS'. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a measure number '1' above the first note and a 'Pizz.' (pizzicato) instruction above the first two notes. The second staff begins with a measure number '1' above the first note and a '0' above the last note. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

53. PURUN (Julio)

Purun Vals Criollo

Sandra Marin
Arrg. Piano

Verónica Córdova
Compositor

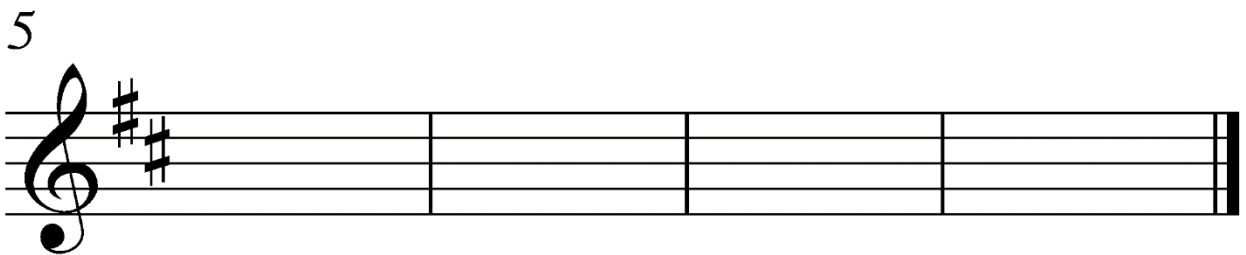
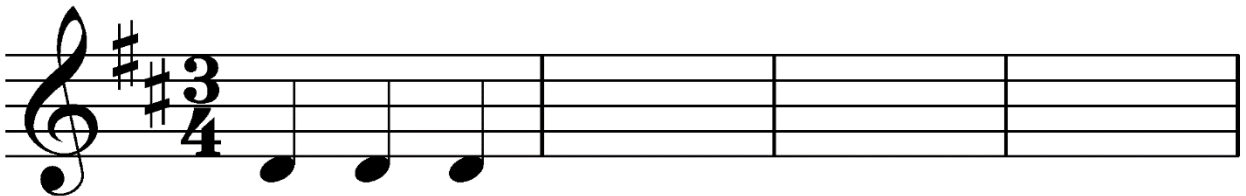
Musical notation for '53. PURUN (Julio)'. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Allegro' with a tempo of 120 (♩ = 120). The notation is arranged in three systems. The first system includes a Violin part (labeled 'Violín') and a Piano part (labeled 'Piano'). The Violin part starts with a measure number '1' and a 'pizz.' instruction. The Piano part starts with a measure number '1' and the tempo marking 'Allegro'. The second system includes a Violin part (labeled 'Vln.') and a Piano part (labeled 'Pno.'). The Violin part starts with a measure number '6'. The Piano part continues with the same accompaniment. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.



ACTIVIDAD CREATIVA

PROFESOR la siguiente actividad la pueden realizar en clase con el fin de que los estudiantes completen los compases usando su creatividad, pero es importante recordarles que se fijen en el compás y cuantos tiempos deben entrar en cada compás. Se recomienda que escriban la dirección del arco que corresponda en cada compás

54. COMPLETA A TU GUSTO



UNIDAD 5: REFUERZO DE POSTURA Y DESTREZAS CON EL ARCO

RECOMENDACIONES En esta unidad se reforzarán los ritmos aprendidos, postura corporal, calidad del sonido y lectura. Se introducirá el ritmo del Pasillo.

EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO PARA EL ARCO

PROFESOR los siguientes ejercicios se los podrá tocar con los diferentes patrones rítmicos propuestos, utilizando golpe de arco martelé, se debe reforzar el patrón de dedos con Fa natural y Do natural. Utilizaremos al inicio la escala de Re mayor, luego haremos los mismos ejercicios con pentafonía en modos menores y mayores, esto se propondrá con cada patrón rítmico. El profesor debe sentirse libre de elegir el tipo de escala o ejercicio pentatónico. Estos ejercicios se los podrá utilizar también más adelante como un

The image displays four musical exercises on a single staff, each starting with a double bar line and ending with a double bar line. The first three exercises are in 2/4 time, and the fourth is in 3/4 time. All exercises are written in a treble clef and use a key signature of one sharp (F#), representing the D major scale.

- Exercise 1 (2/4):** A sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Exercise 2 (2/4):** A sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Exercise 3 (2/4):** A sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Exercise 4 (3/4):** A sequence of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

55. A LA LUZ DE LA KILLA (A LA LUZ DE LA LUNA)

A la luz de la Killa

Vals Criollo

Sandra Marin
Arr. Piano

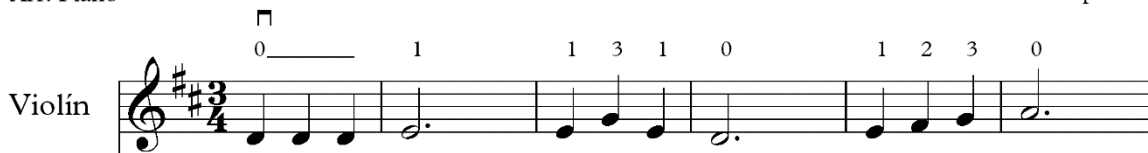
Allegro

$\text{♩} = 120$

Verónica Córdova
Compositor

Violín

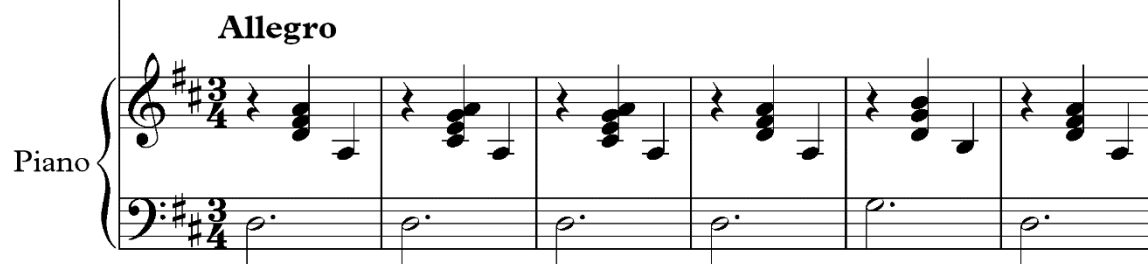
0 _____ 1 1 3 1 0 1 2 3 0



The violin staff shows the first six measures of the piece. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notes are: Measure 1: quarter notes G4, A4, B4; Measure 2: quarter note C5, quarter note B4; Measure 3: quarter notes A4, G4, F#4; Measure 4: quarter note E4, quarter note D4; Measure 5: quarter notes C4, B3, A3; Measure 6: quarter note G3, quarter note F#3.

Allegro

Piano



The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays single notes in the bass clef. The key signature is two sharps and the time signature is 3/4. The right hand chords are: Measure 1: G4-A4-B4; Measure 2: G4-A4-B4; Measure 3: G4-A4-B4; Measure 4: G4-A4-B4; Measure 5: G4-A4-B4; Measure 6: G4-A4-B4. The left hand notes are: Measure 1: G3; Measure 2: G3; Measure 3: G3; Measure 4: G3; Measure 5: G3; Measure 6: G3.

Vln.

7 1 0 3 3 3 1 0 1 0 1 0



The violin staff shows measures 7 through 12. The notes are: Measure 7: quarter notes G4, A4, B4; Measure 8: quarter note C5, quarter note B4; Measure 9: quarter notes A4, G4, F#4; Measure 10: quarter note E4, quarter note D4; Measure 11: quarter notes C4, B3, A3; Measure 12: quarter note G3, quarter note F#3.

Pno.



The piano accompaniment continues with measures 7 through 12. The right hand chords are: Measure 7: G4-A4-B4; Measure 8: G4-A4-B4; Measure 9: G4-A4-B4; Measure 10: G4-A4-B4; Measure 11: G4-A4-B4; Measure 12: G4-A4-B4. The left hand notes are: Measure 7: G3; Measure 8: G3; Measure 9: G3; Measure 10: G3; Measure 11: G3; Measure 12: G3.

59. DOS Y TRES

1 \square
0

5

60. CUERDAS ABIERTAS

1 \square
0

5

ACERTIJO



Pan y medio vale real y medio, ¿Cuánto valen cinco panes?

Patrón rítmico Pasillo

61. DUERME WAWA

Duerme wawa

Pasillo

Sandra Marín
Arr. Piano

Moderato

♩=100

Verónica Córdova
Letra y Música

Violín

Duer-me wua wua ya hay que so-ñar con las es-tre - llas

Moderato

Piano

5

Vln.

can - ta tu ma - má en las mon - ta ñas

Pno.

8

Vln.

pa - ra que duer - mas

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Duerme wawa' in Pasillo style. It is arranged for Violin and Piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Moderato, with a metronome marking of 100. The lyrics are in Spanish. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features the Violin playing a melody and the Piano providing accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) concludes the piece. The lyrics are: 'Duer-me wua wua ya hay que so-ñar con las es-tre - llas can - ta tu ma - má en las mon - ta ñas pa - ra que duer - mas'.

EL PASILLO ECUATORIANO

El Pasillo es un género musical ecuatoriano del siglo XIX. Sus raíces vienen del *Vals Europeo*. Es un poema de amor musicalizado. Su función es de baile y canción. El Pasillo es considerado el ritmo nacional ecuatoriano. El 01 de Octubre se celebra el Pasillo Ecuatoriano.



RECURSOS AUDITIVOS:

Pasillo: El alma en los labios <https://www.youtube.com/watch?v=uApU-4nWvvE>

El Aguacate <https://www.youtube.com/watch?v=LZ3WSFAq734>

62. NATURALES SOMOS

1 $\overset{\square}{0}$ $\overset{V}{3}$ 0

6 $\overset{V}{3}$ 3

10 $\overset{V}{2}$ 0 2

The image shows three lines of musical notation for the piece 'Naturales Somos'. Each line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The first line starts with a measure number '1' and contains notes with fingerings '0', '3', and '0'. The second line starts with a measure number '6' and contains notes with fingerings '3' and '3'. The third line starts with a measure number '10' and contains notes with fingerings '2', '0', and '2'. The notation includes rests, eighth notes, and quarter notes.

63. LA NOCHE

La noche

Pasillo

Sandra Marin
Arr. Piano

Moderato

$\text{♩} = 100$

Verónica Córdova
Compositor

The musical score is arranged in three systems, each with a Violin (Vln.) part on top and a Piano (Pno.) part on the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of quarter note = 100. The score includes performance markings such as accents (V), dynamics (p), and fingering (0). The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

64. SOLO CINCO

1 \square_0 1 2 0 1

6 0 2

65. ESCALA PENTATONICA RE MAYOR

1 \square_0

5

9

66. ESCUCHO CON ATENCIÓN

1 $\begin{matrix} \square \\ 0 \end{matrix}$

4

67. SALTANDO LA ESCALERA

1 $\begin{matrix} \square \\ 0 \end{matrix}$

5

UNIDAD 6: FORTALECIMIENTO DE LO APRENDIDO

RECOMENDACIONES en esta última unidad es importante reforzar todos los conocimientos aprendidos, se tocarán pequeñas canciones utilizando todos los ritmos vistos anteriormente. Es muy recomendable motivar a los estudiantes con la presentación final. Invitar a los padres a escuchar y participar activamente en la educación musical de los niños. Seguir motivando para que aprecien la riqueza musical que hay en el país.

68. EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO

The image shows two musical staves for warm-up exercises. The first staff, labeled '1', is in 3/4 time and contains six measures of music. It features eighth notes, quarter notes, and a half note. Above the staff, there are fretting instructions: '0' with a square symbol above it, 'V', and '0'. The second staff, labeled '7', is also in 3/4 time and contains six measures. It includes a triplet of eighth notes. Above the staff, there are fretting instructions: '3' with a square symbol above it, 'V', and '□'. Both staves end with a double bar line.

69. ECLIPSE

Eclipse

Pasillo

Sandra Marin
Arr. Piano

Moderato

$\text{♩} = 100$

Verónica Córdova
Compositor

Violin

Moderato

6

Vln.

Pno.

11

Vln.

Pno.

16

Vln.

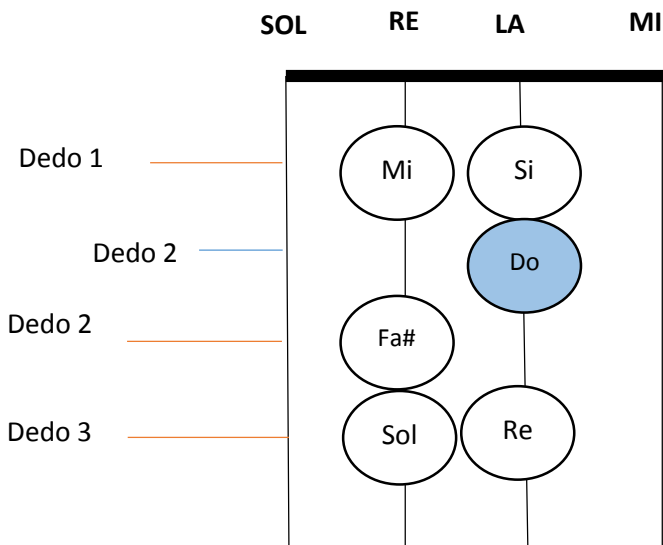
Pno.

70. EJERCICIOS EN SOL MAYOR

1 3 2 1 0 0

6 1 2 3 0 3 3

10 2 1 0 0 2 2 3



71. LA ESCUELA

La Escuela

Tipo Vals

Verónica Córdova **Allegro**
Adaptación $\text{♩} = 120$

Constantino Mendoza
Música

Violín

Allegro

Piano

7

Vln.

Pno.

12

Vln.

Pno.

72. EL ROSAL

El rosal

Tipo Vals **Allegro**
♩=120

Constantino Mendoza
Música

The musical score for 'El rosal' is presented in two systems. The first system includes a Violín part and a Piano part. The Violín part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 120. The second system includes a Vln. part and a Pno. part, continuing the music from measure 7. The Vln. part is in treble clef, and the Pno. part is in grand staff. Both systems conclude with double bar lines and repeat dots. The word 'Allegro' is also written above the first measure of the Piano part in the first system.

73. LA CHOSITA NUEVA

La chosita Nueva

Sanjuanito

Francisco Fierro
Compositor

Allegro
♩ = 120

Violín

Allegro

Piano

8

Vln.

Pno.

13

Vln.

Pno.

74. POBRE CORAZÓN

Pobre Corazón

Sanjuanito

Verónica Córdova/Sandra Marín Piano

Guillermo Garzón

Adaptación

Compositor

Allegro
♩ = 120

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system includes Violin (Violín) and Piano (Piano) parts. The second system includes Violoncello (Vln.) and Piano (Pno.) parts. The third system includes Violoncello (Vln.) and Piano (Pno.) parts. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 120. The score includes repeat signs and first/second endings. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some chromatic movement in the bass line.

Violín

Piano

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

8

14

75. LA GUSANA

La Gusana

Verónica Córdova
Adaptación

Sara Espinel
Compositor

Moderato

♩=100

Violín

Piano

9

Vln.

Pno.

17

Vln.

Pno.

25

Vln.

Pno.

33

Vln.

Pno.

76. VOY TOCANDO

Voy Tocando

Sanjuanito

Sandra Marín

Arr. Piano **Allegro**

Verónica Córdova

Letra y Música

Violín

$\text{♩} = 120$

voy to can do so lo por la gran ciu - dad y cuan do re gre so

Piano

7

Vln.

vuel vo a to car

Pno.

12

Vln.

cuan - do yo ter - mi - no vuel - vo a comen - zar

Pno.

Glosario de términos

Educación.- la educación es un fenómeno que nos concierne a todos. García Carrasco (1987) alude que la educación no se refiere a una sola actividad, sino a un conjunto diverso de ellas. Es necesario el empleo de distintas perspectivas de análisis para lograr comprender el término educación. Etimológicamente tiene un doble sentido según la perspectiva que se adopte, su procedencia latina atribuye a los términos *educere* y *educare*. El primero hace referencia a “conducir fuera de” desde esta perspectiva la Educación se entiende como el desarrollo de las potencialidades del sujeto basado en la capacidad que tiene para desarrollarse (Navas, 2004). El termino *educare* significa “criar”, “alimentar” se vincula con las influencias educativas o acciones que desde el exterior se llevan a cabo para formar, criar, instruir al individuo. Así Navas nos dice que se refiere a las relaciones que se establecen con el ambiente que son capaces de potenciar las posibilidades educativas del sujeto.

Identidad.- etimológicamente la palabra identidad proviene del latín *identita* y este de *idem* el cual significa lo mismo. Podemos encontrar varios significados de la palabra identidad, nombraremos algunos autores que hacen referencia al significado de esta palabra. Erikson denomina la palabra identidad como *Inner sameness (mismidad interna)* lo cual quiere decir que es la capacidad de seguir siendo la misma persona internamente, independientemente de las circunstancias. Encontramos otro significado de la palabra identidad que la define como “aquello por lo que uno siento que es el mismo en este lugar y en este tiempo, tal como en aquel tiempo y aquel lugar pasados o futuros; es aquello por lo cual se es identificado” Laing (1961).

Folklore.- esta palabra proviene de raíces anglosajonas. Viene de la unión de dos vocablos en desuso *folk* (pueblo) y *lore* (*saber*) para designar genéricamente los conocimientos y trabajos relativos a la vida y las costumbres populares. Actualmente lo podemos definir como aquella disciplina que recoge y estudia el patrimonio cultural colectivo, tradicional y anónimo, del pueblo. (Martin Escobar, 2002)

Música Ecuatoriana.- Los términos principales que se usan para señalar la música del país son: “música nacional” o “música ecuatoriana”, ambos términos pretenden ser categorías que abarcan la totalidad de la música que se produce en nuestro medio y también como referentes de ubicación o localidad. Música nacional se entiende como música de una nación. Esto implica cultura y localidad, a manera general. “Música Ecuatoriana” es mucho más definido en cuanto a localidad. En nuestro país se señala como “música nacional” a la música popular mestiza, especialmente a los géneros que se popularizaron mayormente en la urbe a través de medios de comunicación: pasillos y pasacalles. Se incluían también tonadas, aires típicos, albazos. Es por esto que se dice que el pasillo es el ritmo nacional ya que se lo consideraba como el género más difundido, su dispersión no alcanza una totalidad sino varias regiones del litoral y andinas, por lo que en las poblaciones afro o de la región oriental su presencia ha sido mínima. El término “música ecuatoriana” implica una territorialidad con delimitaciones políticas específicas que se establecieron desde la época republicana, uno de los problemas de esta definición es que se han encontrado vestigios y partituras que indican que los géneros musicales que sobreviven hasta hoy ya se hacían antes de que esta república tome su nombre, entonces la pregunta es: debemos o podemos llamar música ecuatoriana a partir de 1830? Pero este se dejará para otro tipo de investigación. (Recuperado de la Revista Musical Ecuatoriana, Agosto, 2012)

Didáctica musical.- la educación musical funciona como un elemento globalizador, transdisciplinar e internivelar. Constituye uno de los mejores mecanismos para poder alcanzar distintas competencias, y sobre todo responde a una de las máximas educativas como es la de formar en valores para una sociedad más justa y emocional. Es por esto que la didáctica musical en los educadores debe ser una de las herramientas primordiales al momento de enseñar, las actividades que se propongan deben servirnos para potenciar habilidades, emociones y capacidades sensoriales, perceptivas y creativas. Debemos intentar atraer al niño hacia la música, que aprenda a escucharla, conocerla y respetarla (Gallego, 2004)

Aprendizaje.- según Robbins, el aprendizaje es cualquier cambio de la conducta, relativamente permanente, que se presenta como consecuencia de una experiencia. Otra definición a la que hace mención Kolb, el aprendizaje sería la adquisición de nuevos conocimientos a un grado de generar nuevas conductas. Estas definiciones nos llevan a

una pregunta clave ¿es importante el aprendizaje? Según el Dpto. de Psicología de la Salud de la Universidad de Alicante, nos dice que el aprendizaje es importante para la supervivencia del organismo. El ser humano puede aprender de la experiencia. Se puede decir entonces que ¿el aprendizaje es producto de nuestras conductas? El ser humano posee conductas no adquiridas, es decir, innatas. Y también existen las conductas adquiridas, es decir, aprendidas. Este tema lo profundizaremos más adelante.

Enseñanza.- según la Real Academia de la Lengua, la enseñanza es entendida como el sistema y método de dar instrucción de un conjunto de conocimientos, principios o ideas. Los especialistas en Metodología Didáctica afirman que la enseñanza es entendida en lo que tiene de aplicación del conocimiento, principio o idea. Esta aplicación puede darse en distintas formas de enseñanza, las cuales actúan como el transporte que comunica al docente y al alumno.

Bibliografía

- Alsina, P. (1997). *El área de la educación musical-Propuesta para aplicar en el aula* . Barcelona .
- Arévalo, A. (2013). Importancia del folklore musical como práctica educativa. *Revista electrónica de LEEME*, 23. Obtenido de <http://cendafperu.blogspot.com/2013/05/dra-mildred-merino-de-zela.html>
- Brito Lorenzo, Z. (Enero de 2008). *Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe de la Red CLACSO*. Obtenido de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/freire/06Brito.pdf>
- César Coll, I. S. (1994). Los profesores y la concepción Constructivista . En E. M. César Coll, *El Constructivismo en el Aula* (págs. 7-22). Barcelona: Graó.
- Fierro, F., & Flores, M. d. (2000). *Primera Escuela de Violín* . Quito : Public Arte .
- Gainza, V. (2003). La educación musical entre dos siglos: Del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. *Seminario permanente de investigación de la maestría en educación de la UDESA*, (págs. 5-10). Buenos Aires .
- Gaiza, V. H. (1977). *Fundamentos, Materiales y Técnicas de la Educación Musical* . Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Galamian, I. (1998). *Interpretación y enseñanza del violín* . New York.
- Godoy, M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador* . Quito: Editora Nacional.
- Godoy, M. (2011). *La música Ecuatoriana* . Chimborazo: Pedagógica Freire .
- Guerrero, P. (1999). *Álbum musical de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito.
- Lacárcel, J. (2001). *Psicología de la música y educación musical* . Madrid: A. Machado Libros, S.A.
- Lokken, N. (2013). *Curso Suzuki Violín Libro 1* . Quito .
- Martinez, E. (9 de Marzo de 2008). *Teoría del Folclor: Catedra abierta dirigida a bailarines y estudiantes de danza* . Obtenido de <http://teoriadelfolclor.blogspot.com/2008/03/caracteristicas-del-folclor-y-del-hecho.html>
- Merino, M. (26 de Mayo de 2013). *Centro de Documentación Defensa y Apoyo al Folklore* . Obtenido de <http://cendafperu.blogspot.com/2013/05/dra-mildred-merino-de-zela.html>
- Michael Allen, R. G. (2002). *Essential Elements 2000*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation .
- Moreira, A. (2000). *Aprendizaje Significativo: teoría y práctica*. Madrid: Visor Dis. S.A.
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador* . Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito .

- Nicoletti, J. (s.f.). Universidad de Castilla-La Mancha. Buenos Aires , Argentina .
- Nicoletti, J. (s.f.). *Universidad de Castilla-La Mancha*. Obtenido de www.uclm.es/variados/revistas/.../pdf/.../Fundamento_acto_educativo.doc
- Peter McLaren, J. K. (2008). *Pedagogía Crítica: De qué hablamos, donde estamos* . Barcelona: Graó, de IRIF, S.L. .
- Pozo, M. d. (2004). *Teorías e instituciones contemporáneas de educación* . España: Biblioteca Nueva .
- Prieto, R. (9 de Junio de 2011). *4 cuerdas .com*. Obtenido de http://www.4cuerdas.com/LECTURA_SUZUKI_RUTH_PRIETOpdf.pdf
- Serrallach, L. (1947). *Nueva Pedagogía Musical* . Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Traverso, M. (1998). *La identidad Nacional en el Ecuador: UN acercamiento psicosocial a la construcción nacional* . Quito: Abya-Yal.
- Willems, E. (1987). *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical* . Barcelona: Paidós Ecuador .
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador* . Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zubiría, J. D. (2006). *Los modelos pedagógicos: Hacia una pedagogía dialogante*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.

ANEXOS

- Instrumentos de diagnóstico
 - Guía de entrevista
 - Lista de canciones grabadas en CD
 - Tabla de Ilustraciones

1.1. Guía de entrevista dirigida a profesores y violinistas sobre material de enseñanza para el estudio del violín.

1. ¿Cuántos años de experiencia tienes en la enseñanza de violín y has tenido experiencia con niños pequeños?
2. ¿Has tenido experiencia en instituciones donde música es parte del pensum?
3. ¿Consideras que es importante que en los colegios o escuelas la música sea parte del pensum de estudios, incluyendo enseñanza de instrumentos musicales?
4. Puedes nombrar tres métodos de violín, con los que hayas trabajado o conozcas.
5. ¿Crees que los textos de música para violín existentes van acorde a nuestro entorno cultural?
6. ¿En qué porcentaje crees que se debería utilizar repertorio Ecuatoriano para la enseñanza de música en escuelas y colegios?
7. ¿Qué beneficios crees que se puede tener al usar repertorio Ecuatoriano en la enseñanza musical?
8. ¿Alguna vez has incluido música ecuatoriana en tu planificación de clases?
9. ¿Conoces algún método para la enseñanza de violín hecho en Ecuador?
10. ¿Consideras que existen textos de música de calidad hechos en Ecuador?
11. ¿Desde qué edad consideras que se puede involucrar a los estudiantes en la música ecuatoriana?
12. ¿Qué ritmos de la música ecuatoriana consideras que serían más atractivos para los niños?
13. ¿Crees que existe gente capacitada para realizar o crear textos de buena calidad en Ecuador?

14. ¿Consideras que existen suficientes textos para la enseñanza de violín con música ecuatoriana en las escuelas, colegios y conservatorios de la ciudad de Quito?
15. ¿Podrían existir dificultades técnicas para el aprendizaje del violín inicial con repertorio ecuatoriano?
16. ¿Cómo consideras un método ideal para la enseñanza del violín hecho en Ecuador?

1.2. Lista de Canciones grabadas en CD

- 1) Sanjuanito de la Reina
- 2) Sanjuanito Ishkay
- 3) La Despedida
- 4) Shungo Tukuna
- 5) Atardecer
- 6) Nacido Inka
- 7) Purun
- 8) A la Luz de la Killa
- 9) Duerme Wawa
- 10) La noche
- 11) Eclipse
- 12) La Escuela
- 13) El Rosal
- 14) La Chosita Nueva
- 15) Pobre Corazón
- 16) La Gusana
- 17) Voy tocando

1.3. TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1(Internet- Violín de la época actual).....	75
Ilustración 2(Internet- Viola da Braccio)	75
Ilustración 3(Internet- Indígena tocando violín)	76
Ilustración 4(Internet- colonización)	76
Ilustración 5(Internet- Indígena tocando violín)	76
Ilustración 6(Fotografía Verónica Córdova- partes del instrumento).....	77
Ilustración 7(Fotografía Verónica Córdova- partes del arco).....	78
Ilustración 8(Internet- cuerdas del violín).....	79
Ilustración 9(Fotografía Verónica Córdova-posición de descanso).....	81
Ilustración 10(Fotografía Verónica Córdova-posición del violín sobre el hombro)	81
Ilustración 11(Fotografía Verónica Córdova- sujetando el arco vista horizontal)	81
Ilustración 12(Fotografía Verónica Córdova- sujetando el arco vista vertical).....	82
Ilustración 13(Fotografía Verónica Córdova- representado la digitación).....	91
Ilustración 14(Fotografía Verónica Córdova-patrón de dedos cuerda Re)	92
Ilustración 15(Fotografía Verónica Córdova-patrón de dedos cuerda La).....	94
Ilustración 16 (Internet-hace referencia a las arañas de agua)	104
Ilustración 17(Internet-hace referencia a los peces dorados)	104
Ilustración 18(Internet-hace referencia a los hipopótamos)	105
Ilustración 19(Internet-hace referencia a las focas)	105

Ilustración 20(Internet-hace referencia a los atunes).....	105
Ilustración 21(Fotografía Verónica Córdova- partes del arco).....	107
Ilustración 22(Fotografía Verónica Córdova-postura corporal con el arco y el violín)	108