

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
 FACULTAD DE BELLAS ARTES
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Estراتيجias metodológicas para favorecer la iniciación instrumental Sinfónica en vientos Madera A niños y niñas de 6 A 11 años

Presentado por el estudiante:

Victor Hugo Guzmán y Jennifer Saavedra Tovar

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. Por la pertinencia pedagógica y musical que se refleja en el documento y en el trabajo sustentado.
2. Por la originalidad en el proceso investigativo que da como propuesta innovadora la implementación de instrumentos adecuados para las edades de 6 A 11 años
3. Se evidencia la propuesta en unos prácticas instrumentales y musicales en estas edades, propuesta de carácter proyectivo no solo a nivel nacional e internacional.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1-lector			
Jurado 2-lector	Clara Lucía Jiménez	<i>[Firma]</i>	5.0
Jurado 3-asesor	Clara Espinosa Niño	<i>[Firma]</i>	5.0
Jurado 4-asesor	Eduardo Carrizosa	<i>[Firma]</i>	5.0

CALIFICACIÓN FINAL (5.0) Cinco . cero

DISTINCIONES:

El jurado solicita distinción meritoria a esta investigación

Dado en Bogotá, a los 8 días del mes de Febrero de 2014

ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA FAVORECER LA INICIACIÓN
INSTRUMENTAL SINFÓNICA EN VIENTOS MADERA ANIÑOS Y NIÑAS
DE 6 A 11 AÑOS

VICTOR HUGO GUZMÁN
JENNIFER SAAVEDRA TOVAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA
COLOMBIA CREATIVA
Bogotá, Febrero de 2014


ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA FAVORECER LA INICIACIÓN
INSTRUMENTAL SINFÓNICA EN VIENTOS MADERA DE NIÑOS Y NIÑAS
DE 6 A 11 AÑOS

VICTOR HUGO GUZMÁN
JENNIFER SAAVEDRA TOVAR

ASESORES
CLARA ESPERANZA NÚÑEZ
EDUARDO CARRIZOSA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA
COLOMBIA CREATIVA
Bogotá, Febrero de 2014

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código:FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 08-02-2014	Página 1 de 4	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA FAVORECER LA INICIACIÓN INSTRUMENTAL SINFÓNICA EN VIENTOS MADERA A NIÑOS Y NIÑAS DE 6 A 11 AÑOS
Autor(es)	JENNIFER SAAVEDRA TOVA Y VICTOR HUGO GUZMAN LENGUA
Director	Asesora metodológica: Clara Esperanza Núñez Asesor musical: Eduardo Carrizosa
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Flauta, Clarinete, Pedagogía, Estudiante, Psicología, Ritmo, Iniciación, Vientos, Madera, Respiración, Ensamble, Postura, Metodología, Juego, Trabajo vocal, Instrumento.

2. Descripción
Desarrollo de estrategias metodológicas para favorecer la iniciación musical en vientos madera (Flauta y clarinete) dirigido a niños y niñas de 6 a 11 años de edad.

3. Fuentes
Agudelo Díaz del Castillo, Á. (2007). <i>Arreglos Musicales para Conjuntos de Básica Primaria Basados en Ritmos Tradicionales Colombianos</i> . Barranquilla, Colombia: Agudíaz- Ediciones Luna y Sol .
Arango, P. N., Chamorro, F., González, A., Moreno, N. D., Pantoja, S., Pinzón, M. Á., y otros. (2003). <i>Guía de iniciación al clarinete</i> . Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
Barrera, H. d. (2010). <i>www.monografias.com</i> . Recuperado el Diciembre de 2012, de http://www.monografias.com/trabajos89/manual-metodologia-asovac/manual-metodologia-asovac.shtml#metodologa
Blocki, K. (2011). <i>Blocki Flute Method Supplemental Duet Book 1</i> .U.S.A: Kathryn Blocki LLC.
Calderón, M. L. (1998). <i>Coro Infantil. Antología de música coral latinoamericana</i> .Santiago de Cali.
Dangain , G. (1974). <i>L´A.B.C du Jeune clarinettiste</i> .París: Gérard Billaudot.



4. Contenidos

Se hace una descripción del contexto en el cual se desarrolló esta investigación; la evolución de los instrumentos de viento; tendencias pedagógicas y bases psicológicas del proceso educación musical. Se analizaron métodos tradicionales para la enseñanza de la flauta y el clarinete con el fin de fundamentar estrategias metodológicas para el abordaje de éstos. Se elaboró una propuesta la cual contiene actividades planificadas para el desarrollo de la clase; se enfocan en los ejes de formación musical (vocal, instrumental, motriz, lecto escritura, auditivo). Al final se presentan evidencias en videos, fotografías, partituras resultantes del proceso investigativo.

5. Metodología

La metodología utilizada fue descriptiva, basada en la observación del desarrollo de clases, conciertos, entrevistas y revisión de la evolución de los estudiantes enmarcados en esta propuesta. De igual manera fue propositiva, pues a partir de la observación, se propusieron actividades planificadas las cuales fundamentan el proceso educativo según los ejes de formación musical. Los elementos de recolección de datos fueron diarios de campo, entrevistas y videos.

6. Conclusiones

Los autores de esta monografía presentan las siguientes conclusiones y recomendaciones:

Las actividades descritas en este trabajo, se pueden combinar de tantas formas posibles como objetivos a conseguir. Se deberá hacer una planeación semestral según el cronograma de trabajo de la entidad en la cual se aplique esta guía y deberá tener unos objetivos a corto, mediano y largo plazo. El repertorio planteado debe ser un vehículo de enseñanza y no un objetivo en sí; dicho repertorio debe ser escogido de acuerdo a los objetivos propuestos, y no anteponiendo el gusto particular del docente. Una planeación rigurosa clase por clase, ayudará a la construcción de la meta final.

Esta guía metodológica tiene elementos contundentes para responder a la pregunta de investigación, es completamente posible diseñar ejercicios y actividades que favorezcan la iniciación musical a edades tempranas.

Es importante ahondar en el papel de las músicas tradicionales y la producción de repertorio propio en la elaboración de este tipo de propuestas. Se deben adelantar investigaciones desde lo sociológico, cultural y musicológico en las músicas locales, para después ponerlas al servicio del quehacer pedagógico. Los estudiantes participantes de esta investigación, mostraron un mayor arraigo con canciones y

ritmos propios de la región que hacen parte del acervo cultural de nuestro entorno.

El estudiante por lo general disfruta hacer música grupalmente. La propuesta de equidad entre pares y asumir roles en un grupo determinado, afianza la personalidad del niño, lo ayuda en su proceso de socialización, de respeto hacia la diferencia, de los tiempos y derechos de los demás. Constantemente el equipo investigador encontró actitudes de liderazgo positivo en los niños; deseos de ayudar a los demás a superar un obstáculo. Además los estudiantes hicieron aportes geniales a varias de las actividades, las cuales fueron enriquecidas gracias a sugerencias salidas de ellos, muchas jornadas fueron realmente laboratorios de creatividad.

El instrumental utilizado fue de gran ayuda, pues solucionó problemas de peso, tamaño y ergonomía. Algunos de los estudiantes de mayor edad fueron promovidos según su propio avance y crecimiento a instrumentos tradicionales y el resultado fue exitoso.

A pesar de las dudas acerca del problema del cambio de dentición para tocar el clarinete manifestadas por algunos maestros consultados, los niños participantes de esta propuesta pudieron seguir su proceso sin mayores contratiempos, poniendo en la parte superior de la boquilla su encía, en lugar de los dientes, y asegurándose de no cambiar la colocación de la embocadura. No hubo necesidad de hacer la embocadura de la técnica “italiana” (doble labio).

Se debe ser extremadamente vigilante de la postura corporal de los estudiantes al tocar, la posición de la boca (embocadura), movimientos y posiciones naturales en la digitación y manejo de la columna de aire. El estudiante tiende a recurrir a posiciones “cómodas” que se alejan de una postura realmente conveniente. En algunos casos se pudo notar que el aprendiz cuando estudia en casa, regresa con posiciones y movimientos inadecuados, al parecer influyen los padres al querer verlos tocar.

En el proceso estuvieron algunos adolescentes quienes participaron de manera activa y dinámica; algunas de estas actividades se podrían realizar con grupos de personas de mayor edad.

Elaborado por:	Jennifer Saavedra Tovar y Víctor Hugo Guzmán Lengua
Revisado por:	Asesora metodológica: Clara Esperanza Núñez Asesor musical: Eduardo Carrizosa.

Fecha de elaboración del Resumen:	8	02	2014
--	---	----	------

Tabla de contenido

1. PROBLEMA.....	10
1.1. Planteamiento del problema	10
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	13
1.3 OBJETIVOS	13
1.3.1 OBJETIVO GENERAL.....	13
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	14
1.5 ANTECEDENTES	15
2 MARCO TEÓRICO.....	17
2.1 BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN RIOHACHA, BANDAS MUSICALES, ESPACIOS DE FORMACIÓN, SUS MÚSICOS Y SU ACTUALIDAD.	17
2.2 LA BANDA DE MÚSICOS DE VIENTO, UN ESPACIO DE FORMACIÓN MUSICAL.	21
2.3 PSICOLOGÍA Y MÚSICA.....	22
2.3.1 RESEÑA DE LA PSICOLOGÍA EVOLUTIVA.....	22
2.3.2 ASPECTOS PSICOLÓGICOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL.....	25
2.3.3 RITMO.....	27
2.3.4 EL SONIDO, LA AUDICIÓN Y LA MELODÍA.	28
2.4 ERGONOMÍA Y ANTROPOMETRÍA	33
2.4.1 LA ERGONOMÍA.....	36
2.5 UNA MIRADA A LA INICIACIÓN DE ALGUNOS MÉTODOS PARA FLAUTA Y CLARINETE.	37
2.5.1 MÉTODOS DE FLAUTA TRAVERSA.....	38
2.5.2 MÉTODOS CLARINETE	45
3 METODOLOGÍA.....	49
3.1 ENTREVISTA A PROFESORES DE INSTRUMENTO	51
3.2 ESQUEMA DIARIOS DE CAMPO.....	67
4 GUÍA METODOLÓGICA	68
4.2 REPERTORIO SUGERIDO	109
4.3 Diseño de la clase.....	110
CONCLUSIONES	¡Error! Marcador no definido.
BIBLIOGRAFÍA	¡Error! Marcador no definido.

INTRODUCCIÓN

Tocar un instrumento musical es uno de los actos más auténticos del ser humano; es un encuentro entre algo verdaderamente intrínseco y la más elaborada producción de pensamientos del individuo. No importa si es un profesional de la música o un melómano, tener la experiencia de pertenecer a un grupo unido por un ejercicio musical, va mucho más allá de cualquier planteamiento sociológico o filosófico. Bien decía L.V Beethoven “la música es el pensamiento más elevado a cualquier filosofía”.

La música es un derecho de todo ser humano, no un privilegio de pocos; es tan importante el melómano como el profesional, pues necesita el uno del otro para cerrar un círculo tan sublime, que excede nuestro pensamiento lógico y la sociedad en torno a la música.

Esta monografía nace gracias a la observación de muchos niños y niñas ansiosos de aprender a tocar flauta travesa y clarinete que fueron excluidos por sus condiciones físicas (baja estatura, poca capacidad respiratoria, dentición inadecuada en el caso del clarinete). Este ejercicio busca ofrecer un aprestamiento a cada uno de estos aspirantes de una manera amena, divertida y sobre todo, que sea un espacio para el fortalecimiento de la personalidad. No hay cabida a la exclusión sino todo lo contrario, bajo la premisa “todo niño puede aprender a tocar un instrumento musical”, la iniciación musical en vientos madera desde los 6 años de edad, debe ser totalmente incluyente y una experiencia para toda la vida.

En el capítulo 1 se expone la necesidad de realizar esta guía metodológica como respuesta a las dificultades de comenzar un método sin un aprestamiento adecuado. No es un método en sí, sino una serie de actividades que prepararán al niño, ayudándolo a afianzar sus bases y rudimentos en la formación musical; una vez realizado este ejercicio, los pequeños aprendices podrán comenzar a estudiar los métodos de instrumento tradicionales diseñados para niños (Trevor Way, Graham Lyons, Yamaha, Rubank, entre otros), con un adelanto el cual hará el trabajo más fácil para el maestro, y sobre todo, para el niño.

En el segundo capítulo, Marco de referencia, el equipo investigador hace un análisis desde lo psicológico, pedagógico y contextual. Se consultaron grandes autores y pedagogos quienes sirvieron de punto de partida para la elaboración de esta propuesta. Una extensa bibliografía respalda este capítulo. Incluye temas relacionados con aspectos ergonómicos y de psicología evolutiva que ayudan a fundamentar por qué la iniciación musical en los instrumentos de la familia de la madera se debería comenzar a edades más tempranas.

En el capítulo 3 se presenta la metodología, las técnicas de recolección de datos, entrevistas realizadas y recursos utilizados. Este apartado da fe de un trabajo desarrollado en campo, con niños, niñas y adolescentes de dos programas de formación musical en la ciudad de Riohacha; los datos y conclusiones resultantes son actividades probadas una y otra vez hasta verificar sus beneficios o inviabilidad.

La propuesta como tal (Capítulo 4) es una presentación organizada de los temas y actividades desarrollados; se hizo una agrupación temática y por objetivos comunes, buscando siempre fortalecer los ejes de desarrollo musical (desarrollo auditivo, vocal, instrumental, motriz, lecto escritura). De igual manera se sugiere un repertorio básico, en su mayoría tomado de métodos citados en este trabajo y otros recolectados de diversas fuentes (maestros de música, temas populares, entre otras).

A continuación se presentan las conclusiones y la bibliografía consultada.

1. PROBLEMA

1.1. Planteamiento del problema



Clarinetista y flautista con una posición corporal inadecuada.

Muchas tendencias pedagógicas sugieren el abordaje de la enseñanza de los instrumentos musicales desde las edades más tempranas; la aparición de los métodos instrumentales en las décadas del 50 al 70 del S.XX, tales como Orff en Alemania, Suzuki en Japón, Kodály en Hungría (la voz como instrumento) y su combinación con los métodos activos (Dalcroze, Martenot, Willems) dan paso a un proceso integral que enfatiza en la preocupación metodológica de motivar de diversas maneras al estudiante teniendo en cuenta el desarrollo psicofísico, y en el objeto del conocimiento, es decir, la música misma (HEMSY de GAINZA, 2003).

Las líneas de desarrollo musical (vocal, instrumental, lectoescritura, auditiva y rítmica) se centran en unos focos bien definidos sirviendo como aprestamiento para que el pequeño estudiante afronte su proceso instrumental; este aprestamiento le proporcionará unas herramientas que le ayudan a explorar unas potencialidades haciendo de manera más natural y vivencial la construcción de la técnica de su instrumento.

En la etapa de iniciación musical, los niños participan de un aprestamiento motriz a la par con los otros focos de formación ya sea de manera individual o grupal, beneficiando la participación en conjuntos instrumentales (ensambles); esta iniciación se hace generalmente a través del canto, percusión menor y folclórica, instrumentos de placas (xilófonos, sistros, metalófonos, entre otros) y el más generalizado, la flauta de pico (soprano, alto y tenor). Este acercamiento instrumental busca desarrollar en el pequeño estudiante habilidades y destrezas; el niño avanzará en temas como la lateralidad (predominio funcional de un lado del cuerpo sobre el otro), desarrollo vocal, alternancia de manos, motricidad fina y gruesa, control de la columna de aire y elementos de lectoescritura los cuales a la hora de afrontar el aprendizaje de un instrumento sinfónico, son un insumo de mucho valor.

El paso de la flauta de pico a un instrumento de la familia de la madera debería ser una continuidad formativa de lo aprendido hasta este instante, sin embargo, se encuentran otros problemas tales como la nueva dinámica respiratoria, el soplo, la embocadura, peso y control de agarre del instrumento que muchas veces terminan frustrando al niño por la dificultad de la producción sonora. Se debe mencionar que el balance corporal es una de las herramientas importantes para que los niños puedan disfrutar de tocar un instrumento.

En los programas de formación musical muchas veces se retrasa la entrada de los niños y niñas a la iniciación sinfónica en vientos por las condiciones físicas de los aspirantes; aunque muchos comienzan en edades de 5, 6 y 7 años con

la flauta y el clarinete, se observa con frecuencia malas posiciones corporales, digitaciones forzadas, procesos respiratorios no naturales y sin continuidad. Si se toma como referencia las recomendaciones de los grandes métodos para instrumentos de viento, esto genera un choque severo en cuanto a la disposición física se refiere, pues ellos hablan de una correcta postura, digitaciones limpias y cercanas, respiración relajada; por supuesto abundan muchos casos de niños y niñas que pasan por encima de estos atenuantes convirtiéndose en ejemplos de constancia. Pero no se debe perder de vista el objetivo de la mayoría de metodologías y programas formativos, los cuales apuntan a procesos de masificación; en este orden de ideas, es muy fácil encontrar cantidades de niños con altos niveles de frustración por la complejidad de “hacer sonar el instrumento” o “tener una buena posición”, sin mencionar los índices de deserción generados a partir de estas dificultades.

La evolución de los instrumentos de viento obedece a la búsqueda de perfección y posibilidades sonoras: color, proyección, amplitud de rango, respuesta a digitaciones y velocidades rápidas. Actualmente se construyen instrumentos desde costosísimas joyas según las exigencias interpretativas de los más prestigiosos virtuosos, hasta instrumentos con costos acordes a las diferentes posibilidades económicas. En el caso de la flauta traversa y el clarinete, es difícil encontrar instrumentos diseñados para la iniciación musical con niños de 5 años en adelante; generalmente se recurre a los instrumentos más pequeños de estas familias, el flautín o pícolo y el clarinete en Eb o Pícolo. Esta alternativa ayuda en algo al proceso de los niños pequeños; las digitaciones más cercanas benefician una motricidad fina más natural, pero quedan aspectos no cubiertos como son el peso y el proceso respiratorio tan exigente en estos pequeños instrumentos sinfónicos, (la afinación y la dificultad para hacerlos sonar) sin hablar de los muy elevados costos de los mismos. Se puede recurrir a marcas muy económicas, las cuales no garantizan durabilidad, buena afinación y respuesta, trasladando al niño otro problema tal vez de mayor relevancia, un instrumento de muy mala calidad.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo elaborar una guía de estrategias metodológicas para favorecer el proceso de iniciación musical en instrumentos sinfónicos de viento madera (flauta travesa y clarinete) dirigido a niños y niñas de 6 a 11 años de edad, utilizando instrumentos diseñados para tal fin?

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 OBJETIVO GENERAL

Crear una guía de estrategias metodológicas para favorecer el proceso de iniciación musical temprana en instrumentos sinfónicos de viento madera (flauta travesa y clarinete) dirigido a niños y niñas de 6 a 11 años de edad.

1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar un proceso formativo individual y grupal dirigido a niños y niñas de 6 a 11 años de edad utilizando, instrumentos musicales de viento (flauta y clarinete) diseñados para niños de estas edades
- Definir y registrar pautas metodológicas para el proceso de iniciación musical individual y grupal; analizar las fortalezas y debilidades del uso del instrumental sugerido y sus diferencias con los instrumentos tradicionales.
- Realizar ensambles instrumentales que estimulen el “hacer música en grupo” como actividad preparatoria a los procesos de orquesta y banda sinfónica.

1.4 JUSTIFICACIÓN

El maestro Shinichi Suzuki, creador del método instrumental para la enseñanza a edad temprana del violín, le da al instrumento un papel tan importante como el de la voz en el desarrollo del estudio de la música. El estudiante debe crecer con el instrumento y el instrumento debería crecer con el niño; sin embargo aparte de la familia de la cuerda frotada (violín, viola, chelo y contrabajo), son contados los casos en los cuales éstos se construyen teniendo en cuenta un diseño que beneficie al joven artista desde lo ergonómico y lo físico. La mayoría de los grandes instrumentistas de viento comenzaron sus estudios musicales en campos como el piano, el violín, la guitarra, entre otros, y después de cierto tiempo, migraron a la formación en clarinete, flauta, oboe, fagot, etcétera.

Otro punto de importancia es que el paso de la flauta de pico (instrumento pedagógico por excelencia teniendo en cuenta costos y rápidos resultados) a la flauta traversa u otro instrumento de viento resulta un cambio brusco. La flauta de pico y la traversa guardan similitudes en la digitación pero partiendo de la posición tan diferente y la dinámica de respiración totalmente nueva, resulta afrontar otro proceso el cual no siempre es agradable para el pequeño estudiante. El aprendiz lidia con dominar una posición corporal nueva, manejo del peso del instrumento y sobretodo, hacer sonar la flauta (embocadura); todo lo anterior es una suma de dificultades simultáneas generalmente agobiantes para el estudiante y muchas veces para el maestro.

Desde el clarinete como instrumento sinfónico inicial, el estudiante tendrá la posibilidad de migrar a otros de características comunes como es el caso de los saxofones y a otros un poco más lejanos, como el oboe y el fagot. Desde todo punto de vista es realmente benéfico el acercamiento a estos instrumentos

desde la más temprana edad; la introducción de éstos en formatos instrumentales tipo Orff, o vocales, o de vientos con acompañamiento, inducirán al pequeño estudiante a hacer música con propuestas agradables; la lúdica será un factor determinante y asociado al desarrollo vocal, se buscará fortalecer la mayor cantidad de ejes de formación (desarrollo auditivo, rítmico, lectoescritura) en unas actividades comunes.

Uno de los aspectos de más relevancia es el adelantamiento de la etapa de iniciación para los vientos maderas. El niño o niñoa tendrá que esperar a cumplir 10 o más años de edad para comenzar a estudiar, sino que podrá hacerlo desde los 5 o 6 años. Este nuevo enfoque supone replantear algunos aspectos desde lo curricular en los programas de iniciación musical, los cuales podrán incorporar unos elementos valiosos que ayudarán a construir el camino formativo pues el instrumento será un medio y no un fin particular. Este planteamiento puede ser un aspecto contundente en cuanto a la alfabetización musical se refiere; pues utilizando instrumentos diseñados para los más chicos, la clase de instrumento podrá ser abordada como una clase verdaderamente grupal, ya sea en la escuela o academias.

Lo anterior supone desarrollar una serie de estrategias metodológicas con el fin de abordar de manera coherente la iniciación musical con niños desde los 6 años de edad en instrumentos de vientos madera. Con este aprestamiento se estará preparando al estudiante para iniciar el estudio de un método en particular, ya sea elegido por su profesor o academia a la cual pertenezca, de una manera cómoda, beneficiando su musicalidad, formación de su personalidad y el disfrute de hacer música.

1.5 ANTECEDENTES

- ÁLVAREZ PABA WILSON.

“Los niños del saxofón”

Cartilla para la enseñanza del saxofón a niños de 8 a 16 años de edad adscritos a la Fundación Nacional Batuta con sede en la ciudad de Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2011.

Esta propuesta está dirigida a la enseñanza del saxofón de estudiantes pertenecientes a la Fundación Nacional Batuta, Bogotá. El autor de esta monografía muestra un material recolectado de varios métodos y algunos ejercicios diseñados por él mismo, los cuales le han dado buenos resultados. En esta investigación se pueden ver procesos respiratorios, de embocadura, ataque, entre otros.

- PALMA ROMÁN VALENTINA

“Recursos del Folklore infantil venezolano que favorecen el aprendizaje básico del clarinete”. Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela-2007.

La autora de esta tesis magistral muestra elementos metodológicos para la enseñanza del clarinete a niños a través de temas populares venezolanos y latinoamericanos; estas canciones son fuente de aprendizaje de la técnica del instrumento y de lecto escritura musical. Al final expone una cartilla con arreglos para piano y clarinete

- RODRÍGUEZ ANDRÉS ELOY.

“Utilización de elementos de la música venezolana para la enseñanza de la flauta traversa”. Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela-2007.

Este autor hace una comparativa de los métodos tradicionales de flauta traversa y temas venezolanos los cuales tienen características comunes; este análisis musicológico presenta ejercicios diseñados a partir de los temas populares analizados y la forma en la cual éstos pueden ofrecer las mismas

alternativas de formación que los métodos tradicionales europeos (Kölher, Andersen, Taffanel, entre otros).

2 MARCO TEÓRICO

2.1 BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN RIOHACHA, BANDAS MUSICALES, ESPACIOS DE FORMACIÓN, SUS MÚSICOS Y SU ACTUALIDAD.

La tradición bandística en Colombia tiene un arraigo bien marcado a lo largo del territorio nacional. En todas las regiones geográficas el contacto con las bandas generó un movimiento cultural que resulta un aspecto muy representativo en el acervo musical. Riohacha, la capital guajira, no ha sido ajena a este legado cultural pues por su calidad de puerto, el contacto con el mar y las islas caribeñas, permitieron un intercambio importante en lo económico, social y por supuesto, lo musical.

En el siglo XIX, los músicos en su mayoría no eran naturales de Riohacha. Tras la guerra de los mil días se generó un fenómeno migratorio desde varias regiones del país, entre los cuales vinieron algunos músicos, quienes junto con los que llegaban en barcos europeos propiciaron la iniciación de grupos musicales que poco a poco fueron integrados por aprendices de la ciudad; De esta manera fue creciendo el interés por la ejecución de instrumentos como la guitarra, la flauta, el clarinete, la bandola, el piano y el violín; poco a poco Riohacha se convirtió en un centro cultural de la región (Guzmán Lengua Víctor Hugo, 1998); se realizaban conciertos en casas familiares y en lugares públicos como el Parque Padilla.

Era frecuente encontrar pianos verticales y horizontales en las casas de familias pudientes o de ascendencia europea. De igual manera aún se pueden hallar ejemplares de instrumentos de viento, particularmente flautas

traversas en su mayoría provenientes de las casas constructoras francesas. Hacia 1882 ya existían escuelas de música en las que profesores holandeses, de Aruba y las Antillas, enseñaban lectura musical, piano, violín, viola, cello, contrabajo y corno francés(Guzmán Lengua Víctor Hugo, 1998).

En algún momento Riohacha se convirtió en un lugar de formación musical para los propios habitantes y para personas allegadas de ciudades vecinas como Santa Marta y Valledupar. La fama cultora de esta ciudad atrajo en diferentes épocas a diferentes compañías de ópera y zarzuela como la Ricciardini, cuya figura principal era la soprano Alba del Castillo(Guzmán Lengua Víctor Hugo, 1998).

En el periodo de la administración del Gobernador Rafael Iguarán Mendoza se fundó la Banda Departamental de La Guajira bajo el Decreto 094 de 1980, dirigida por el Maestro Carlos Ezpeleta Fince. Desafortunadamente en el año 1996 fue disuelta totalmente bajo el periodo de gobierno de la Guajira de Jorge Pérez Bernier, atribuyendo este hecho a la falta de recursos económicos para financiar su funcionamiento.

Con el nacimiento y difusión de los ritmos propios como el vallenato, además la proliferación de agrupaciones musicales de diversos géneros, el funcionamiento de academias locales en donde estudiaban música las personas residentes en la Guajira como también quienes venían de otras ciudades exclusivamente a recibir su formación, se auguraba un movimiento educativo musical muy sólido. No se podría precisar en qué momento de la historia ni por qué exactamente, se fueron perdiendo paulatinamente estos espacios; se podría hacer referencia a la bonanza marimbera (la fiebre verde) la cual trajo un periodo de cruda violencia. Después de todo el bagaje social y cultura de la sociedad guajira, se encuentra hoy en día la dura realidad de carencia de estos “espacios formativos”. Si se hace un paralelo entre la juventud de otrora y la actual, se advierte una gran desventaja desde el punto de vista de la formación integral. La educación artística ha quedado relegada a un plano casi moribundo; las prácticas musicales no encuentran un apoyo

decidido en el ámbito social y administrativo, que propicie en general una dinámica social de "hacer mejores personas a través de la música, como una respuesta a la violencia tan desgarradora en la que vivimos"(Guzmán Lengua Víctor Hugo, 1998).

En la actualidad se desarrollan programas de formación musical dirigidos a niños y jóvenes los cuales promueven diferentes manifestaciones musicales tales como el vallenato, música de tambores, coros, música de bandas y procesos de cuerdas frotadas. Dos de los programas en los cuales se encuentra la población beneficiaria enmarcada en esta propuesta son la Fundación Nacional Batuta Riohacha- Centros Musicales La Majayura y Dénzil Escolar y la Fundación para el Desarrollo de las Artes en la Guajira, Fundartes Guajira.

Fundartes Guajira nace gracias a la iniciativa de un grupo de amigos, que preocupados por la falta de espacios culturales, se dieron a la tarea de consolidar una entidad que permitiera el desarrollo de procesos artísticos, en especial los relacionados con estudios musicales. La estructura organizacional está regida por una Junta Directiva, en la cual el presidente de la misma ejerce como representante legal. Para la ejecución de los programas de formación hay un Director General que diseña y verifica la implementación de los objetivos de la Fundación. Los recursos provienen de la empresa privada (Comfaguajira, Asociación Ecopetrol- Petroleum Company, Gases de la Guajira, Davivienda) y del sector público (Gobernación de la Guajira y Alcaldía de Riohacha); lo anterior permite desarrollar un programa subsidiado casi en su totalidad para los trescientos cincuenta beneficiarios directos del proyecto(Fundartes Guajira, 1995).

El programa formativo de Fundartes Guajira se compone de Iniciación Musical, Vientos Maderas, vientos metales, cuerda frotada y percusión. Los estudiantes ingresan a partir de los seis años de edad hasta los catorce años y de acuerdo a su aprendizaje musical, van siendo parte de los diferentes ensambles resultantes del proceso formativo, Pre Banda, Banda Juvenil, Coro de Flautas

de Pico, Coro de Clarinetes, Ensemble de saxofones, Orquesta de Cuerdas y Orquesta en formación(Fundartes Guajira, 1995).

La Fundación Nacional Batuta es una entidad de trayectoria reconocida y con más de veinte años de experiencia en la enseñanza de la música en todos los departamentos de Colombia. El Sistema Nacional Batuta cuenta con más de 36.000 estudiantes en todo el país que conforman 78 Orquestas sinfónicas y 658 ensambles, algunas de ellas con amplio reconocimiento en el ámbito regional, nacional e internacional, por lo cual son invitadas a dar conciertos en importantes escenarios y eventos de carácter social, cultural y educativo(Fundación Nacional Batuta, 2012).

Misión

“La Fundación Nacional Batuta, consciente del poder transformador de la música y del estímulo que la educación musical en grupo proporciona al desarrollo de las facultades del ser humano y de la sociedad, ejerce su liderazgo y responsabilidad dentro del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia para fortalecer e incrementar el disfrute, la práctica y la enseñanza de la música en el país y garantizar su positiva incidencia en el mejoramiento de la calidad de vida de los colombianos”(Fundación Nacional Batuta, 2012).

El objetivo del proyecto es ofrecer educación artística musical mediante el Programa Música para la Reconciliación a niños, niñas, adolescentes y jóvenes como parte de la Atención psicosocial Integral prioritariamente a las víctimas de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o Violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridos con ocasión del conflicto armado interno y a la población más vulnerable(Fundación Nacional Batuta, 2012).

El trabajo desarrollado en los centros orquestales de la ciudad de Riohacha obedece a los criterios del convenio con el DPS, Música para la Reconciliación, por lo tanto abarca solo la parte preorquestal y coral. Esta etapa de iniciación musical está enmarcada por niños, niñas y jóvenes entre los seis y los dieciséis años de edad, en la que adquieren destrezas en el desarrollo motriz, rítmico, auditivo y vocal, a través de clases grupales de 30 integrantes aproximadamente, usando el instrumental Orff para los ensambles en los que se interpreta un repertorio Colombiano y latinoamericano. Un beneficiario del proyecto podrá cursar cinco semestres o niveles del programa de Preorquesta y estará listo para iniciar su proceso sinfónico instrumental en cuerdas frotadas, vientos o percusión sinfónica. Esta última etapa no hace parte del convenio Música para la Reconciliación (Fundación Nacional Batuta, 2012).

2.2 LA BANDA DE MÚSICOS DE VIENTO, UN ESPACIO DE FORMACIÓN MUSICAL.

En el Manual para la Gestión de Bandas-escuela de música (Mincultura, 2002) se hace referencia al movimiento de Bandas de músicos de viento en el país; las estadísticas a nivel nacional muestran la presencia de agrupaciones bandísticas de diversos niveles y formatos, a lo largo de todo el territorio y un dato muy importante es el arraigo en el imaginario colectivo, pues éstas aparecen desde hace dos siglos como parte fundamental de nuestra cultura.

Hay un aspecto muy relevante relacionado al número aproximado de niños, niñas, adolescentes y jóvenes que hacen parte de este movimiento como músicos de banda de vientos; para el año 2002 se estimaba un promedio de 45.000 jóvenes músicos (Mincultura, 2002). Once años después y tras una serie de políticas de gobierno, el número es mucho más contundente y prometedor, pues, el movimiento bandístico ha tomado más fuerza en aspectos como el formativo, organizacional, marco legal, dotaciones, programas, espacios de intercambio de saberes, entre otros.

Con este panorama, la Banda podría considerarse como el espacio natural para la formación de los instrumentistas de viento en nuestro país. Al día de hoy, se han escritos métodos, metodologías, repertorios, documentos para la enseñanza de los instrumentos de viento, técnicas de ensayo, en fin, se ha avanzado mucho en cuanto a herramientas se refiere.

2.3 PSICOLOGÍA Y MÚSICA

2.3.1 RESEÑA DE LA PSICOLOGÍA EVOLUTIVA

Erik Homburger Erikson, psicoanalista nacido en Frankfurt Alemania (1902 – 1994), estudió en el Instituto Psicoanalítico de Viena, especializándose en psicoanálisis del niño. Trabajó en la Universidad de Harvard y posteriormente en la de Universidad de Yale; en este periodo se dedicó a sus estudios sobre grupos de los indígenas americanos en los que resalta la importancia de la cultura y la sociedad en el desarrollo del niño (Psicoactiva.com, 1998).

Discípulo de Freud, con quien sostuvo una heterodoxia: 1. le otorgó mayor importancia a las influencias culturales. 2. las personas no son seres pasivos esclavos de los impulsos, sino que buscan adaptarse a su ambiente. “La noción de individuo existe como la idea de un organismo que se comporta respondiendo al medio, el organismo es un elemento claramente diferente del medio, el cual funciona como instigador para que este responda” (Molina Correa, 2004, pág. 57).

En la mayoría de los casos los niños y niñas en los cuales se enmarca esta investigación, proceden de hogares con condiciones limitadas que no favorecen la formación musical de los estudiantes, es tarea de los profesores en clase crear un mejor entorno, lo más a gusto posible y con excelentes ejemplos para luego esperar que la semilla que se ha sembrado y cuidado con tanto esmero,

florezca y de los más ricos frutos. “Son las circunstancias y el ambiente los factores que burilan y cincelan la personalidad de todo ser humano” (Suzuki, 1983, pág. 15).

Basado en su experiencia, Erikson desarrolló un modelo psicoanalítico teniendo en cuenta los aspectos psicosociales para describir el desarrollo de la personalidad a lo largo de la vida. Consta de ocho etapas o estadios. Cada etapa tiene una tarea psicosocial para realizar, que genera conflictos con dos posibles soluciones; si se supera de manera positiva la personalidad adquiere un mayor desarrollo y si por lo contrario los conflictos no son resueltos satisfactoriamente, se añade un aspecto negativo a la personalidad y el desarrollo del Yo (Psicoactiva.com, 1998).

La etapa o estadio que compromete la población en la que se interesa el grupo investigador, corresponde según Erickson, al número cuatro Laboriosidad frente a inferioridad: De los 7 a los 12 años de edad aproximadamente; es aquí donde el niño o niña empieza a formar su autoestima. En esta etapa inicia su formación preescolar y escolar. Es valioso realizar actividades con otros, pues esto le permitirá desarrollar la sociabilidad, el manejo de la inteligencia y la destreza en actividades importantes, sin la interferencia de sentimientos de inferioridad. Está ansioso por realizar y planear actividades, le gusta trabajar en grupo y compara sus habilidades con las de los demás, por esta razón puede estar propenso a la frustración y el fracaso; teme no encontrarse en la capacidad de realizar las cosas de buena manera o aún perfectas. Este sentimiento de inferioridad lo hace actuar tímido ya sea por su situación económica – social, su condición racial, o una deficiente estimulación escolar. Necesita saber que sus acciones son significativas y reconocidas por los demás. Es labor de los padres de familia y profesores contribuir positiva y activamente en el desarrollo del sentimiento de laboriosidad (Rodríguez Hernández, 2008)

Teniendo en cuenta la teoría de Erikson, el equipo investigador propone iniciar el estudio musical del clarinete y la flauta traversa a los seis años de edad con el set instrumental sugerido realizando clases grupales, no individuales como es común hacerlo en el inicio del estudio del instrumento, con un número de 10 a 15 integrantes, con un rango de edades comprendidas entre los 6 y los 11 años, permitiéndole al joven estudiante disfrutar de hacer música tocando un instrumento que es de su agrado e interés, junto con amigos y compañeros, poniendo a prueba su laboriosidad e inteligencia y comparando sus habilidades y destrezas con las de sus pares.

Como se observó anteriormente, el niño o niña en esta etapa disfruta realizar actividades en grupo que sean importantes para él y sentirse cómodo y despejado de sentimientos de inferioridad proporcionados por el temor a no desenvolverse de manera exitosa en la clase, o aquellos por las condiciones socioeconómicas como es el caso del Dividivi y La Majayura, algunas de las poblaciones en las que se basa esta investigación, va a influir positivamente en el desarrollo de este estadio, superar esta etapa dándole confianza a su personalidad y sin lugar a dudas en el avance musical del estudio del instrumento.

El principiante generalmente se acerca a un instrumento musical por el contacto en su propio contexto, además por su sonoridad o la conexión sensorial que encuentra con él; iniciar a estudiar un instrumento de viento de la familia de la madera a edades más tempranas que las habituales, con un clarinete o flauta traversa diseñados para tal fin, podría ofrecer mejores resultados abonando un terreno el cual anteriormente se relacionaba con las condiciones físicas del estudiante y se postergaba generalmente hasta la pre adolescencia. Lo anterior permitirá disminuir el índice de deserción, generar procesos de semillero en vientos madera en los programas de formación musical, y sobretodo, con niños y jóvenes haciendo música felizmente; “una de las situaciones más frustrantes y desalentadoras para el estudiante es darse

cuenta de que algunos de sus hábitos de ejecución son incorrectos y que deben erradicarse y substituirse por los correctos”(Keith, 1999, pág. 4), como es el caso de embocaduras de mordida en el clarinete o una tensa posición del cuerpo, las manos o los dedos. “La gran impotencia experimentada por este cambio causa frecuentemente el abandono de los estudios”(Keith, 1999, pág. 4).

2.3.2 ASPECTOS PSICOLÓGICOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL

Resulta determinante abordar los aspectos psicológicos del proceso enseñanza-aprendizaje en la educación musical. Edgar Willems expone con amplitud los rasgos característicos de la psicología en los comienzos de la educación musical(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987); explica con claridad la diferencia entre las bases y los rudimentos:

Se entiende por rudimentos los comienzos de la enseñanza musical, sin discriminación de su valor psicológico; las bases en cambio, conciernen a la educación y se relacionan con sus principios fundamentales, valederos desde el comienzo hasta el final de los estudios(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 27).

Desde la más tierna infancia aparecen las primeras manifestaciones musicales en los más pequeños y éstas no hacen parte del campo de la pedagogía; es en el entorno familiar en donde comienza a despertar el sentido auditivo y rítmico del niño, y es generalmente la madre, quien cumple el papel más determinante en este proceso. En este punto, las canciones de cuna y de arrullo, las cuales hacen parte de la tradición, van abonando un terreno de manera contundente para la educación musical; este proceso beneficia la exploración del ritmo, de la voz cantada, del movimiento natural. La preparación musical por parte del pedagogo debe comenzar en esta misma etapa; programas tales como la Escuela Materna de la Universidad Pedagógica Nacional y Batubebés de la

Fundación Nacional Batuta, son prueba del papel imponderable que cumple el profesor.

El pedagogo tomará el ritmo como elemento primario para el desarrollo musical del niño y en segundo lugar el sonido, como ejes fundamentales y punto de partida. El ritmo y el sonido se unirán en el canto, convirtiéndose en una herramienta imprescindible en el proceso de aprendizaje. De igual manera es determinante exponer al niño a experiencias musicales activas para después inducirlo a la toma de conciencia; de esta forma, el pequeño estudiante estará desarrollando su musicalidad, sensibilidad, afectividad y después aparecerá la vida consciente (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

Es preciso dedicar unas palabras a la importancia del canto en la formación musical; Willems insiste frecuentemente en la necesidad de recurrir a la voz como principal fuente de conexión entre la sensorialidad, afectividad y vida consciente:

El canto desempeña el papel más importante en la educación musical de los principiantes; agrupa de manera sintética –alrededor de la melodía– el ritmo y la armonía; es el mejor medio para desarrollar la audición interior, clave de toda verdadera musicalidad(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 33).

En este orden de ideas, el pedagogo tendrá la tarea de escoger con mucho cuidado las canciones. Debe elegir las de acuerdo a los ejes del desarrollo musical a trabajar, con unos objetivos claros y que sirvan de gancho para atraer la atención del pequeño estudiante. Son importantes las canciones con mímicas, pues benefician el desarrollo del ritmo y resulta muy cercano a la danza; otro punto determinante es el aprendizaje de canciones populares, de buen gusto y belleza nacidas del acervo cultural. El canto debe anteponer el estudio instrumental y seguir a la par con esta práctica, pues resulta más

productivo desde el punto de vista auditivo y rítmico (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987). Muchos de los grandes compositores encontraron en las músicas populares una fuente de inspiración para la creación de estructuras más elaboradas; muchos de estos genios dieron al canto y a la melodía un rol protagónico desde el aspecto sensorial y afectivo:

El canto (interior, si no vocal), que es la expresión más natural de la música, no solamente debe servir de punto de partida en el estudio de la misma, sino también acompañar al alumno en su desarrollo hasta las clases de virtuosismo instrumental o de composición(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 40).

Retomando el tema de “bases y rudimentos” es preciso ahondar en los ejes del desarrollo musical, sobretodo en el ritmo, la audición y el aprestamiento instrumental.

2.3.3 RITMO

Existen muchas definiciones para el ritmo; San Agustín dice “el ritmo es un bello movimiento”; para Lucien Boisse “es tan difícil definir el ritmo que después de haber balbuceado: es un no sé qué, una especie de..., nos sentimos tentados a acabar la definición con un gesto”; Platón define el ritmo como “la ordenación del movimiento” y para Willems, pedagógicamente hablando, “ El ritmo es el movimiento ordenado” (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

El ritmo hace parte de la vida, es un elemento que se encuentra en todos los aspectos de la naturaleza; se debe al instinto, pues resulta difícil desligar a un ser humano de un instinto rítmico, la forma de caminar, el respirar, los latidos del corazón, en fin, en el hombre el ritmo resulta un elemento vital. A nivel de

pedagogía de la música se deberá tener en cuenta la diferencia entre ritmo y medida; esta última es el estado consciente del ritmo vital inherente al ser humano y es tarea del educador conseguir una sintonía entre ese ritmo interior (que puede considerarse un elemento premusical) y la medida, llámese métrica, compás, binario, ternario. Se debe decir nuevamente que las canciones resultan una fuente inagotable para la práctica de ritmos musicales, primero de manera inconsciente y luego de forma consciente (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

2.3.4 EL SONIDO, LA AUDICIÓN Y LA MELODÍA.

El sonido, al igual que el ritmo, se puede considerar también un elemento premusical; “es difícil determinar el momento en que el sonido se hace musical, si bien por sus cualidades intrínsecas previamente él mismo indica cómo podrá servir a la música” (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 59).

El sonido está estrechamente ligado a la sensibilidad afectiva del ser humano y en el aspecto musical es el elemento melódico el encargado de provocar las reacciones más afectivas más diversas, sutiles y también, las más inefables (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

Desde los inicios de la educación musical se deberá tener como elemento primordial el entrenamiento del oído musical; el desarrollo de este eje en el individuo es determinante en su desenvolvimiento como músico profesional o melómano. Lo afectivo y lo psicológico de la música encuentran en el sonido un punto de encuentro de grandes proporciones, y el canto aparece como el vehículo más natural y efectivo para fundamentar un desarrollo apropiado. Debussy hace referencia a la importancia del oído anteponiendo lo afectivo y sensitivo a lo cerebral: *“lo digo temblando, creo que la música se ha apoyado hasta aquí en un principio falso. Los esfuerzos se concentran demasiado en la escritura. Se hace música para el papel, mientras que la música está hecha*

para el oído" (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 69).

La pedagogía moderna le da cada vez más importancia al desarrollo del oído, se debe asumir desde lo afectivo y lo sensorial para después llevarlo a un plano de consciencia el cual se traduce en inteligencia auditiva. Exponer al pequeño aprendiz a la audición y posterior reconocimiento de fuentes sonoras, es un primer paso para trabajar la sensorialidad auditiva (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987). En la búsqueda de despertar el aspecto sensorial, se exploran rangos sonoros muy amplios y sutiles; el niño discrimina de manera consciente estas diferencias cada vez con mayor pericia. Este aspecto formativo es progresivo y acumulativo, va conduciendo a una audición afectiva la cual está ligada al elemento melódico, es decir, la canción tiene una importancia imponderable en este desarrollo.

Uno de los objetivos del equipo investigador es identificar algunas estrategias para facilitar el abordaje de un instrumento de viento por parte de los estudiantes más pequeños; no se pretende hacer un método técnico de flauta o clarinete, pues se pueden encontrar para estos instrumentos muchos métodos exitosos, mundialmente probados (solo por nombrar algunos: Yamaha, Altes, Rubank, Trevor James, Graham Lyon, Suzuki, Lefevre). Estas actividades serán un aprestamiento para preparar a estos pequeños aprendices a la hora de comenzar su estudio formal ante uno de estos métodos; por eso resulta importante inculcar desde los inicios el respeto al tratamiento de la melodía, buen desarrollo rítmico como elemento natural que se desprende del movimiento, discriminación auditiva y elementos de lecto escritura; ¡que mejor vehículo que las bellas melodías para acercar al principiante a este propósito!

Las canciones tradicionales son una fuente inagotable de hermosas melodías, y generalmente los niños responden con animosidad ante éstas, viviendo el hecho musical sin ningún tipo de prevención; éste acto vivencial debe preceder a la toma de consciencia. En lo afectivo, la melodía ocupa verdaderamente el

elemento más artístico de la música, ésta parte de una emoción, de un sentimiento (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

Las canciones tendrán un propósito integral en la educación musical de los estudiantes; primero están los ejes de formación (vocal, auditivo, rítmico y lecto escritura) a lo cual hay que añadir el instinto armónico, inherente al hecho melódico, y la improvisación. Por otro lado está el desarrollo instrumental, el cual tomará elementos de las canciones aprendidas al servicio de la música y la musicalidad. En este punto, la afectividad, sensorialidad y la toma de conciencia, convergen poderosamente para dar al estudiante unas bases sólidas en lo musical desde lo psicológico.

Estos repertorios deberán ser atractivos y servirán para enganchar al estudiante desde la afectividad. El profesor hará un análisis teniendo en cuenta los objetivos pedagógicos y revisará minuciosamente los elementos musicales que sirvan para lograr las metas propuestas a nivel vocal, auditivo, instrumental y de lecto escritura. La identificación de canciones adecuadas puede ser uno de los aspectos más delicados del proceso, algunas serán exitosas y otras simplemente, no tanto. Dice Willems *“Las canciones que se hace aprender a los niños en la primera y segunda infancia son con frecuencia demasiado difíciles y no llegan a satisfacer al principiante”* (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 92).

Uno de los propósitos de las canciones será el desarrollo auditivo; discriminación de escalas, intervalos, ritmo armónico, modulaciones. La canción provee todos estos elementos y el estudiante se apropia de ellos; esta apropiación debería conducir al aprendizaje del solfeo, ligada a lo sensorial para una futura toma de conciencia.

Otro elemento importante es la improvisación melódica; es un acto de intuición, de desarrollo de la creatividad, de mejora de las habilidades de comunicación y por supuesto, de seguridad y confianza como un elemento integral del ser

humano. Generalmente la improvisación se basa en la armonía (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987), pero la improvisación melódica nace de lo más profundo del ser y está fundamentada en el sentido del ritmo. Se deben realizar actividades encaminadas a despertar el sentido improvisatorio en los niños desde su más temprana formación. Esto no se trata de un ejercicio de técnica, o de si salió bien o mal, es un acto de expresión respetable el cual conllevará a una acción consciente, sobre todo, una actividad integradora en la cual todos los participantes cumplen un rol protagónico fundamentado en un acto psicológico; “los elementos vitales debe encadenarse para que la improvisación pueda surgir de las fuentes auténticas, recurriendo al subconsciente, a menudo saturado desde la primera infancia de impresiones musicales”(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 105).

El desarrollo auditivo hace parte fundamental de la educación musical; “es, pues, menester dar un lugar de importancia al oído musical, sea cual sea el instrumento que se practique. El oído puede desarrollarse en todos los grados, sin distinción, desde la más tierna infancia hasta el virtuosismo profesional”(Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 106). La sensibilidad auditiva juega un papel de primer orden; el canto aparece nuevamente como elemento precioso para desarrollar esta sensibilidad la cual es fundamental para los instrumentos de cuerdas frotadas y en la ejecución de los instrumentos de vientos en los cuales la calidad sonora y afinación dependerán de las habilidades del ejecutante. Willems menciona (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987) que al estudiar la naturaleza de la afinación ésta unifica la triple naturaleza humana: física, afectiva y mental.

Durante el periodo de esta investigación, los autores de esta propuesta desarrollarán actividades que entrelacen el fortalecimiento de los diferentes ejes de formación musical. Ninguno prevalecerá sobre otro y el objetivo será ir creando una huella mental en los aprendices que servirá de base para su futuro

como músicos. Es importante insistir diariamente en el proceso *escuchar, pensar y cantar (tocar)*; de esta manera se hace un trabajo en torno a la afinación prefonatoria (Escuchar, pensar y reproducir). El avance grupal estará marcado por el sentir del grupo, es decir, es un colectivo en el cual se solucionan las dificultades del repertorio cumpliendo una tarea socializadora, de reconocimiento de saberes entre pares, construcción de liderazgo positivo.

El cuidado de la producción sonora será un tema de nunca agotar; no se trata de avanzar con un virtuosismo prematuro sino de consolidar unas bases que sirvan de estructura para el desarrollo posterior de los pequeños músicos quienes de a poco despertarán su imaginación musical, oirán y crearán melodías. En esta etapa, los fundamentos psicológicos de la música aparecen, pues se entremezclan la sensorialidad, la memoria, la imaginación y la inteligencia hasta llegar a confundirse (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987).

En este apartado los autores de esta investigación citan un párrafo de Edgar Willems relacionado al proceso de la audición interior, ya sea relativa o absoluta:

En el primer grado, como en los niños, la audición es una facultad congénita. Sin saberlo, la imaginación se apodera de los sonidos. En la educación musical, el pedagogo tendrá un doble fin: primero, utilizar la audición interior y desarrollarla por medios simples y empíricos. Segundo, ayudar al alumno a tomar conciencia de esta audición y a utilizarla con fines prácticos: lectura, escritura, improvisación y, en los grados superiores, improvisación instrumental y composición. En la pedagogía musical se ha opuesto a menudo la audición relativa a la audición absoluta (Willems, Las bases psicológicas de la educación musical., 1987, pág. 112).

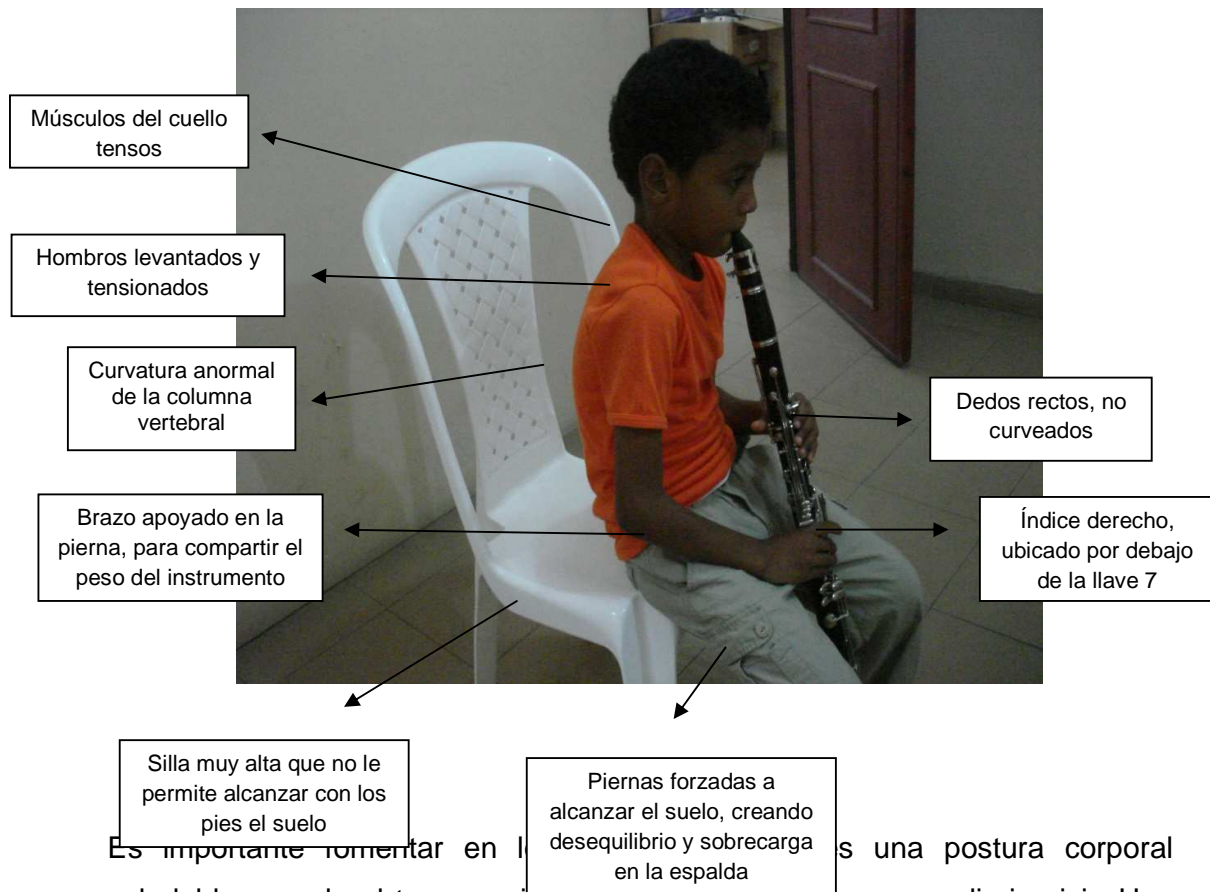
Es importante hablar del papel de la música en la educación; la enseñanza musical debe incidir en las principales facultades del ser humano sin quedarse solamente en el plano del aprendizaje de un instrumento.

La práctica musical no debería ser únicamente un elemento de diversión y de goce. Aspira a ser un elemento cultural capaz de influir a la vez sobre los sentidos, el corazón y el espíritu, uniéndolos armoniosamente en la práctica musical”.

Para que una preparación musical pueda ser eficaz es necesario cuidar las bases, la raíces, desde el comienzo. De este modo se asegurará el porvenir de los niños destinados a la carrera de músicos. Los otros guardarán un recuerdo agradable de una preparación musical sana y vivificante (Willems, La preparación musical de los más pequeños., 1962, pág. 11)

2.4 ERGONOMÍA Y ANTROPOMETRÍA

POSICIÓN INCORRETA 



Es importante fomentar en el músico una postura corporal saludable no solo al tocar un instrumento musical sino en su diario vivir. Una posición como la observada en la imagen anterior acarrea muchos problemas tanto en el cuerpo como en la emisión del sonido del instrumento. “La aparición de problemas físicos en el músico radica, esencialmente, en la poca conciencia de las elevadas exigencias que implica su actividad”(Rosset Llobet & Fábregas Molas, 2005, pág. 19).

En la educación instrumental el profesor debe ser muy atento, estricto y no “negociar” posturas incorrectas. “El movimiento repetitivo y los gestos asimétricos generan descompensaciones musculares. Una musculatura descompensada, poco elástica y contracturada no solamente condiciona un peor rendimiento sino, sobre todo, una mayor propensión a lesionarse”. (Rosset Llobet & Fábregas Molas, 2005, pág. 19) En la imagen, todas las dificultades corporales son proporcionadas por el peso y el tamaño del clarinete, además de la energía y disposición requerida para la producción sonora del mismo. Dentro

de las fallas más comunes con relación a la postura al tocar, ya sea de pie o sentado, está la “dificultad para mantener el equilibrio del instrumento, por el cansancio del pulgar de la mano derecha, que es el que sostiene el instrumento”(Arango, y otros, 2003, pág. 21). Las lesiones musculares son frecuentes en músicos con prácticas inadecuadas, y es sorprendente ver el número de profesionales de la música quienes tienen un desconocimiento total del cuerpo y su relación con el instrumento. En el libro *El cuerpo del músico* (Jaume Rosset Llobet, 2010) hay una referencia importante en cuanto el tema se refiere:

Recientes investigaciones respaldan este hecho alarmante y confirman la gravedad de la cifras sobre lesiones y enfermedades en el ámbito musical. Más preocupante quizá sea que los músicos jóvenes resultan afectados por los primeros años de intenso aprendizaje, a veces desde la más tierna infancia, y encuestas recientes lo ha confirmado. Además, son numerosos los datos procedentes de conservatorios y escuelas de música de todo el mundo que confirman que muchos estudiantes que tocan instrumentos exigentes para el cuerpo – como el piano, la flauta y los instrumentos de cuerda- desaparecen del terreno profesional sin dejar rastro tras haber referido en algún momento problemas con sus instrumentos. También es sabido que una proporción muy elevada de los músicos se convierte en profesores, iniciando a menudo su andadura a edad temprana, por lo que el riesgo de perpetuar en sus pupilos los problemas físicos y los daños crónicos es muy alto” (Jaume Rosset Llobet, 2010, pág. 7)

POSICIÓN CORRECTA 😊



2.4.1 LA ERGONOMÍA

La ergonomía es una disciplina tecnológica que se basa en la relación del medio (lugar del trabajo) con la persona que lo realiza (los trabajadores). Surgió a partir de la idea de incrementar la productividad y eficiencia del empleado pero actualmente se ha convertido multidisciplinaria, convoca a profesionales de las áreas de ingenieros, diseñadores, médicos, enfermeras, kinesiólogos, terapeutas ocupacionales, ingenieros industriales y muchos más, abarcando así todos los aspectos de la vida humana y permitiendo mejoras en aspectos como la seguridad, la comodidad y la salud. Su esencia es adaptar el lugar de trabajo a las capacidades, necesidades y limitaciones de los usuarios y no lo contrario como ocurre con frecuencia. La ergonomía se nutre a través de su experiencia y de otras disciplinas como la psicología, biología, anatomía y

fisiología a fines de evitar excesivas fatigas, malas posturas y lesiones severas en el trabajador.

Al trabajar en el diseño de un nuevo producto, es indispensable reflexionar e intentar dar respuesta a interrogantes como ¿quién lo va a usar?, ¿en dónde se va a usar?, ¿para qué lo va a usar? Su eficiencia, productividad, innovación y calidad.

La ergonomía es una herramienta indispensable en el proceso de diseño de nuevos productos ya sea en el hogar, el deporte, la cocina, áreas de esparcimiento y ¿por qué no?, la educación musical en la etapa instrumental, es decir el diseño de instrumentos musicales que se adapten a una población y un fin específico. Teniendo en cuenta el párrafo anterior el equipo investigador ha sugerido para la iniciación de la flauta travesa y el clarinete, el instrumental marca Nuvo.

¿Quién lo va a usar? Niños y niñas con edades comprendidas entre seis y once años.

¿En dónde se va a usar? En colegios, escuelas, academias, hogares, auditorios, salas de concierto, parques etc.

¿Para qué lo va a usar? Para disfrutar del placer de hacer música interpretando instrumentos musicales que son del agrado de niños y niñas ya sea por su sonoridad o conexión emotiva, junto con amigos y compañeros.

2.5 UNA MIRADA A LA INICIACIÓN DE ALGUNOS MÉTODOS PARA FLAUTA Y CLARINETE.

El equipo investigador de esta monografía propone hacer un breve análisis de métodos para la iniciación musical en flauta y clarinete con el fin de sustentar la necesidad de esta investigación. Para los estudiantes de 6 a 10 años de edad, afrontar un método de manera inmediata sin ningún tipo de aprestamiento

puede resultar fatigoso y en ciertos casos, frustrante. Uno de los principales objetivos es preparar al pequeño instrumentista para comenzar a estudiar un método en particular, el cual será a criterio del profesor del niño.

Como mencionaron los autores de esta monografía anteriormente, se puede contar con una gran cantidad de métodos mundialmente famosos y exitosos los cuales conducirán al estudiante a formar su técnica y ojalá, musicalidad. Es difícil precisar un periodo de tiempo en el cual el pequeño aprendiz esté listo para comenzar clases individuales con un profesor y con determinado método, pero es indudable que este ejercicio de aprestamiento le facilitará el camino al niño y seguramente al maestro.

2.5.1 MÉTODOS DE FLAUTA TRAVERSA

- Método Suzuki:

El volumen 1 de este método tiene una introducción dirigida al estudiante, profesor y padres. Al estudiante se le sugiere usar el método con el acompañamiento de las grabaciones y con el piano. Al profesor se le invita a ser parte del proceso formativo de la metodología Suzuki y a los padres, les recomienda pedir a los profesores su credencial que lo acredite como profesor Suzuki.

Después aparece una sección en la cual el maestro Suzuki habla de su experiencia como maestro de niños, y expone que todo niño puede aprender y el talento musical se puede desarrollar (Takahashi, 1971). Además menciona la importancia de oír las grabaciones para la

interiorización de estas melodías y así asegurar rápidos avances. Luego hace unas recomendaciones de enseñanza las cuales hablan de dosificar la práctica diaria, la memoria auditiva, la relación de los padres con el aprendizaje de los niños, entre otros consejos.

En el siguiente apartado, el autor entra en materia y expone puntos específicos los cuales llama "*Ejercicios preparatorios*" (Takahashi, 1971, pág. 9):

- ✓ Postura.
- ✓ Respiración y control del aire.
- ✓ Silbido.
- ✓ Embocadura.
- ✓ Ensamble de la flauta.
- ✓ Balance de la flauta.

El texto ofrece una explicación muy acertada pero poco práctica y deja al profesor en la tarea de desarrollar estos importantes aspectos pues enseguida propone abordar un ejercicio preparatorio con las notas La³ y Si³ para después hacer *Mary Had a Little Lamb* y *Fireflies* (Takahashi, 1971, pág. 12).

Preparatory Study 準備練習

Practice both whistling hwo and spitting twō. フィスリング (フオン) と スピットィンク (トシ) の両方
で練習

1 Mary Had a Little Lamb メリーさんの羊

Folk Song
外国曲

Try to make a good clear F. ファの音に注意

2 Fireflies ほたる

Children's Song
日本古謡

- *Aprende Tocando la Flauta* por Peter Wastall:

Este método es una serie de manuales diseñados de manera progresiva, son ejercicios con acompañamiento de discos. En toda su extensión, el método procura llevar al estudiante a prepararse para presentar exámenes propios de los primeros años del instrumento (Wastall, 1994).

En las primeras páginas el autor habla de la construcción de la flauta, sus partes, llaves, y menciona algunas digitaciones básicas mediante diagramas (Wastall, 1994, pág. 3). Muestra a través de ilustraciones la forma de agarrar el instrumento, posición de la embocadura y de los pulgares de ambas manos. Inmediatamente introduce un material preparatorio a la primera unidad el cual son elementos de la gramática

musical tales como el pulso, figuras, claves, compases, signatura de medida, entre otros (Wastall, 1994, pág. 4).

Después de esta introducción expone el primer ejercicio preparatorio y tal como en el método Suzuki, comienza por las notas Si³, La³ y Sol³; luego en el ejercicio número 1 de la unidad, comienza con estas digitaciones en el pentagrama

UNIDAD 1

Notas y digitaciones
tomadas de las págs. 2-9

<p>Cerrado ● Acento ○</p> <p>Mano izquierda</p> <table border="0" style="width: 100%;"><tr><td style="width: 15%;">Pulgar</td><td style="width: 15%;">Primer dedo</td></tr><tr><td></td><td>Segundo dedo</td></tr><tr><td></td><td>Tercer dedo</td></tr></table> <p>Mano derecha</p> <table border="0" style="width: 100%;"><tr><td style="width: 15%;">Primer dedo</td><td style="width: 15%;">Segundo dedo</td></tr><tr><td></td><td>Tercer dedo</td></tr><tr><td></td><td>Meñique</td></tr></table>	Pulgar	Primer dedo		Segundo dedo		Tercer dedo	Primer dedo	Segundo dedo		Tercer dedo		Meñique	 <p style="text-align: center; font-size: 2em; font-weight: bold;">SOL LA SI DO</p> <p style="text-align: center;">● ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ●</p> <p style="text-align: center;">○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p> <p style="text-align: center;">Llave de mi Llave de mi Llave de mi Llave de mi</p>
Pulgar	Primer dedo												
	Segundo dedo												
	Tercer dedo												
Primer dedo	Segundo dedo												
	Tercer dedo												
	Meñique												

Ejercicio 1



Ejercicio 2

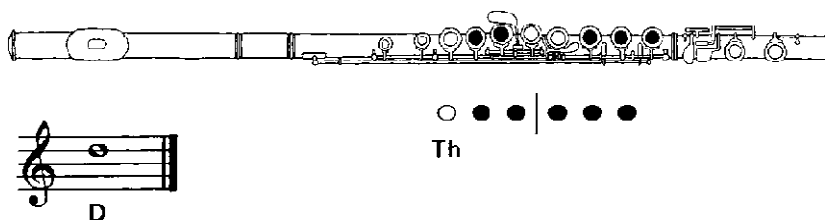


Ejercicio 3



- *Take Up the Flute* By Graham Lyons:
Este método comienza haciendo recomendaciones al estudiante y al profesor. Habla al estudiante acerca de las canciones usadas en este libro las cuales son muy conocidas y seguramente esto hará el trabajo más fácil. De igual manera invita al aprendiz a no preocuparse si éste no sabe leer música, pues hay una serie de juegos y actividades que fortalecerán estas habilidades (Lyons, *Take Up the Flute.*, 1983). Al profesor le reitera la importancia del repertorio escogido; la finalidad de cada ejercicio tiene objetivo específico toda vez que introduce a nuevos ritmos, digitaciones, producción sonora, entre otros.

En la unidad 1 aborda el trabajo solamente con la boquilla, hace una muy breve explicación gráfica de la embocadura y posición de los labios; igualmente a través de ilustraciones describe el ensamble la flauta, agarre del instrumento y correcta posición del cuerpo. Después comienza con el instrumento y a diferencia de los métodos mencionados anteriormente, empieza con la nota Re4 (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 5):



En este punto el equipo investigador está completamente de acuerdo con este autor; la mayoría de métodos sugieren comenzar en la flauta travesa con la nota Si3, igual que en la flauta de pico (Si4 por la diferencia de octavas) y el clarinete con las notas Sol4 o Mi3. Es importante que el estudiante tenga la sensación de confort y control del instrumento; la posición de Si3 en la flauta y Sol 4 en el clarinete, generalmente no benefician el correcto agarre del instrumento y el equilibrio del cuerpo.

El autor luego introduce ejercicios con la nota Re4 y propone un dúo muy musical con el maestro; luego introduce las notas La3 y Sol3, ambas con sus respectivos ejercicios de aprestamiento y dúos con el profesor (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 8).

1A *Mim rest = two beats silence*

1B

1C

DATELINE D G.L.

Pupil

5

Teacher

ASSIGNMENT A G.L.

Pupil

6

Teacher

G-FORCE

Pupil

7

Teacher

G.L. (rest)

P.

T.

- *Rubank Elementary flute Method:*

Esta serie de métodos han sido escritos para varios instrumentos de vientos. Son progresivos y divididos por tomos. Proponen estudios técnicos, escalas, obras, solución de digitaciones difíciles, entre otros temas (Petersen, 1986).

En la primera parte el autor explica el funcionamiento del aparato respiratorio y el proceso de respiración. Luego habla de cuatro ejercicios de respiración dirigidos al fortalecimiento del cinturón abdominal y control de la columna de aire (Petersen, 1986). Después habla de la embocadura y la correcta colocación de los labios, a través de ilustraciones explica la colocación de la boca en el plato. Seguidamente habla de la posición de manos, correcto agarre del instrumento, puntos de apoyo y entra a los ejercicios de forma inmediata haciendo la nota Si3, La 3 y Do4.

2.5.2 MÉTODOS CLARINETE

- *Set two by graham lyons clarinet duets for teacher and pupil.*

El volumen uno de éste método consta de una serie de ejercicios diseñados para que el maestro y el estudiante toquen a dueto. No cuenta con una sección informativa de aspectos técnicos de la interpretación del instrumento como la posición corporal correcta, la embocadura o la respiración. El autor se lanza directamente con su estudiante a la interpretación de pequeñas piezas musicales en las que intervienen indicaciones específicas de tempo, dinámicas y fraseo en un rango del registro Chalumeau e Intermedio del clarinete. (Opperman, 2004)

En los dos primeros ejercicios Maestoso y Flowing, respectivamente, la voz del estudiante abarca un rango de do a sol, en la mano izquierda, con una figuración rítmica de redondas y blancas. A manera de sugerencias para el maestro, el autor del método recomienda familiarizarse muy bien con estas dos piezas antes de seguir adelante, y una vez que la digitación se encuentre resuelta, concentrarse en la calidad del sonido y la precisión rítmica.

En el ejercicio siguiente interviene la articulación, solicitando al maestro permanecer muy alerta para percatarse de que los sonidos que se repiten sean articulados con la lengua para que se sientan como notas separadas.

The image displays two pages of musical notation for a clarinet exercise book. The first page contains two systems of music. The top system is titled 'Maestoso' with a tempo marking of $\text{♩} = 104$. It features a 'Teacher' part in the upper staff and a 'Pupil' part in the lower staff. The second system on the page is marked with a piano dynamic (*p*) and a crescendo (*cresc.*), ending with a forte dynamic (*f*). A page number '2' is centered between the two systems. The second page contains two systems of music. The top system is titled 'Flowing' with a tempo marking of $\text{♩} = 116$. It also features 'Teacher' and 'Pupil' parts. The bottom system continues the 'Flowing' exercise. At the bottom right of the page, there is a small copyright notice: 'All rights reserved'.

- *Imperial Method* by C. L. Staats

El autor inicia su método haciendo referencia a aspectos importantes en el desarrollo de la técnica del instrumento como lo es postura corporal correcta teniendo en cuenta la ubicación de las manos y los dedos. Posteriormente se enfoca en la boquilla, las cañas y la embocadura, posición de la boca en la boquilla así como la manera de producir el sonido.

El primer ejercicio aborda directamente el registro Chalumeau y parte del intermedio del clarinete (Opperman, 2004) en figuras rítmicas de redondas, sugiriendo tocar cada sonido piano – crescendo – decrescendo – piano.

Rápidamente en el tercer ejercicio el rango llega hasta el sib, nota cúspide del registro intermedio (Opperman, 2004), en una métrica de tres cuartos con figuraciones rítmicas de blancas y negras.

A partir del quinto ejercicio ya se aborda el registro Clarion del instrumento (Opperman, 2004) en giros melódicos frecuentes e intervalos de segundas, terceras, cuartas y hasta octavas en algunos pasajes, para posteriormente llegar a los cambios de registro o doceavas.

- *Guía de iniciación al clarinete*. Ministerio de Cultura.

La guía metodológica aborda desde la historia del clarinete, su llegada a Colombia, clarinetistas famosos, hasta los cuidados que se deben tener con el instrumento (Ministerio de Cultura- Dirección de Artes, 2003).

Es diseñada por un equipo docente de Colombia dentro del Plan Nacional de Música para la Convivencia Programa Nacional de Bandas, con la que se pretende dar al estudiante un acercamiento de los conocimientos básicos del instrumento como sus partes, la forma de ensamblarlo y el mantenimiento o equipo de limpieza necesario para un óptimo funcionamiento. No es una guía en la que se encuentren ejercicios con un paso a paso para tocar. Es un material muy explícito a la hora de indicar las partes del cuerpo que intervienen en una correcta postura al tocar sentado o de pie y cómo influye la respiración en ella.

Es un excelente material de consulta ya que muestra con claridad las dificultades más comunes con relación a la postura corporal, la embocadura, la afinación y la producción del sonido, en los jóvenes estudiantes.

- *L`a.b.c. du jeune clarinettiste*

El autor aborda los ejercicios agrupándolos por lecciones. Cada una de éstas contiene de tres a cinco ejercicios y una corta melodía "Récréation" en la que son tenidos en cuenta los sonidos y las dificultades propuestas en cada lección (Dangain, 1974).

La lección 1, inicia con ejercicios en 3/4 y 4/4 con los sonidos do, re y mi del registro Chalumeau del clarinete(Opperman, 2004), con ritmos en redondas, blancas y negras. Propone como primer sonido para ser interpretado la nota mi, mano izquierda. Va avanzando muy gradualmente. En la segunda lección amplía el registro en dos sonidos más, sol y fa, completando así los primeros cinco sonidos de la escala de Do Mayor. A través de las lecciones va aumentando el rango de sus ejercicios en el registro Chalumeau, hasta llegar al sonido más grave posible en un clarinete soprano en si bemol. Solo hasta la lección 7 y 8 plantea el uso del registro Clarion(Opperman, 2004)sin mezclarlo con el Intermedio.

- *Metodo per clarinetto.*Jean Xavier Lefèvre.

En un párrafo muy corto el autor hace referencia a las recomendaciones técnicas para la interpretación del clarinete(Lefèvre, 1976). En su primer ejercicio plantea una escala en compás 4/4 en redondas en el registro Chalumeau, del do al mi grave. En el segundo ejercicio propone ampliar el registro hacia arriba en el registro Intermedio hasta llegar a la. En el tercero junta los dos registros, el Chalumeau y el Intermedio. Rápidamente a partir del cuarto ejercicio llega al registro Clarion, primero solo y luego con escalas que encadenan por grados conjuntos los tres registros (Chalumeau, Intermedio y Clarion).

3 METODOLOGÍA

La metodología es descriptiva la cual se basa en la observación del trabajo en procesos de formación musical dirigidos a niños y niñas de 6 años en adelante con énfasis en instrumentos de vientos madera. Está enmarcada dentro de la Normalidad de Campo; los datos se tomarán de la realidad a través de metodología cualitativa y cuantitativa. Hurtado(Barrera, 2010) afirma que el propósito de la investigación descriptiva es “exponer el fenómeno estudiado haciendo una enumeración detallada de sus características, el método se basa en la indagación, registro y definición”. Además será propositiva, una vez analizados los datos de diarios de campo y evaluación de experiencias exitosas se procederá a proponer actividades que beneficien el alcanzar los logros propuestos en esta investigación.

La población está enmarcada dentro del proyecto de Formación Musical celebrado entre la Fundación Nacional Batuta y el Departamento para la Prosperidad Social, DPS- Centros Orquestales la Majayura y Dénzil Escolar de la ciudad de Riohacha; niños, niñas jóvenes pertenecientes al programa formativo musical Fundartes Guajira de la ciudad de Riohacha principalmente de las Instituciones educativa Centro de Integración Popular y Dénzil Escolar.

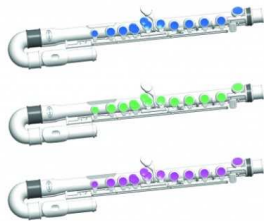
Grupo focales: niños y niñas de 6 a 8 años de edad y de 9 a 11 años de edad provenientes de los sectores La Majayura y Ciudadela el Dividivi; La población del sector, estrato 1, es relativamente reciente y nace como respuesta al fenómeno de inmigración de familias en condición de desplazamiento. El apoyo de entidades gubernamentales e internacionales permitió un crecimiento rápido y organizado; programas de vivienda, electricidad, gas domiciliario y pavimentación de vías principales lo convierten en un sector en pleno desarrollo.

Técnicas de recolección de datos:

- Observación directa: Clases a realizarse entre el mes de febrero de 2013 a Noviembre de 2013. Conciertos resultantes del proceso formativo; Clases abiertas; talleres con maestros invitados.
- Entrevista: dirigida a maestros del flauta traversa y clarinete, preferiblemente que trabajen con población de 6 años en adelante en vientos madera.
- Revisión de informes musicales y administrativos del proyecto y otras entidades donde hay prácticas con niños y niñas de 6 años en adelante.

Herramientas:

- Flauta Nuvo jFlute



- Flauta Nuvo Student Flute.



- Cabeza curva



- Platos de colores



- Clarinéo (clarinete) Nuvo



- Instrumentos convencionales para ensambles (flautas, clarinetes, saxofones, piano acompañante, bajo, percusión, entre otros)
- Cámara fotográfica y de vídeo con trípode.
- Grabadora de sonidos, computador, Video beam
- Cuestionarios.
- Diario de campo.

3.1 ENTREVISTA A PROFESORES DE INSTRUMENTO

Entrevista número 1.

IDENTIFICACIÓN: Cristián Linares. Maestro de flauta de traversa de la Escuela de Música de Sopó - Cundinamarca

- *¿A qué edad es recomendable iniciar el aprendizaje de instrumento (flauta o clarinete) de viento a un estudiante? ¿Por qué?*

Realmente a mí me gustaría que los niños empezaran incluso desde los cuatro años a tocar. En el caso de la flauta es complicado porque por más que queramos a veces que empiecen a una temprana edad, la posición del instrumento es complicada, entonces a veces hay niños incluso de 7, 8 años que los dedos no les funcionan, no le alcanzan entonces realmente no se puede empezar con ellos, pero la educación musical desde que están en el vientre, creería yo que sería adecuado.

- *¿Qué metodología emplea para enseñar? (clase grupal, individual, clase magistral.)*

En este momento la metodología de clase son clases grupales, ningún niño está recibiendo clase individual, sino todo grupal. Lo estoy abordando desde la música colombiana, o sea todos los niños que están empezando aquí en la Escuela a tocar flauta están empezando desde música colombiana, ¿Qué hago yo? Por decir escojo una obra, una canción, en su caso Cachipay, y lo que hago es de esa obra, de ese Cachipay, convertir la línea melódica en un ejercicio para iniciación de flauta. Entonces por ejemplo sol, la, si, la sol, sol, la, si, lo hago (canta un ritmo basado en la melodía Cachipay) algo así. Es la metodología que uso porque estoy enfocando a los niños a que empiecen a tocar música colombiana, porque descubrí que cuando abordaban una obra internacional pues sí, la tocaban muy fácil, pero iban a tocar un pasillo o un bambuco y no podían, entonces por eso decidí esto.

- *¿Qué métodos o libros normalmente emplea en la etapa de iniciación de la enseñanza del instrumento?*

En realidad en este momento no estoy usando ningún libro de flauta traversa, ni europeo ni colombiano, sino yo mismo elaboro los ejercicios de los niños. Lo que te comentaba ahorita, entonces sobre alguna canción bambuco o pasillo colombiano yo mismo elaboro un ejercicio de iniciación

y sobre ese ejercicio saco otro ejercicio que sea para un dúo de flautas, trío de flautas, cuarteto de flautas, hasta cuarteto, no he hecho más.

- *¿Cómo aborda el proceso inicial con el niño en aspectos como respiración, postura, correcto agarre del instrumento y manejo de la columna de aire?*

En realidad ese es el trabajo más complicado, creería yo, para un flautista por, no sé cómo se llamará, ergonomía de la flauta. Es bastante complicado. La respiración igual, o sea todo lo trabajamos grupal, entonces empezamos a hacer trabajos en grupo de respiración, con varios ejercicios con la hojita, agachados, tomando respiración en varias posiciones de distintas maneras, siempre pensando en que el aire va es al diafragma, pero acá todas las clases que yo estoy dando, sea técnica del instrumento o de respiración son grupales. Todo es grupal maestro.

- *¿Cree usted que el juego es importante en el desarrollo de las clases?*

No hay ningún otro medio, creería yo, es la manera más fácil de aprender. Casualmente en esta semana tuvimos un Seminario de dirección y uno de los maestros que vino a darnos el taller, nos comentaba cómo un niño de 5 años alguna vez, después de ver toda una semana ensayos completos de una orquesta profesional, él solito se aprendió por medio del juego la obra, y fue la persona que con más naturalidad hizo el ensayo de la orquesta; por eso te decía, la edad no importa, lo importante es saber llegar a los niños y claro que sí es funcional, incluso yo trato de aplicar, no del todo, pero si a veces trato de aplicar la lógica del juego, es la manera más fácil de aprender.

Entrevista número 2.

IDENTIFICACIÓN: Marco Antonio García Velosa. Flautista Banda Sinfónica Nacional y Banda Sinfónica de Cota.

- *¿A qué edad es recomendable iniciar el aprendizaje de instrumento (flauta o clarinete de viento a un estudiante? ¿Por qué?*

Yo considero que una edad idónea para empezar a estudiar flauta puede ser alrededor de los 6 años, dependiendo mucho de la contextura y la fisionomía del niño y obviamente de sus aptitudes musicales. Primordialmente si los niños de 6 años, algunos son grandecitos, se puede hacer un intento de que ellos empiecen a tener una cercanía con la flauta travesa. Si no es posible con eso, porque son demasiado pequeños, lo que hago primero es que ellos tengan una facilidad con la flauta dulce, porque la flauta dulce nos ayuda mucho sobre todo en la parte de las posiciones, y como los niños que tienen 6-7 años o más, están todavía aprendiendo a mover sus dedos, o sea su parte motora y conectando todas las conexiones con el cerebro, entonces a mí me ha resultado mucho que fundamentalmente los dedos de los niños empiezan a moverse poco a poco haciendo esas pequeñas conexiones que necesitan con el cerebro y funciona mucho con la flauta dulce, porque la flauta dulce al igual que la flauta travesa tiene muchas posiciones parecidas, entonces se puede trabajar durante un tiempo con los niños con este tipo de flauta, después cuando están ya en los 7-8 años podemos empezar a tocar otras flautas. Normalmente en las Casas de Cultura tenemos solamente flautas ya casi que desde la distancia de la medida estándar, donde es una flauta demasiado larga para algunos niños, entonces en ese caso hay que revisar un poco si es demasiado grande o no, o si no eventualmente conseguir las boquillas en U que nos sirven para acortar la distancia. Es lo que considero yo.

- *¿Qué metodología emplea para enseñar?*

Con respecto al método de enseñanza he experimentado muchas cosas. Para empezar es necesario que tengan una cercanía con la parte musical, escuchar muy bien al principio. Lo que trato es que ellos propongan qué

es lo que quieren hacer con el instrumento, qué música les gusta, qué les gustaría tocar y tratamos inicialmente de tener cierta cercanía con los niños de que ellos toquen lo que ellos quieren. Entonces por ejemplo canciones que les gustan entonces, intentamos bueno vamos a tratar de sacar la canción obviamente tratando dentro de los límites de que sea posible técnicamente hacerlo, o si no acercarnos de algún otro modo en esas posibilidades.

Con respecto a la metodología de clase yo diría que obviamente inicialmente todos los niños quieren es tocar, conocer, tocar canciones etc. Entonces como había dicho ya y reitero, siempre trato de que los niños toquen lo que ellos quieran, o sea, si ellos quieren tocar la música que escuchan todos los días en la radio, de pronto un pedacito de una canción, intentamos hacer eso, para que ellos se animen y continúen con ese tipo de acercamiento. Es lo que yo trato de hacer con ellos.

Entonces, muchas veces cuando alguno de mis alumnos me dicen: “ay profe escuché esta canción en la radio y me gustaría sacarla”, entonces yo digo: “pues bueno vamos a sacarla”. Yo creo que la parte del método vienen mucho más adelante, ya después cuando es necesario ya el sistema del método; Obviamente no podemos quedarnos todo el tiempo tocando canciones siempre, porque tenemos que ir hacia adelante, si nos quedamos en esa parte, pues siempre vamos a quedarnos técnicamente siempre un poquito atrás, entonces lo que tenemos que hacer es empezar con eso para animarlos y un poco más adelante entonces ya podemos entrar en la parte en materia, pero más adelante, es muy relativo dependiendo de los alumnos, pueden ser seis meses, puede ser un año, siempre trato de no insistirles demasiado, de no presionarlos, sino darles su espacio necesario de aprendizaje. Porque cada quien tiene su método de aprendizaje y su tiempo de aprendizaje diferente, entonces lo que trato es que se animen con la música que les gusta y finalmente dentro de mi metodología de clase también trato de que hayan algunas clases que

sean grupales donde podemos estar todos juntos y otras cuando ya necesito entrar en materia sobre algunos problemas porque todos tienen dificultades diferentes, entonces en esos puntos dependiendo de los tiempos trato de vincularme con cada uno de ellos y de darle un poco de tiempo a cada uno.

- *¿Qué métodos o libros normalmente emplea en la etapa de iniciación de la enseñanza del instrumento?*

En cuanto a la cantidad o diversidad de técnicas o de libros que uso, tengo varios, uso muchos y cada vez voy aprendiendo más cosas y voy implementando una u otra cosa de aquí para allá. Entonces inicialmente primero tratar siempre de desarrollar el oído, entonces lo que hacemos primero, es casi que no usar ningún método, lo que hacemos es tocar, empezar a tocar nuestras primeras notas y vincularnos primero con qué movimientos hay que hacer. Entonces al principio solamente escuchar y tratar de empezar a tener esa relación que hay entre tocar, mover un dedo y cambiar notas de sonido. Entonces al principio sí, ese es el método principal al inicio. Después ya cuando podemos empezar a mirar notas específicamente musicalmente irnos acostumbrando dónde quedan las notas musicales y cómo las tocamos en nuestro instrumento, para eso he usado los Métodos Yamaha, Suzuki, también he utilizado Métodos ya clásicos como el Altes, Taffanel, pero realmente para empezar uso Yamaha y Suzuki que son los que por el momento me han funcionado más con los niños de iniciación.

- *¿Cómo aborda el proceso inicial con el niño en aspectos como respiración, postura, correcto agarre del instrumento y manejo de la columna de aire?*

En cuanto a las partes técnicas ya en lo que se refiere a respiración y postura obviamente cuando tenemos un instrumento musical, él nos

obliga a que nosotros nos acomodemos gradualmente, entonces inicialmente lo que yo hago es no insistir demasiado en que tengan que cambiar sus posiciones y su modo corporal inmediatamente, lo que hago más que todo es simplemente primero irnos acostumbrando poco a poco y poco con el transcurso del tiempo vamos corrigiendo las cositas que son necesario corregir. Lo que hago por ejemplo es que si un niño inicia con una flauta y quizás es demasiado larga y le queda así (gesto con la flauta hacia abajo) o de pronto tiene que acomodarse un poco abajo, obviamente yo no voy a insistir en que ellos tengan que ponerse así (gesto con la flauta en una posición corporal perfecta) porque obviamente se van a cansar, entonces lo que yo hago es dejarlo ahí, dejar que pase un tiempo y más adelante obviamente los niños están en crecimiento, con el pasar del tiempo van a ir creciendo, van a tener un poco más posibilidad, van a verse más fuertes, obviamente es un peso y tienen que ir acostumbrándose a ese peso, entonces poco a poco se va insistiendo a que ellos empiecen a corregir esas partes de la parte de la postura.

Con respecto a la parte de respiración que también es un tema delicado. Obviamente todos respiramos, y lo que hacemos más que todo es tener una cierta conciencia de cómo respirar, siempre hablar de respiración diafragmal, entonces hacer ejemplos donde los acostamos y nos damos cuenta que la respiración al estar acostados es diferente a cuando estamos de pie, y tratar de enfatizar un poco eso al menos inicialmente que los tengan en concepto, después ya mucho más adelante empezamos a trabajar más ya cuando estamos con el instrumento, pero es una cosa que realmente en el principio, no insisto demasiado, ya después de cierto tiempo cuando ya tienen muchos de sus problemas resueltos, entramos en materia para solucionar estos problemas.

ENTREVISTA NÚMERO 3.

IDENTIFICACIÓN: León Giraldo. Maestro de la Universidad Eafit en Medellín.

- ¿A qué edad es recomendable iniciar el aprendizaje de instrumento (flauta o clarinete de viento a un estudiante? ¿Por qué?

Específicamente en la flauta yo creo que hay unos problemas bastante importantes a considerar, y es que hay dos situaciones, el peso de la flauta para un niño con una contextura muscular muy frágil, en su inicio, va a ser un poco un problema, y va a generar más una sensación de incomodidad que de placer. La gran motivación que deben tener todos los flautistas al iniciar es que les guste lo que están haciendo, y si la primera sensación es que yo estoy cargando una barra que es muy fuerte para mí, yo creo que no es lo indicado aún, entonces yo recomendaría la iniciación con instrumentos como la flauta de pico que no genera esa sensación de incomodidad, pero si puede sensibilizar al niño en la parte del oído, en la parte de la afinación, en la parte de la música, tocar con ritmo, con otros compañeros, ser sensible a los diferentes matices, hacer frases, hacer música, lograr su control del soplo etc.

Yo de pronto no recomiendo tanto una edad porque la fisionomía de cada persona es diferente, hay niños que llegan a un desarrollo muscular y óseo a los 7 – 8 años, con los cuales ya se puede trabajar, pero hay niños que de verdad a esa edad a veces no pueden ni con el maletín del colegio, entonces yo creo que es más como la observación inteligente del profesor y del padre para que sepan en qué momento ven a su niño como un niño desarrollado, por supuesto no va a ver un joven, pero si un niño que puede soportar un trabajo aeróbico y muscular relativamente fuerte, como es el asumir la flauta.

- ¿Qué metodología emplea para enseñar? (clase grupal, individual, clase magistral.)

Yo creo que todos los profesores tienen una manera particular de enseñar. La mía es la siguiente: No me gusta que en las clases maestras, mis alumnos de universidad, lleguen a leer. La clase maestra es un espacio en el que se llega casi como un concierto, entonces pierde mucha dinámica y para las personas se vuelve un poco denso también cuando en la clase maestra el profesor tiene que entrar a corregir notas, ritmos y matices, sabiendo que debe ser más como una pequeña puesta en escena y ahí debe ser más importante como la música, el balance, la afinación, cómo funciona el alumno tocando su obra de arriba abajo, entonces prefiero que las clases maestras se den más cuando el desarrollo de las obras está mucho más sólido, de manera integral; Entonces en mi semestre siempre es así, mucho énfasis en la técnica y en el montaje de las obras de manera individual y ya en la segunda parte si dejo que todos nos juntemos para compartir un poco lo que se ha logrado, porque llegar a leer en la clase maestra es un poco frustrante tanto como para el que espera recibir información mucho más general como para mí y para el alumno.

- ¿Qué métodos o libros normalmente emplea en la etapa de iniciación de la enseñanza del instrumento?

Altes es un buen método. Altes es un método que funciona definitivamente para que la gente comience, muy paso a paso. Inicialmente se tocan redondas, pero se tocan redondas con un sentido musical, no redondas totalmente aisladas en las que la persona no va a tener ningún medio de expresión, sino que mientras va conociendo su

flauta va encontrando en ella un mecanismo que le ayuda como a crear ese músico que tiene que salir de las primeras manifestaciones inclusive. Pierre Bartoulden su libro de la pedagogía de la flauta dice algo muy importante y es que él recomienda que inclusive desde el principio los chicos puedan componer con las tres notas que tienen, con las cuatro notas que poseen, pero que con eso puedan hacer una pequeña melodía en la que ellos se sientan muy espontáneos y se sientan muy apropiados de su lenguaje, entonces yo recomiendo como ese tipo de métodos sobre todo, porque hay una infinidad, que a pesar de que se está resolviendo lo más básico de la flauta, la música no se olvide, para que el niño no se sienta que solo está ligado a ella por un aspecto técnico, sino que también se está explorando a él mismo y encuentra en la flauta un medio de expresión.

- ¿Cómo aborda el proceso inicial con el niño en aspectos como respiración, postura, correcto agarre del instrumento y manejo de la columna de aire?

Que no perdonen nada. Es muy importante que el niño desde que empieza con la flauta tenga bases sólidas. Yo creo que eso es tan importante porque en los procesos de aprendizaje cuando no se sabe o se sabe muy poco se empieza a construir a partir de eso, entonces la gente se enseña a resolver los problemas de una manera errónea. Es muy importante que los profesores que inician a los chicos, estén muy pendientes de su posición de las manos, de su manera de soplar, de la manera de dirigir ellos la embocadura hacia la flauta, todo esto es muy importante y hace que el flautista cada vez se sienta más cómodo. Creo que en los primeros momentos en los que el alumno tiene la flauta, es muy importante que no sea muy autónomo, porque cuando tú no sabes un idioma, no vas a entrarlo a hablar si no conoces el verbo ser o estar.

Hay que empezar con la gramática, con la ortografía y ya después el acento se va cogiendo de la manera más natural. Creo que eso debe ser con la flauta, un trabajo riguroso pero ameno, didáctico al principio en el que el alumno no sienta el rigor, sino que sienta un trabajo serio y que como lo decíamos ahora, sienta la flauta como un medio de expresión, pero siempre estando muy vigilante, no es un momento en el que al alumno se le debe dar mucha libertad, ya habrá otros momentos en el que se hablará de música, de visiones, de armonías, de sensaciones, de qué es lo que él entiende en lo que está tocando, pero en ese primer momento, que sean muy vigilante con todo, y dar como pautas muy claras para que el alumno tengas bases muy sólidas sobre las cuales se construya su forma de tocar la flauta.

- ¿Cree que la iniciación al instrumento debería realizarse desde los 6 años de edad? ¿Por qué?

Por supuesto, todo esto está dado. Están dadas las condiciones, un instrumento ideal para su peso, la sensación de estar haciendo música, porque al cantar, pues es un instrumento que hemos utilizado siempre, entonces eso va a generar como espontaneidad en el arte del niño. Otra cosa que es muy importante es que él va a generar una conciencia de la afinación sin las limitaciones y los problemas del instrumento. A veces son tantas cosas que hay que resolver cuando uno está empezando, que la posición esta, que la combinación de este dedo con este, que bajar un poco este, entonces al mismo tiempo soplar, que la persona pierde un poco el norte de afinación, textura, balance, escuchar los otros, mientras la voz permite eso, entonces cuando hay una iniciación de ese tipo, uno aborda el instrumento con mucho más respeto, porque sabe que debe generar un poco las mismas sonoridades que genera con la voz, que es un medio de hacer música mucho más espontáneo que siempre se ha utilizado de alguna manera, puede que el color de la voz no sea el mejor, no importa, pero se está entonando, se está mezclando y se está

afinando. Yo veo en ese camino un excelente derrotero para formar músicos profesionales.

ENTREVISTA NÚMERO 4

IDENTIFICACIÓN: Guillermo Marín. Clarinetista y Director de la Escuela de Música de Tocancipá – Cundinamarca.

- ¿A qué edad es recomendable iniciar el aprendizaje de instrumento (flauta o clarinete) de viento a un estudiante? ¿Por qué?

Yo pienso que la iniciación en la formación del clarinete, debe ser alrededor de los seis años y medio, siete años, ocho, dependiendo del desarrollo físico del niño. Un ingrediente fundamental para la iniciación, es esta parte física donde los niños deben tener sus dientes frontales, si no tienen los dientes pues no pueden apoyarlos en la boquilla y por ende no pueden hacer lo del clarinete.

Otra razón importante para iniciar con el instrumento es que ellos para empezar la formación como tal ojalá pudieran hacerlo desde los cuatro años, donde el cerebro tiene unas condiciones especiales para el aprendizaje y donde pueden empezar todo lo que tiene que ver con el solfeo, la teoría musical, de repente algo de piano, algo armónico y ya entrar al instrumento cuando físicamente tenga las condiciones como dije anteriormente.

- ¿Qué metodología emplea para enseñar? (clase grupal, individual, clase magistral.)

La metodología empleada para la iniciación en el clarinete está ligada al grupo que se tenga, es decir, en algunos momentos ha habido posibilidades de hacer clases individuales con chicos que están en clases particulares y funciona bien. La que yo prefiero es la dinámica de la clase grupal con momentos individuales, es decir, la clase grupal te da la ventaja y la posibilidad de que entre los chicos se crea un ritmo de trabajo y una sana competencia entre ellos que lleva a que se desarrollen más rápido. Todos los temas tratados van avanzando de acuerdo a la velocidad que cada uno de ellos tenga, pero siempre va a haber unos que van más adelante que ayudan a que el resto vaya adelante. Después sacar tiempos individuales para tratar temas para tratar los temas técnicos y las necesidades individuales de cada uno.

- ¿Cuáles métodos o libros normalmente emplea en la etapa de iniciación de la enseñanza del instrumento?

Para la iniciación nosotros utilizamos dentro de la Escuela de formación Musical de Tocancipá, y en mi actividad personal utilizo el ABC de GuinasGun, que es un libro muy interesante. Hay otro que es un método español que es tutoriales donde el profesor toca con los niños y utilizamos las escalas del Klosé y el Madeja.

- ¿Cómo aborda el proceso inicial con el niño en aspectos como respiración, postura, correcto agarre del instrumento y manejo de la columna de aire?

Todos los temas relacionados con la técnica y cómo se involucra el cuerpo en la ejecución instrumental, tratan de llevarse de una manera muy amena, muy didáctica con el ánimo de no aburrirlos, es decir, siempre se maneja con juegos, siempre con actividades normales como el caminar, como el correr, el practicar la respiración no para la vida

diaria sino para interpretar un instrumento con ejercicios muy básicos como enseñarle al chico a tomar el aire sin levantar los hombros, haciéndolo por medio de que se imagine que se traga una bombita, que sienta que espacialmente se ubica abajo en el estómago, por decirlo así, para enseñarle que el aire debe ir hacia abajo y no concentrarse en los hombros.

Con actividades como éstas, enseñarle a mantener el aire y a distribuirlo caminando, tomando aire en cuatro pasos, sosteniendo cuatro pasos, votando otros cuatro pasos, con actividades cotidianas que lo conviertan en algo natural para el chico y que no se le vuelva una presión ni algo aburrido a la hora de tocar.

Muy importante, concientizar al niño de una manera didáctica y amena sobre la importancia de respirar, sobre la importancia que tiene desarrollar la capacidad de respiración, de control y de distribución del aire para tocar un instrumento musical.

- ¿Cree que la iniciación al instrumento debería realizarse desde los 6 años de edad? ¿Por qué?

Yo creo que la iniciación con el clarinete está, como lo dije anteriormente, está ligada al desarrollo físico de cada uno de los chicos, si el participante tiene los dienteitos, pues yo creo que puede hacerlo, sin embargo para empezar a tocar el clarinete tendría que ser una cosa creativa, tendría que hacerse de una manera muy original, donde el chico si pueda empezar a abordar todo lo que tiene que ver con la respiración, con la postura, con qué es el clarinete, con cómo se hace la embocadura y con actividades de digitación que de repente no involucren directamente el tocar el clarinete, pero que sí pueda aprender toda la mecánica, pueda aprender las diferentes posiciones del instrumento y cómo desenvolverse con el instrumento, sin tocarlo.

- ¿En caso de estar de acuerdo con la iniciación en el instrumento a los seis de edad, qué herramientas recomendaría? ¿Por qué?

Concatenando todos los comentarios que se han dicho anteriormente, pienso que los chicos deberían iniciar desde los cuatro años con los aspectos teóricos de solfeo, de sensibilización musical importantes que deben tener, para que los vaya preparando a una mejor formación. Con el aspecto principal del clarinete iniciaría con lo que es la respiración y cómo el cuerpo se involucra en la ejecución del instrumento. Me remito a las palabras anteriormente dichas, si físicamente el chico tiene, o la chica tiene ya el desarrollo de los dientes, podría empezar a tocar el clarinete, si no, creo que con ejercicios didácticos de cómo respirar, sobre cómo manejar, controlar y distribuir el aire, podemos empezar a soplar, a crear una conducción del aire y a conocer el mecanismo del instrumento, que conozcan las diferentes posiciones, diferentes ejercicios para toda la motricidad de los dedos, que puedan ahorrarnos un tiempo importante, hasta el chico tenga los dientes y pueda soplar penamente el instrumento.

ENTREVISTA NÚMERO 5:

IDENTIFICACIÓN: Alexander Nigroschav, Profesor y lutier en New York, U.S.A.

- ¿A qué edad es recomendable iniciar el aprendizaje de instrumento (flauta o clarinete) de viento a un estudiante? ¿Por qué?
- Pienso que la edad es algo muy personal a cada niño; definitivamente se necesitan clarinetes más pequeños para los más niños como el clarinete Pícolo o el aún la flauta de pico y después pasar al clarinete. La experiencia dice que en realidad a los 8 o 9 años ya se puede alcanzar la parte baja del

clarinete pero en mi opinión los más chicos deben usar el clarinete en Eb o el clarinete en C. También creo que es muy bueno utilizar cordeles elásticos para los niños más pequeños, pues esto ayuda a tener una buena posición de las manos sin necesidad de hacer movimientos extra de izquierda a derecha y dando un mejor balance.

- ¿Cómo aborda el proceso inicial con el niño en aspectos como respiración, postura, correcto agarre del instrumento y manejo de la columna de aire?
- Particularmente a mí no me gusta que se use al inicio demasiado la articulación; primero se debe buscar la producción sonora muy legato y después de un par de clases, semanas o meses, tu sabes cuándo es tiempo de comenzar a quitar las ligaduras. Luego se comienza a usar poco a poco la lengua, muy suavemente, así se consiguen mejores resultados. Esto ayudara a conseguir una buena coordinación entre el ataque y la digitación de esta manera ellos no tendrán tanta dificultades. Así que mi método se basa en un voicing natural, que se sienta como el lenguaje hablado; es importante la colocación del atril, pues si está muy abajo eso fuerza la posición natural del cuerpo quitando libertad a la garganta, no es natural. Practico con mis estudiantes respiración acostándose en una superficie plana, como el piso o un mesa; cuando una persona está acostada entiende fácilmente la dinámica de la respiración. Su cuerpo está de manera natural sin tensión en los hombros, esto disminuye la sensación de tensión y mala posición. También ayuda mucho en esa posición trabar con un barrilete en la boca y tener la sensación de soplar “fresas” así se tiene la idea de que es muy fácil respirar. También explico mucho para la toma de aire, la sensación de bostezo por cansancio cuando se va a dormir; se debe respirar muy lento de esta manera se puede tener absoluto control desde el principio de la formación.

- ¿Qué métodos o libros normalmente emplea en la etapa de iniciación de la enseñanza del instrumento?

Usualmente cuando trabajo no uso un método en particular. Escojo canciones que sean agradables, fáciles y de pocas notas para después pasar a canciones más avanzadas. Insisto constantemente en una buena posición de manos y colocación correcta de labios. Por eso recomiendo trabajar desde el principio frente a un espejo; esto ayuda a tener un mejor control y que el estudiante regule su posición de manos. Yo he comenzado con estudiantes desde los 6 años de edad; también tengo uno de 5 años que comenzó con el clarinete Pícolo y es muy, muy pequeño, también hay de 7 y 8 años. Siempre deben usar el cordel elástico, este tiene ventajas frente a un cordel rígido, como el del saxofón, pues este condiciona la posición del cuerpo y colocación de las manos.

3.2 ESQUEMA DIARIOS DE CAMPO

COLOMBIA CREATIVA- Licenciatura en Música Cohorte III		
Fecha	Programa:	Grupo
Objetivos de la clase:		
Desarrollo		
Observaciones:		

4 GUÍA METODOLÓGICA

Para la presente guía, el equipo investigador propone organizar algunas actividades caracterizadas por objetivos de trabajo de acuerdo a los ejes de formación. Este banco de actividades servirá como ayuda para el diseño de la clase y como punto de referencia para la creación de otras herramientas por parte de los pedagogos.

Como se planteó anteriormente, es difícil que estas actividades estén desligadas la una de la otra, pues un ejercicio rítmico puede ser también a la vez una actividad de lecto escritura; o un ejercicio vocal, es también de desarrollo auditivo. Todo lo anterior estará enfocado a la construcción de la técnica y la calidad sonora del instrumento de viento. La procedencia de estas actividades proviene de la observación y consulta de pedagogos; algunas son propuestas maravillosas desarrolladas por grandes maestros y otras del trabajo diario con los estudiantes enmarcados en esta investigación. Es bueno agregar el papel protagónico que desempeñan los pequeños aprendices; por un lado son jueces implacables del éxito o fracaso de una actividad, es el niño quien mide con su reacción y participación si ésta funciona o no. Por otro lado, ellos aportan a la confección de la misma; ideas, propuestas, variaciones.

4.1 BANCO DE ACTIVIDADES

4.1.1 Cada actividad tiene una descripción y el eje de desarrollo musical que se quiere trabajar. El orden de estas actividades no obedece a un patrón cronológico predeterminado; el profesor podrá usar estas actividades de acuerdo a los objetivos de la clase. Algunas podrán ser tomadas como repertorio para presentaciones o como apoyo a canciones específicas.

1. JUEGOS DE RESPIRACIÓN. (flauta y/o Clarinéo)

Trabajo:
Respiración-
instrumental.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Juego

OBJETIVO:

Realizar diversos juegos que beneficien el proceso respiratorio, control de la columna de aire, apoyo y velocidad, adquirir consciencia de ciclo de la respiración con miras al instrumento.

JUEGO 1.

Burbujas, burbujitas y burbujotas:



1. Cada estudiante tiene un vaso con un poco de agua y un pitillo. Respirar y soplar a través del pitillo (pajilla) procurando que las burbujas que se formen en el agua sean pequeñas y constantes.
2. Respirar y soplar fuerte, para formar unas burbujas más grandes.
3. Escribir un ejercicio rítmico que contenga redondas y sus silencios y soplar a través del pitillo como si se estuviera tocando.

OBSERVACIONES:

Con este ejercicio se busca que el estudiante comience a tener un manejo adecuado de la columna de aire pensando en el proceso instrumental; la intensidad de las burbujas resulta muy parecida a las formas de producir sonidos en los instrumentos de esta investigación, pues el esfuerzo que

necesita cada tamaño de burbujas, se puede emparejar a la dinámica respiratoria en los diferentes registros del instrumento, o la intensidad con la que se desea tocar.

JUEGO 2.

¡CARRERA DEL VIENTO! (Fuente: Method Blocki)



1. A cada estudiante se le entrega una hoja de papel y se dividirá en partes iguales; cada pequeña parte se arrugará con las manos y se moldearán bolitas.
2. Las bolas de papel se colocarán sobre una mesa en fila.
3. Se hacen dos equipos y se debe correr desde un punto de partida a una distancia no mayor a 6 metros aproximadamente hasta la mesa; es una carrera de relevos en donde parte un participante de cada equipo a la vez.
4. Cada estudiante tiene una pajilla de revolver café (de un diámetro pequeño) y correrá hasta la mesa, con un solo soplido deberá tratar de tumbar la mayor cantidad de bolitas de papel por el extremo opuesto de la mesa.
5. Gana el equipo que logre tumbar su sección de bolas de papel primero.

OBSERVACIONES:

Este juego resulta muy divertido para los niños; es difícil tumbar de una sola vez las bolitas de papel al otro lado de la mesa, se deben hacer varios intentos. Se deberá explicar primero la importancia del apoyo en el proceso respiratorio. También se pueden usar relleno de poliestireno (el de empacar):



JUEGO 3

¡BATALLA DE PAPEL!

1. Se utilizan las mismas bolas de papel del juego anterior y se colocan todas en fila en el centro de la mesa.
2. Cada equipo se coloca en uno de los extremos de la mesa frente a frente.
3. A la voz de tres y con música movida de fondo, cada equipo deberá soplar las pajillas de café hacia el equipo contrario y hacer caer la mayor cantidad de bolitas de papel.
4. Gana el equipo que más bolitas de papel haga caer en territorio del equipo contrario.

OBSERVACIONES:

Este juego también es muy divertido para los niños. Se deberá explicar

la finalidad del juego el cual es fortalecer el apoyo y control de la columna de aire al soplar.

JUEGO 4.

DIVERSION CON CORNETAS.



1. Cada estudiante y el profesor tienen un cornetín de fiesta.
2. Soplar de manera que el cornetín se estire poco a poco. Hacerlo varias veces.
3. Soplar de manera que el cornetín se estire poco a poco y luego se enrolle poco a poco. Hacerlo varias veces.
4. Soplar de manera que el cornetín se estire por completo y se mantenga el sonido durante 4 tiempos. Hacerlo varias veces.
5. Soplar de manera que el cornetín se estire por completo y el sonido se mantenga hasta que se acabe el aire, respirar y volver a empezar.
6. Escribir un ejercicio rítmico que contenga redondas, blancas y sus silencios. Luego, tocarlo con el cornetín.

VARIACIONES: Hacer duetos. Conformar dos grupos y se le asigna a un grupo que interprete las redondas y otro las blancas etc. Creatividad del profesor.

JUEGO 5

¡PROPULSORES!



1. Cada estudiante tendrá una bomba tipo fiesta totalmente desinflada que irá inflando poco a poco.
2. Primero se les pide a los estudiantes que suelten la abertura de la bomba de una sola vez; en consecuencia la bomba se desinflará rápidamente y sin ningún tipo de control. Luego los niños respirarán y emularán el escape de aire de la bomba, primero con la boca imitando el agujero de salida de la bomba y luego con la boquilla del instrumento de manera que experimenten lo inadecuado de soplar de esta manera.
3. Nuevamente se inflará la bomba pero esta vez el escape será controlado por cada estudiante de manera que el aire dure la mayor cantidad de tiempo en salir; se pueden hacer variaciones de la salida del aire, algunos ritmos sencillos o tal vez un pulso dado. Luego se hace lo mismo con la boca y se pasa a la boquilla.

OBSERVACIONES:

Los objetivos de este juego son claros y los estudiantes participan activamente de él. Experimentan la salida del aire de manera incontrolada y

controlada y su aplicabilidad a la ejecución del instrumento.

JUEGO 6

LETRAS EXPLOSIVAS...

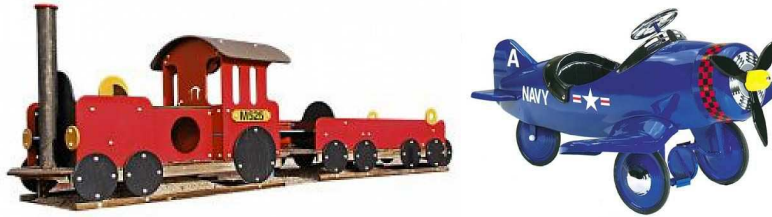
1. El profesor expone en láminas o en el tablero letras que será pronunciadas como fonemas: P- K- S- SH- F- T- JA-.
2. Sobre cada letra realiza ejercicios rítmicos con los fonemas correspondientes a la lámina y el estudiante imita al profesor; se hace en orden y luego al revés cuidando de utilizar una buena cantidad de aire en cada fonema tratando de tomar conciencia del movimiento del cinturón abdominal con el fin de que el diafragma entre en acción.
3. Luego se hace el paso anterior pero con combinaciones de las láminas sin ningún orden determinado.

OBSERVACIONES:

Este ejercicio se puede trabajar todas las clases y su objetivo principal es el fortalecimiento del cinturón abdominal; estimulará el uso del diafragma ya no de forma tan involuntaria sino con algo de control. Esta actividad es practicada por cantantes y coros como parte de su entrenamiento y es muy útil para los instrumentistas de viento sobre todo en los inicios de su formación.

JUEGO 7

¡EL TREN/AVIÓN QUE PASA POR MI PUEBLO!



DESCRIPCIÓN:

1. Cada estudiante tendrá la boquilla de su instrumento.
2. El profesor escoge un estudiante que hará de conductor del tren o piloto del avión (se usa un tren o avión de juguete) y le dice al estudiante que conduzca el tren a lo largo del pueblo (se delimita un espacio del salón de clases).
3. Una vez el conductor elegido conduzca con velocidad moderada el profesor imitará el claxon del tren empezando *ppy* a medida que el tren se acerca, irá haciendo un crescendo hasta llegar a un *ff*; a medida que se aleja va haciendo un decrescendo hasta llegar al *pp* inicial.
4. Luego de un par de conductores y el profesor haciendo de claxon, el profesor hará de conductor y el grupo hará el claxon.

OBSERVACIONES:

Esta actividad tiene como objeto controlar la columna de aire, dosificación de la capacidad respiratoria y aprestamientos para los matices. Inicialmente los niños no pueden hacer notas muy largas, entonces el maestro propondrá distancias cortas al conductor del tren. También puede haber un efecto dominó y por donde esté pasando el tren se produce el sonido. Es un poco más difícil puesto que el estudiante tendrá que continuar con el matiz que viene del estudiante anterior.

JUEGO 8.

ASTEROIDES AL ATAQUE.



1. Se colocan algunas pelotas de ping pong sobre una mesa que esté recostada a la pared por uno de sus extremos y un poco inclinada hacia delante (se puede usar unos pequeños bloques para lograr una inclinación muy sutil); en los laterales de la mesa se colocan unas barras de poliestireno (Icopor) que sirven de límites.
2. El profesor escoge un grupo de estudiantes de acuerdo al tamaño de la mesa, cada estudiante tendrá un espacio en hilera y se agachará de manera que su cara quede encima de la mesa. El profesor soplará las pelotas de ping pong desde el extremo de la mesa que está recostada en la pared.
3. Durante un minuto los estudiantes soplarán las pelotas de ping pong y tratarán de evitar que éstas caigan al suelo por la leve inclinación de la mesa.
4. Luego del minuto de juego, pasarán otros equipos de acuerdo a la cantidad de estudiantes que tenga la clase.
5. Ganará el equipo que menos pelotas de ping pong deje caer al suelo.

OBSERVACIONES:

Este ejercicio resulta sumamente divertido para los chicos. Es evidente el

objetivo de ese juego el cual busca fortalecer la resistencia e incentivar al proceso cíclico de respiración al servicio de la música.

JUEGO 9.

LA GALLINA JOSEFINA.



la ga lli na Jo se fi na pu so un hue voen la co ci na pu so u no pu so dos pu so

4

tres, pu so cua tro, pu so cin co pu so seis, pu so sie te pu so o cho.

1. Se enseña la retahíla La Gallina Josefina por imitación.
(La gallina Josefina puso un huevo en la cocina, puso 1, puso 2, puso 3, puso 4)
2. Se toma una respiración profunda y se canta la retahíla llegando al número 4.
3. Luego se va aumentando el número al que se quiere llegar (4, 8, 16, 20 y 24) respirando solo al comienzo de cada frase.

OBSERVACIONES:

Esta actividad se puede hacer dentro del calentamiento de clase y se puede usar muy seguido puesto que a los estudiantes les gusta participar en él. Su objeto es dosificar la columna de aire y la administración de la capacidad pulmonar.

2. AIEPO (Clarínéo-Flauta)

Trabajo:

Vocal, auditivo, rítmico,
instrumental, lecto
escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Canción –
Juego

Origen: Luis Pescetti.
Karina Botero.

OBJETIVO:

Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, rítmico e instrumental.

Aiepo

A ie po y ta ta ie e po A ie po y ta ta ie A ie po y ta ta

ie po y tu ki tu ki ie po y tu ki tu ki ie

1. El profesor presenta la canción Aiepo primero solo con la voz y luego con los gestos corporales.
2. Una vez aprendida la melodía correctamente con el mecanismo ligero de la voz, se van incluyendo los gestos corporales.
3. Hacer toda la canción con los gestos corporales comenzando por una tonalidad muy grave a un tempo muy lento, imitando la voz de los varones (voz de bajo); poco a poco se va subiendo la tonalidad y el tempo hasta llegar a un registro bastante agudo y una tonalidad alta.

OBSERVACIONES:

Esta actividad es muy útil para el desarrollo rítmico de los niños, el profesor identificará a estudiantes con dificultades rítmicas y tendrá que buscar estrategias metodológicas para solucionar este tipo de problemas

individuales desde un trabajo grupal.

VARIACIONES:

Inicialmente se puede hacer por imitación el primer intervalo de cuarta de la melodía, un grupo de instrumentistas acompañar al grupo con este intervalo mientras el resto canta la canción completa. Luego se rotan los instrumentistas con los cantantes.

Más adelante se podría enseñar toda la línea melódica de la canción, primero a través de la imitación melódica y de solfeo, luego se toman elementos de la canción (motivos, compases) para trabajar aspectos de lecto escritura.

3. OH E LELE (Clarín-Flauta)

Trabajo:

Vocal, auditivo, rítmico,
instrumental.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Canción Juego

OBJETIVO:

Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, e instrumental.

OH, EH LELE

Musical score for the song "OH, EH LELE". The score is written in a single system with three staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections for "Solo" and "Todos".

Voz

Solo Todos Solo

Oh, eh le le, Oh, he le le, a le le ki ti ma ti a

4 Solo Todos

le le ki ti ma ti a mo sa mo sa mo sa a mo sa mo sa mo sa

7 Solo Todos

Oh, he le pa lu ah, pa lu eh, Oh eh le pa lu ah, pa lu eh.

1. El profesor canta la canción Oh el lele, con acompañamiento corporal (pulso en los muslos, chasquidos de dedos, palmadas, entre otros).
2. Revisar una buena afinación, dicción y uso del mecanismo ligero de la VOZ.

OBSERVACIONES:

Más adelante se puede hacer los primeros compases de la canción en el instrumento para trabajar las terceras de la tonalidad que proponga el profesor.

4. RAPUNCHUÉ (Clarínéo-Flauta)

Trabajo:

Vocal, auditivo, rítmico, instrumental.

Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.

Género: Canción Juego

OBJETIVO:

Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, e instrumental.

RAPUNCHUÉ Tradicional

VOZ

Percusión Corporal

7

7

12

12

RA: Golpe sobre los muslos
 PUN: Palma
 CHUE: Chasquido de dedos
 TRA LA LALALA: Pies

1. El profesor canta la primera frase de la canción Rapunchué, con acompañamiento corporal según las indicaciones de la particella.
2. Una vez aprendida la canción con todos los movimientos corporales, éstos comienzan a remplazar la línea melódica en las frases (ver video) hasta que la canción se siga solamente con los movimientos corporales propuestos.

OBSERVACIONES:

Se puede hacer el motivo melódico del compás 1 y 2 de la canción en el instrumento para trabajar la tríada mayor en las tonalidades que el profesor crea conveniente.

5. IMPROVISACIÓN CON LA BOQUILLA Y LA FLAUTA (Flauta)

Trabajo:
Instrumental e improvisación.

Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.

Fuente: Taller maestra Francesca Canali.

OBJETIVO:

Trabajar la producción sonora con la boquilla a través de una actividad improvisatoria.



1. En un círculo el profesor propone un pulso que se llevará golpeando el extremo hueco de la boquilla contra la mano; todos siguen el pulso.
2. El profesor hace la primera improvisación usando la mayor cantidad de recursos y matices posibles (staccato, sonidos graves y agudos, frulatto, whistle, sonidos percusivos, entro otros).
3. Todos improvisan cuando llegue su turno; si algún estudiante no quiere improvisar, se sigue con el siguiente.

VARIACIONES:

Esta actividad tiene varias posibilidades; el estudiante propone a su compañero de al lado un estado de ánimo, una situación particular, un sentimiento y éste intentará expresarlo con la música; el grupo tratará de identificar la expresión del intérprete.

Otra variación es un tipo de juego de imitación, alguien propone un motivo melódico y todos lo reproducen; otra posibilidad es que un estudiante toca un motivo y el de al lado da una respuesta diferente pero que guarde cierta relación. Esta misma actividad se hará posteriormente con la flauta completa y una vez que los estudiantes tengan resuelto algunos aspectos básicos tales como el equilibrio, sonoridad, algunas digitaciones, control de la columna de aire.

Una forma divertida y creativa de improvisar es a través de historias contadas a través de la música; se escogen grupos y cada grupo desarrolla una historia de un tema particular (también pueden ser temas dados por el profesor). Luego cada grupo expondrá su historia con música y el resto de la clase intentará adivinar de qué se trata.



6. CANCIONES CON LA BOQUILLA (Flauta)

Trabajo:

Embocadura, afinación
en la boquilla.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

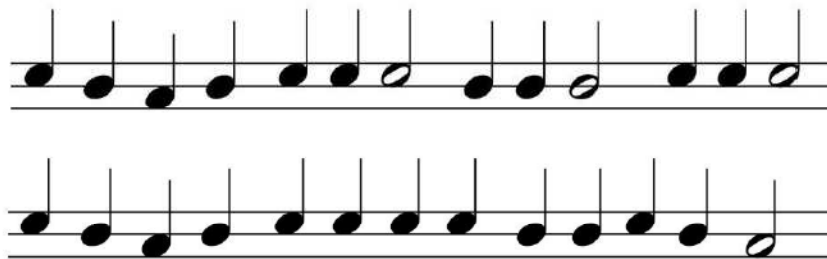
Fuente: Blocki Method

OBJETIVO:

Trabajar con la boquilla la producción sonora a través de canciones de tres notas.

DESCRIPCIÓN:

Mary Had a Little Lamb



1. El profesor canta la canción Mary Had a LittleLamb y la enseña a los niños.
2. Una vez aprendida, el profesor tocará la canción solo con la boquilla varias veces.
3. La boquilla abierta produce el sonido más alto, con una parte del dedo índice introducido en la boquilla produce el sonido medio y con casi todo el dedo, el sonido más grave. La canción se cantará con las palabras alto, medio y bajo haciendo el movimiento con el dedo dentro de la boquilla.
4. El profesor escuchará uno por uno y con un sharpie marcará el punto del dedo del niño en donde se produzca la nota con una entonación aceptable.
5. Cada niño intentará hacer la canción teniendo como referencia la marca del dedo; la idea es que después de pocas clases el niño pueda hacer la canción sin mirar las marcas del dedo, solo con el oído como referencia.

OBSERVACIONES:

Esta actividad es muy útil, pues desde el primer momento se busca hacer sonar la boquilla con una canción.

VARIACIONES:

Hacer esta actividad con la canción Dos por Diez o Ya lloviendo está. (Ver Antología Kodály Colombiana)

DOS POR DIEZ

Dos por diez, dos por diez,

bis cho chitos, calientitos, dos por diez.

cromatismos. También se pueden hacer variaciones rítmicas en la respuesta, sugeridas por los mismos estudiantes (blancas, cuatro corcheas). Se sugiere comenzar en el clarinete en CM para hacer inicialmente la nota E (mi4), digitación recomendada por el equipo investigador como nota inicial; en la flauta puede ser el D4 (re4) puesto que da la sensación total de agarre del instrumento beneficiando el equilibrio.

8. CON MI MARTILLO (Clarín y flauta)

Trabajo: Vocal, auditivo, instrumental, lecto escritura.

Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.

OBJETIVO:

Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, rítmico e instrumental.

CON MI MARTILLO.

Moderato

Flauta

Introducción

Canto

1. Con mi mar ti llo, mar ti llo, mar
2. Con mi se rru cho, se rru cho, se

8

ti llo, con mi mar ti llo mar ti llo yo.
rru cho, con mi se rru cho se rru cho yo.

1. Se hace el ejercicio rítmicamente con palmadas, chasquidos o en palmeo en otras partes del cuerpo.
2. Se canta el ejercicio propuesto cuidando de utilizar el mecanismo ligero de la voz.
3. Se trabaja a nivel de lecto escritura en el tablero.

4. Se toca en el instrumento la introducción y luego se canta la canción.

VARIACIONES:

El instrumentista siempre tocará la introducción de la canción; se puede transportar a varias tonalidades para trabajar digitaciones diferentes de la introducción. El profesor deberá cuidar que la tonalidad escogida beneficie el proceso vocal, de no ser así, los niños hacen la introducción y podría él cantar solo en su registro más cómodo.

9. EL PAJARITO (Clarín y/o flauta travesa).

Trabajo:

Vocal, auditivo,
instrumental.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Aire folclórico: Bunde

Fuente: Versión recogida
del Grupo Nueva
Cultura.

El pajarito

$\text{♩} = 80$

Solo

Todos

Bunde

Versión recogida
del Grupo Nueva Cultura

Ay yo ten goun pa ja ri to que ya sa be vo lá Ay yo

ten goun pa ja ri to que ya sa be vo lá. Si lo lla ma Vic tor

Sa be vo lá. Si lo lla ma Sha ron Sa be vo lá.

OBJETIVO:

A través de la canción el Pajarito, trabajar la articulación en el instrumento explicando la técnica para tocar notas repetidas o articuladas, no se trata de soplar varias veces, sino de interrumpir la vibración de la caña o interrumpir el paso del aire hacia la boquilla.

DESCRIPCIÓN:

El movimiento del labio o de la mandíbula, consciente o inconsciente, no debe ser permitido con el fin de ayudar a la lengua a lograr el ataque o la liberación(Keith, 1999). Si se observa movimiento de la mandíbula, o que el movimiento de la lengua es muy brusco, se hace necesario recordar a los estudiantes, que se trata de un trozo de chicle muy pequeño el que vamos a imaginar que se va a botar de la boca, y que no es necesaria tanta fuerza en el movimiento de lengua, además de realizar la actividad frente a un espejo.

1. El profesor dice rítmicamente con la voz y las palmas los nombres de cada uno de los integrantes del grupo, y los estudiantes lo repiten, a manera de imitación. (Voz y palmas)
2. Se canta la canción El pajarito haciendo el recorrido con los nombres rítmicamente y con las palmas en ritmo real.
3. La misma dinámica pero ahora soplando y moviendo rítmicamente la lengua, como si quisiéramos botar trozos pequeñitos de chicle que tenemos en la boca, según el nombre de los integrantes. (Palmas, aire y lengua)
4. Cada estudiante con un pitillo en la boca, se repite la actividad de los nombres, soplando y articulando con la lengua según el ritmo.
5. Ahora se canta la canción y en el momento de los nombres se toca con un sonido el ritmo correspondiente a su nombre propio.

VARIACIONES:

Todos los estudiantes tocan o interpretan simultáneamente los nombres de cada uno de los participantes, según el orden en el que se encuentren sentados, de derecha a izquierda o viceversa.

OBSERVACIONES:

Esta actividad fue recibida con mucho agrado por los estudiantes. La melodía es muy alegre y los niños y niñas se sienten identificados con ella, ahí está su nombre. Fue muy curioso ver como ellos mismos se dieron cuenta de que los nombres más largos o que contienen varias silabas, como Francesca o Jennifer, tienen un poco de mayor dificultad para interpretar que nombres de una sola sílaba como Juan.

En las actividades que se realizan los niños y niñas van sugiriendo variaciones. En este caso Francesca sugirió que cuando el estudiante no interpretara correctamente el sonido y la articulación con su nombre, el profesor contestara “no sabe volar”.

ACTIVIDAD NUEVA

RITMO (Juego Tradicional Latinoamericano)

1. El juego consiste en responder lo que se pregunta (nombre de frutas, colores, ciudades, etc.) sin perder la secuencia rítmica. Apoyándose en el ostinato de las palmas, cada estudiante responde. .
2. Ahora se repiten los pasos 3 – 5 de la actividad anterior, pero con el juego “Ritmo”.

10. LA CARRERA DE LAS NOTAS

Trabajo:

Lecto escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Juego

Fuente: Blocki Method

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo de lecto escritura en la iniciación musical temprana.

DESCRIPCIÓN:

1. El profesor debe hacer bits de cartulinas de pentagramas que contengan una nota (la, sol, mi, re, etc.).
2. En una mesa se colocan unas estaciones de metas en la cual cada nota

tendrá su espacio (estación de La, estación de Si, Etc.). La organización de estaciones dependen del objetivo propuesto por el profesor; primero puede ser diferenciar líneas de espacios, después nombre de dos notas, nombre de diferentes notas, hay tantas opciones como objetivos a alcanzar.

3. Dos equipos se pondrán en fila, un participante al lado del otro. En el medio habrá una silla con un montón de bits de cartulinas y a la cuenta de tres o con un pito, los dos participantes del extremo de la fila tomarán un bit y saldrán corriendo hasta la mesa donde estarán las estaciones de las notas según las indicaciones del profesor. Una vez dejados los bits en sus respectivas estaciones, los participantes regresan corriendo hasta el punto de partida en donde serán relevados por otros dos participantes que estarán listos para partir.
4. El juego acaba cuando se acaben los bits sobre la silla.

11. EL PESCADOR DE NOTAS

Trabajo:
Lecto escritura e
instrumental.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Juego
Fuente: Blocki Method

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo de lecto escritura en la iniciación musical temprana a través.



DESCRIPCIÓN:

1. El profesor debe hacer peces de cartulinas de colores con pentagramas que contengan una nota (la, sol, mi, re, etc.); en el reverso del pez se pega un clip mariposa en el lugar donde va la boca del pez. También hará unas cañas de pescar con tubos o madera de balsa, cuerdas de nylon e imanes en el extremo de la cuerda. Puede haber unos billetes de juguete.
2. Se colocan los peces en un círculo el cual se le llama estanque o río; se divide la clase en dos grupos unos serán pescadores y otros compradores quienes estarán ubicados alrededor del estanque a una distancia de unos tres o cuatro metros de distancia.
3. Cada pescador tendrá su comprador asignado y a la cuenta de tres los pescadores con sus respectivas cañas irán al estanque y pescarán un pez a toda velocidad; cuando lleguen a donde su comprador tendrán que decir el nombre de la nota y si el comprador está de acuerdo (verificar el nombre de la nota), le paga con un billete de juguete. El pescador deberá regresar al estanque a buscar más peces.
4. Una vez se acaben los peces, ganará quien tenga la mayor cantidad de dinero o peces vendidos.
5. Se intercambian los roles, pescadores serán compradores y viceversa.

OBSERVACIONES:

Este juego es muy dinámico y a los niños les gusta participar de él. El trabajo con el movimiento es ideal para mantener la clase activa y el reconocimiento de las notas en el pentagrama.

VARIACIONES:

Una variación muy importante es la de hacer todo el procedimiento propuesto pero al llegar se dice el nombre de la nota y se debe tocar en la flauta, la cual estará bajo el cuidado del comprador quien verifica la correcta posición y sonoridad.

12. TWISTER DE LAS NOTAS		
Trabajo: Lecto escritura.	Grupos: Majayura, Dénzil Escolar.	Género: Juego Fuente: Blocki Method
OBJETIVO: Favorecer el desarrollo de lecto escritura en la iniciación musical temprana.		
DESCRIPCIÓN: <ol style="list-style-type: none"> 1. El profesor debe hacer bits de cartulinas de pentagramas que contengan una nota (la, sol, mi, re, etc.). 2. Se escogen de tres a cuatro jugadores y se riegan las notas en el piso; entre más jugadores participen del juego es más difícil (y divertido). 3. Se inicia el juego Twister con el dado del juego y la cartelera de comandos. 4. Cada jugador deberá hacer lo que pide el juego según la cartelera de comandos, quien apoye los codos, rodillas o caiga al suelo, será eliminado. 		

13. CABALLITO BLANCO (Clarinéo y flauta)		
Trabajo: Vocal, auditivo, instrumental, lecto escritura, rítmico, lateralidad.	Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.	Fuente: (Agudelo Díaz del Castillo, 2007)
OBJETIVO: Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, rítmico e instrumental.		


Caballito Blanco

Melodía recopilada por Alejandro Zuleta Jaramillo
(Zuleta, 1998)

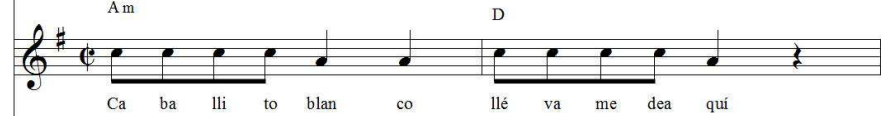
Gaita de Laboreo*
Costa Atlántica

$\text{♩} = 150$


Tambora




Voz




Xil. Alto y Soprano



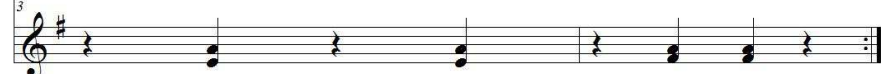
Tam.



Vz.



Xil.



*El acompañamiento rítmico de la tambora está basado en las investigaciones de Julio César Cassiani Miranda (Cassiani, 1998)

1. Se hace el ejercicio rítmicamente con palmadas, chasquidos o en palmeo en otras partes del cuerpo.
2. Se canta el ejercicio propuesto cuidando de utilizar el mecanismo ligero de la voz.
3. Se trabaja a nivel de lecto escritura en el tablero.
4. Se toca en el instrumento con el acompañamiento propuesto.
5. Se hace el ritmo de la tambora con percusión corporal. Puede ser mano derecha (madera en la tambora) en el pecho, y mano izquierda (parche en la tambora) sobre uno de los muslos de las piernas. Un grupo hace la percusión corporal y otro canta, se cambia de roles y poco a poco se procura que los estudiantes puedan percudir el ritmo de la tambora sobre su cuerpo y simultáneamente cantar.

VARIACIONES:

Este ejercicio funciona muy bien para trabajar terceras en diferentes tonalidades; el profesor acompañará esta canción cambiando la tonalidad de acuerdo al intervalo de tercera menor que quiera tocar.

14. PASAJEROS AL TREN

Trabajo:
Vocal, auditivo, lecto
escritura e instrumental,

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Canción – Juego
Forma: Introducción, a a´,
final.
Origen: Tradicional
Fuente: Tradición oral.
Transcripción de
Alejandro Zuleta.



OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo auditivo, rítmico y de la técnica del instrumento.
Experimentar cambios de tempo, al marchar, al tocar.

DESCRIPCIÓN:

Pasajeros al tren

Canción - Juego

Llamada Tradicional

Pa sa je ros al tren Sue na la cam pa na

5
vaa par tir el tren sue na la cam pa na

9
vaa par tir el tren Ding Ding Dong

Repetir ad libitum

1. En un círculo se disponen tantas sillas como jugadores haya. Las sillas se colocan con los espaldares hacia adentro del círculo.
2. *"Pasajeros al tren"*: - El maestro hace este llamado para que los niños se pongan de pie. (Este llamado puede hacerse varias veces)
3. *Suena la campana...* - Los niños caminan alrededor de las sillas al tempo que el maestro canta la canción. El tempo puede variarse en cada repetición, según el gusto del maestro, o quien cante la canción.
4. *Ding, ding, ding...* - El maestro repite este sonido muchas veces, según su gusto.
5. *DONG!!!* - Los niños y niñas se sientan en cada silla aleatoriamente al escuchar este sonido.
6. Se selecciona quién va a tocar clarinete y quién va a marchar. Al iniciar el juego todos cantan la canción y la parte que corresponde al ding, ding, no se canta, se toca cada ding a manera de imitación después del profesor y finalmente es éste el que cambia a la nota grave, seguido por

los estudiantes, que es la tónica de la canción para indicar que los niños y niñas que estaban marchando deben sentarse.

7. Se cambian los roles de manera de que todos participen tocando el clarinete y marchando en varias ocasiones.

OBSERVACIONES:

A nivel técnico del instrumento, al repetir varias veces el mismo sonido, después del profesor, se está imitando inconscientemente la intensidad, el timbre, la calidad del sonido y la respiración. El estudiante está escuchando insistentemente el mejor ejemplo. Ahora, el sonido del ding, ding, es la dominante de la tonalidad, al tocar repetidamente se está incrementando la tensión auditiva, para finalmente aterrizar en la tónica; Es un giro melódico muy claro que indica tensión – reposo armónicamente, cadencia autentica perfecta. Esta información está entrando en el oído del estudiante, por el momento no es oportuno que conozca conscientemente la parte armónica, lo interesante, en esta primera etapa, son las sensaciones que le produce ese giro melódico o los sonidos; no debe olvidarse que se trata del arte del sonido y es el oído el que percibe los sonidos(Willems, EL OÍDO MUSICAL, 2001)

OBSERVACIONES:

Esta actividad le gustó mucho a los niños y niñas, se divirtieron y asimilaron claramente el objetivo que se buscaba. En el desarrollo de la actividad, todos estaban pendientes de que participaran tocando y marchando, cuando notaban que algún compañero no lo había hecho, hacían ver que faltaba y que era importante que participara.

15. LOS SONIDOS DEL CUERPO (Clarínéo)

Trabajo:

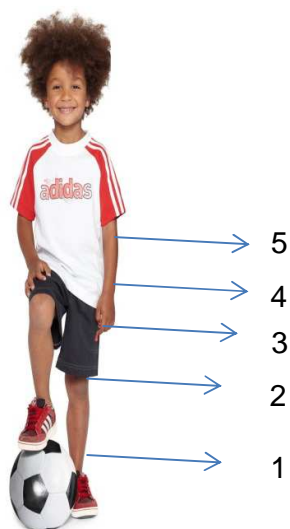
Vocal, auditivo,
instrumental, lecto
escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

JUEGO.

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo auditivo, rítmico y de la técnica del instrumento. El canto como elemento primario del desarrollo musical.



1. Cantar los grados de la escala de 1 a 5 tocando las partes del cuerpo correspondientes.
2. El profesor hace los movimientos de los grados y los estudiantes cantan el sonido correspondiente.
3. El profesor hace los movimientos de los grados (sin sonido, solo movimiento) pertenecientes a una canción y los estudiantes deben decir qué canción el profesor está cantando.
4. Se escogen números al azar de uno a cinco elaborados en foami o cartulina de colores. Luego los estudiantes y el profesor cantan la

secuencia haciendo los gestos.

5. El profesor escoge un centro tonal que es el grado 1 y a partir de ahí tocan ejercicios por grados del 1 al 5, propuestos por los estudiantes.

16. EL PINTOR CON SONIDO

Trabajo: Improvisación- desarrollo instrumental, exploración de las diferentes octavas.	Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.	Fuente: Method Blocki. .
---	---	--------------------------

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo auditivo, rítmico y de la técnica del instrumento a través de una actividad de improvisación libre.



DESCRIPCIÓN:

1. Se cuenta a los estudiantes la historia de un pintor que tenía una brocha mágica; ¡esta brocha es capaz de producir sonido a medida que el pintor pinta! El pintor pintará una casa de cualquier manera, en cualquier sentido y la música lo seguirá. Se dará al estudiante un marco improvisatorio, inicialmente pueden ser dos o tres notas de determinada escala pentatónica.

2. Se escoge un estudiante que hace de pintor y el profesor improvisa con las notas dadas siguiendo el movimiento de la brocha. Intercalará las octavas de acuerdo a la altura del pintor y seguirá cada movimiento. Se puede pasar a otros "pintores" y el profesor sigue tocando la música.
3. El profesor es el primer pintor para el grupo; debe buscar primero movimientos suaves y que inviten al uso de un registro en particular, después podrá alternar los registros. Hacer movimientos que insinúen el legato, staccato, articulaciones variadas, siempre haciendo respetar las normas del juego (solo las notas dadas).
4. Van pasando aleatoriamente pintores diversos y el grupo en pleno hace la música.

OBSERVACIONES:

Es una actividad grupal que resulta muy divertida para los estudiantes; es muy útil para beneficiar el proceso de improvisación y exploración de los registros del instrumento. Inicialmente, solo se trabajará en un solo registro, preferiblemente el registro grave del instrumento; en otras sesiones se explorará el segundo registro.

17. EL DIRECTOR DE BURBUJAS

17. EL DIRECTOR DE BURBUJAS		
Trabajo: Improvisación, auditivo, instrumental	Grupos: Majayura, Dénzil Escolar y Fundartes.	Juego. Fuente: Taller de improvisación Wolfgang Hartman, Instituto Orff.



OBJETIVO:

Realizar una actividad a través del juego con burbujas que beneficie la producción sonora en el instrumento, uso de articulaciones y control de la columna de aire. Aprestamiento a la improvisación.

DESCRIPCIÓN:

1. El profesor presenta en clase el juego de burbujas, o burbujero. Sopla bastantes burbujas y pide a los estudiantes que sentados en su lugar, escojan en el aire una burbuja y la miren fijamente hasta que choque con el suelo. La actividad debe hacerse en silencio. Es importante el silencio para lograr la concentración y que se cumplan los objetivos de la actividad. A los niños y niñas les gustan mucho las burbujas y sienten el impulso de levantarse a jugar con ellas.
2. El profesor sopla las burbujas, cada estudiante visualmente escoge una y ahora, toca en el clarinete con el sonido Mi, mirando la burbuja, hasta que ésta toque el suelo. Si se les acaba el aire, deben respirar y continuar tocando.
3. Se repite cuántas veces se quiera, cambiando los sonidos. El sonido lo selecciona el profesor o los estudiantes.

OBSEVACIONES:

Esta actividad es muy útil en los inicios y cuántas veces se crea necesario para mejorar la afinación o presión en el aire de algún sonido en especial. Los niños y niñas rápidamente logran mejorar satisfactoriamente el sonido,

manteniendo más constante el soplo y la columna de aire al tocar. Lo más importante de esto es que el objetivo se logra sin hablar, ni explicar mucho.

VARIACIONES:

Se pueden hacer juegos de improvisación con esta actividad, tomado del taller de Improvisación temprana dictado por Wolfgang Hartman del Instituto Orff (Bogotá, enero de 2011):

- Cada estudiante escoge una burbuja y producirá el sonido que desee hasta que su burbuja caiga al suelo, esto crea un efecto cluster (se puede respirar cada vez que el niño lo necesite tocando siempre la misma nota).
- Cada estudiante escoge una burbuja y solo tocará cuando ésta toque el suelo tocando muy cortamente (staccato) inmediatamente escogerá otra burbuja y así sucesivamente hasta que el profesor deje de producirlas. Esto crea un efecto cluster pero siempre con notas cortas y de ritmo variado, pues la caída de las burbujas propone un tiempo irregular que beneficia una riqueza melódica y rítmica.

18. KOKOLEOKO (Clarínéo-Flauta)

Trabajo:
Vocal, auditivo, rítmico,
instrumental, lecto
escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Canción Juego

OBJETIVO:

Favorecer en el estudiante el desarrollo auditivo, vocal, rítmico e instrumental.

Kokoleoko

Canción popular
de Ghana

Ko ko le o co ma ma co le o co Co co le o co ma ma co le o có

5
A ba ma ma a ba a ba A a ba ma ma ko le o co

TRADUCCIÓN APROXIMADA:

El gallo canta, mamá
debemos levantarnos, mamá
mamá, el gallo canta.

1. El profesor presenta la canción Kokoleoko, primero solo con la voz y luego con los gestos corporales.
2. Una vez aprendida la melodía correctamente con el mecanismo ligero de la voz, se van incluyendo los gestos corporales (ver video anexo).
3. Desarrollar la primera parte con parejas.
4. Hacer la segunda parte (compás 5 en adelante) con los gestos por parejas.
5. Una vez esté toda la canción por parejas, se procede a hacer el juego en dos círculos (uno dentro de otro), frente con frente cada participante. Cada estudiante rotará a su propia derecha en el último tiempo del compás 8 (ver video anexo).

OBSERVACIONES:

Este juego requiere de planificación y paciencia; no se debería desarrollar todo en una sola clase, pues de lo que se trata es del desarrollo vocal y rítmico del estudiante y éste tendrá que incorporar todos los elementos que propone esta melodía. Una vez estén resueltos los aspectos mencionados, se procedería a hacer el juego de los círculos. También se podría enseñar la línea melódica de

la canción por imitación inicialmente, aprovechando que el niño ya ha incluido en su afectividad este proceso.

19. EN UNA DESPENSA- LA VACA Y LA FLOR (Clarinéo)

Trabajo:
Vocal, auditivo,
instrumental, lecto
escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Género: Canción –
Juego
Origen: Tradicional
Fuente: Tradición oral.
Transcripción de
Alejandro Zuleta.

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo auditivo, rítmico y de la técnica del instrumento.
Experimentar cambios de tempo, al marchar, al tocar.

En la despensa

Tradicional



En u na des pen sa un ra tón en tró
Vi noun ga to ne gro fí jo le mi ró
5
en con tró que si tos dul ces y ja món.
le pi díoun po qui to yel ra tón le díó.

1. Cantar la canción “En una despensa” completa, inicialmente con la letra.
2. Cantar la canción al estilo laleo (lalala....)
3. Cantar la canción con el nombre de los grados y haciendo los gestos en el cuerpo correspondientes.
4. Cantar la canción con el nombre de las notas. En esta parte el profesor canta la primera frase con el nombre de las notas e invita a los estudiantes a cantar intuitivamente el resto de la canción.

5. Cantar la canción con nombre de notas e ir haciendo la digitación al mismo tiempo.
6. En este punto ya se puede tocar la canción en el clarinete, a manera de imitación después del profesor, luego en forma de pregunta – respuesta partiendo desde profesor – estudiante o viceversa. Posteriormente se puede tocar la canción por frases, cada estudiante toca una frase; Se toca varias veces hasta que todos los estudiantes hayan tenido oportunidad de participar.

VARIACIONES: Transportar la canción a otras tonalidades (G, F, Bb, D) siguiendo los pasos 3 – 6.

En el momento de transponer la canción, para hallar las alteraciones propias de la tonalidad, se pide al estudiante que toque la canción como él cree que es, con las notas que él cree que son las correctas, y luego se le pregunta si le parece que sonó adecuadamente. Luego, el profesor sugiere algunas alteraciones y el estudiante vuelve y prueba, hasta encontrar por sí mismo, cuál es la interpretación adecuada.

VARIACIÓN 2:

Hacer esta misma actividad con la canción la vaca y la flor siguiendo cada uno de los pasos propuestos.

La vaca y la flor

Canción popular infantil
en varios países latinoamericanos

Voz

U na va ca se com prou na flor
Muy con ten ta se pu soa can tar

5
por quees ta ba de muy buen hu mor.
la la la la la la la la la.

20. MI CLARINETE (Clarín)

Trabajo:

Vocal, auditivo,
instrumental, lecto
escritura.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

OBJETIVO:

Favorecer el desarrollo auditivo, rítmico y de la técnica del instrumento.
Experimentar cambios de tempo, al marchar, al tocar.

1. Se canta la canción Mi clarinete, tantas veces como se desee, según la escala musical.
2. Se canta nuevamente la canción, y en la parte B, se tocan los sonidos según lo indica la canción.

VARIACIONES:

En la parte B, los sonidos pueden tocarse después del profesor, a manera de imitación. Otra posibilidad es que el profesor toque el primer sonido y los estudiantes el que sigue, o viceversa.

Inicialmente se interpreta la canción en C Mayor, para trabajar esta escala, o el primer tetracordio de ella. Posteriormente se puede cantar en otra tonalidad para estudiar otra escala (G, F, Bb).

21. Actividad: Mi flauta tiene ritmo.

Instrumental, vocal,
improvisatorio.

Grupos: Majayura,
Dénzil Escolar y
Fundartes.

Aire folclórico: Chalupa.
Fuente: Víctor Hugo
Guzmán.
Repertorio.

OBJETIVO:

Trabajar el desarrollo técnico del instrumento en el registro medio; elementos de improvisación y desarrollo vocal.

DESCRIPCIÓN:

Este ejercicio se va desarrollando a lo largo del semestre; requiere de paciencia y una planificación bien detallada buscando alcanzar un logro en cada clase. Esta melodía está basada en el ritmo folclórico de chalupa; se trabajará inicialmente a través de imitación rítmica y luego melódica. Tiene cuatro sesiones (A, B, C y D) que se pueden planificar como logros a conseguir en cada clase o semana. Toda la canción se hace en el segundo registro y es una buena estrategia para trabajar la digitación de la nota Fa#. La sección B servirá como ostinato rítmico para la parte improvisatoria; la idea es improvisar usando las notas Mi₄, Fa#₄, Sol₄, La₄ y Si₄. El profesor inicialmente será quien improvise, preferiblemente con dos o tres notas y estas normas se las hace saber a los estudiantes, luego se amplía el rango hasta tocar todas las notas mencionadas anteriormente. Por las características rítmicas de la canción, resulta agradable para abordar la actividad de improvisación.

MI FLAUTA TIENE RITMO

Aire del folclor: Chalupa

Autor: Victor Hugo Guzmán

Musical score for "MI FLAUTA TIENE RITMO" in G major, 2/4 time. The score is divided into sections A, B, C, and D. Section A (measures 1-4) has chords Em7, A7, Em7, A7. Section B (measures 5-8) has chords Em7, A7, Em7, A7. Section C (measures 9-12) has chords Em7, A7, Em7, A6, Em7, A6, Em7. Section D (measures 13-16) has chords A6, Em7, A6, D#m7, A7, Em7. The score continues with measures 17-20 and 21-24, with chords A7, Em7, A7, Em7, A7.

Percusión (Referencia) (VALENCIA RINCÓN, 2004).

Percussion reference score for "MI FLAUTA TIENE RITMO". It shows five parts: Palmas y Tables, D. Miercas, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The score is in 2/4 time and consists of 8 measures. The Tambor Alegre part includes a sequence of letters: Q A A Q B A A A Q T Q Q B A A A.

1. Realizar ejercicios de imitación rítmica con el ritmo real de la canción abordando una o dos frases por clases.
2. Cantar la canción por imitación de las frases trabajadas en el punto anterior, siempre utilizar el mecanismo ligero de la voz; después se hace con nombre de notas.
3. El profesor toca toda la canción en la flauta travesera. El profesor irá

explicando la digitación de la frase planificada para la respectiva jornada y los niños la hará por imitación con la flauta en la rodilla cuidando una digitación adecuada.

4. Luego se hace la canción tocando la flauta con acompañamiento armónico y de percusión (puede ser con grabación), el profesor tocará la primera vez de cada frase y los estudiantes tocará la repetición de cada sección.
5. Una vez los estudiantes tengan resueltas todas las frases, con una buena sonoridad, digitación limpia y posición correcta, se toca toda la canción y se repite la letra B con un matiz de *P*. Esta sección se repetirá varias veces y se usa como ostinato para improvisar. El marco improvisatorio será de:



6. El primero en improvisar será el profesor, usando todo el rango propuesto; debe usar diferentes articulaciones, variaciones rítmicas y efectos. Inicialmente para los estudiantes se delimitará el marco improvisatorio a dos o tres notas según el criterio del profesor y a medida que se avance en las clases, se irá ampliando en su totalidad. A manera de ronda, los estudiantes que deseen improvisarán frases cortas con las notas dadas por el profesor.

OBSERVACIONES:

Es importante no forzar a ningún estudiante a improvisar; el estudiante se incorporará de a poco, según su estado de ánimo, personalidad, autoestima. Algunos lo querrán intentar desde el primer momento, a otros, les toma mucho más tiempo. Este tema puede servir como repertorio para presentaciones.

4.2 REPERTORIO SUGERIDO

El equipo investigador sugiere unos temas de repertorio los cuales serán integrados en el desarrollo cotidiano de la clase (Ver anexos); este repertorio será fuente de aprendizaje y se basará en los objetivos propuestos para el semestre. Algunas de estas obras hacen parte de métodos de flauta travesa y clarinete y fueron escogidos cuidadosamente de acuerdo a las metas de esta investigación. Una vez concluido este material, se deberá diseñar otro tipo de repertorio y ese estudiante deberá seguir su formación con el método que su profesor considere pertinente.

Flauta Traversa:

- ASSINGMENT A by Graham Lyons (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 9)
- G FORCE by Graham Lyons (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 9)
- WHAT SHALL DO WE DO WHIT A DRUNKEN SAILOR? by Graham Lyons (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 11)
- WIGWAM by Graham Lyons (Lyons, Take Up the Flute., 1983, pág. 10)
- MOONLIGTH by Kathy Blocki (Blocki, 2011, pág. 8)
- JINGLE BELLS by Kathy Blocki (Blocki, 2011, pág. 14)
- WE WISH YOU A MERRY CHRISTMAS by Kathy Blocki (Blocki, 2011, pág. 24)
- MARY HAD A LITTLE LAMB (Takahashi, 1971, pág. 12)
- FIREFLIES (Takahashi, 1971, pág. 12)
- LIGHTLY ROW (Takahashi, 1971, pág. 13)
- ALLEGRO by S. Suzuki (Takahashi, 1971, pág. 12)

- CABALLITO BLANCO (Agudelo Díaz del Castillo, 2007, pág. 14)
- MI FLAUTA TIENE RITMO. Autor Víctor Hugo Guzmán.
- DECK THE HALLS.

Clarinete:

- Melodía 1 – 8. (Lyons, Set Two Clarinet Duets for Teacher and Pupil, págs. 2 - 7)
- Melodía 10 – 12. (Lyons, Set Two Clarinet Duets for Teacher and Pupil, pág. 9 y 10)
- La vaca y la flor.(Calderón, 1998, pág. 13)
- En una despensa.(Calderón, 1998, pág. 14)
- Pasa el batallón con ostinato.
- Estrellita.
- Jingle bells.
- Old MacDonald Had a Farm. (The clarineo Class by Tim BrooksPag. 37).
- Quod líbet. Línea de bajo. (The marching of the santos. Swing LowSweetChariot. I am Gonna Sing, Sing, Sing. The clarineo Classby Tim Brooks. Pag. 55)
- Campanero. Canon.
- Fiesta de negritos Autor Luis Eduardo Bermúdez.

4.3Diseño de la clase.

El equipo investigador propone realizar dos planes de trabajo que sirvan como ejemplos para el diseño del plan de clases con bases en las actividades consignadas en esta monografía.

PLAN No. 1

<u>FECHA:</u> Nov 18 de 2013		<u>GRUPO:</u> Dénzil Escolar- Batuta Cuarta Semana.	<u>INSTRUMENTO:</u> flauta travesa.
No	ACTIVIDAD	OBJETIVOS	Tiempo estimado (en minutos)
1	Saludo Inicial y calentamiento corporal	Realizar ejercicios de calentamiento corporal, Actividad lúdica que involucra movimiento: <ul style="list-style-type: none"> • Hombros, pies... • ¡Los alacranes en el piso! • ¡Las maletas de hierro! • Los globos en el techo. 	5
2	Ejercicios de respiración.	Realizar ejercicios que favorezcan el proceso de respiración en los estudiantes, fortalecimiento del cinturón abdominal y control de la columna de aire: <ul style="list-style-type: none"> • La gallina Josefina. (juegos de respiración No. 9) • Batalla de papel! (juegos de respiración No. 3) • Letras explosivas (juegos de respiración No. 9) 	5
3	Ejercicios vocales	Trabajar el desarrollo vocal de los estudiantes estimulando el uso del mecanismo ligero de la voz a través de canciones que favorezcan esta práctica: <ul style="list-style-type: none"> • Aiepo (Actividad No. 2) • Con mi martillo (Actividad No. 8). • Rapunchué (Actividad No. 4) • Caballito Blanco. (Actividad No. 13) 	10
4	Trabajo con la Boquilla	Realizar trabajo con la boquilla del instrumento buscando afianzar la sonoridad, improvisación, control de la columna de aire y matices: <ul style="list-style-type: none"> • El avión/tren que pasa por mi pueblo (juego No. 7). • Mary Had a Little Lamb (Actividad No. 6) • Improvisación con la Boquilla (actividad No. 5). 	10
5	Trabajo con la flauta y repertorio.	Realizar actividades que favorezcan el desarrollo con el instrumento. Trabajar canciones del repertorio. <ul style="list-style-type: none"> • Con mi martillo (Actividad No. 8). • Caballito Blanco. (Actividad No. 13) • Mary had a Little lamb (Listado de repertorio). • G- Force. 	30

PLAN No. 2

<u>FECHA:</u> Nov 18 de 2013		<u>GRUPO:</u> Fundartes Guajira Cuarta Semana.	<u>INSTRUMENTO:</u> Clarinete
No	ACTIVIDAD	OBJETIVOS	Tiempo estimado (en minutos)
1	Saludo Inicial y calentamiento corporal	Realizar ejercicios de calentamiento corporal, Actividad lúdica que involucra movimiento: <ul style="list-style-type: none"> • Dun dun dare. • Manteca de iguana • ¡Las maletas de hierro! 	5
2	Ejercicios de respiración.	Realizar ejercicios que favorezcan el proceso de respiración en los estudiantes, fortalecimiento del cinturón abdominal y control de la columna de aire: <ul style="list-style-type: none"> • Letras explosivas (Actividad 1, juego 6) • Diversión con cornetas (Juegos de respiración N°4) 	5
3	Ejercicios vocales	Trabajar el desarrollo vocal de los estudiantes estimulando el uso del mecanismo ligero de la voz a través de canciones que favorezcan esta práctica: <ul style="list-style-type: none"> • Caballito Blanco. (Actividad No. 13) • Kokoleoco • En una despena • Oh eh lele. 	10
5	Trabajo con el clarinete y repertorio	Realizar actividades que favorezcan el desarrollo con el instrumento. Trabajar canciones del repertorio. <ul style="list-style-type: none"> • Yo pregunto • El pajarito • En una despena 	30

CONCLUSIONES

Los autores de esta monografía presentan las siguientes conclusiones y recomendaciones:

- Las actividades descritas en este trabajo, se pueden combinar de tantas formas posibles como objetivos a conseguir. Se deberá hacer una planeación semestral según el cronograma de trabajo de la entidad en la cual se aplique esta guía y deberá tener unos objetivos a corto, mediano y largo plazo. El repertorio planteado debe ser un vehículo de enseñanza y no un objetivo en sí; dicho repertorio debe ser escogido de acuerdo a los objetivos propuestos, y no anteponiendo el gusto particular del docente. Una planeación rigurosa clase por clase, ayudará a la construcción de la meta final.
- Esta guía metodológica tiene elementos contundentes para responder a la pregunta de investigación, es completamente posible diseñar ejercicios y actividades que favorezcan la iniciación musical a edades tempranas.
- Es importante ahondar en el papel de las músicas tradicionales y la producción de repertorio propio en la elaboración de este tipo de propuestas. Se deben adelantar investigaciones desde lo sociológico, cultural y musicológico en las músicas locales, para después ponerlas al servicio del quehacer pedagógico. Los estudiantes participantes de esta investigación, mostraron un mayor arraigo con canciones y ritmos propios de la región que hacen parte del acervo cultural de nuestro entorno.
- El estudiante por lo general disfruta hacer música grupalmente. La propuesta de equidad entre pares y asumir roles en un grupo determinado, afianza la personalidad del niño, lo ayuda en su proceso de socialización, de respeto hacia la diferencia, de los tiempos y derechos de los demás.

Constantemente el equipo investigador encontró actitudes de liderazgo positivo en los niños; deseos de ayudar a los demás a superar un obstáculo. Además los estudiantes hicieron aportes geniales a varias de las actividades, las cuales fueron enriquecidas gracias a sugerencias salidas de ellos, muchas jornadas fueron realmente laboratorios de creatividad.

- El instrumental utilizado fue de gran ayuda, pues solucionó problemas de peso, tamaño y ergonomía. Algunos de los estudiantes de mayor edad fueron promovidos según su propio avance y crecimiento a instrumentos tradicionales y el resultado fue exitoso.
- A pesar de las dudas acerca del problema del cambio de dentición para tocar el clarinete manifestadas por algunos maestros consultados, los niños participantes de esta propuesta pudieron seguir su proceso sin mayores contratiempos, poniendo en la parte superior de la boquilla su encía, en lugar de los dientes, y asegurándose de no cambiar la colocación de la embocadura. No hubo necesidad de hacer la embocadura de la técnica “italiana” (doble labio).
- Se deber ser extremadamente vigilante de la postura corporal de los estudiantes al tocar, la posición de la boca (embocadura), movimientos y posiciones naturales en la digitación y manejo de la columna de aire. El estudiante tiende a recurrir a posiciones “cómodas” que se alejan de una postura realmente conveniente. En algunos casos se pudo notar que el aprendiz cuando estudia en casa, regresa con posiciones y movimientos inadecuados, al parecer influyen lo padres al querer verlos tocar.
- En el proceso estuvieron algunos adolescentes quienes participaron de manera activa y dinámica; algunas de estas actividades se podrían realizar con grupos de personas de mayor edad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo Díaz del Castillo, Á. (2007). *Arreglos Musicales para Conjuntos de Básica Primaria Basados en Ritmos Tradicionales Colombianos*. Barranquilla, Colombia: Agudíaz-Ediciones Luna y Sol .
- Arango, P. N., Chamorro, F., González, A., Moreno, N. D., Pantoja, S., Pinzón, M. Á., y otros. (2003). *Guía de iniciación al clarinete*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Barrera, H. d. (2010). *www.monografias.com*. Recuperado el Diciembre de 2012, de <http://www.monografias.com/trabajos89/manual-metodologia-asovac/manual-metodologia-asovac.shtml#metodologia>
- Blocki, K. (2011). *Blocki Flute Method Supplemental Duet Book 1*. U.S.A: Kathryn Blocki LLC.
- Calderón, M. L. (1998). *Coro Infantil. Antología de música coral latinoamericana*. Santiago de Cali.
- Dangain , G. (1974). *L´A.B.C du Jeune clarinettiste*. París: Gérard Billaudot.
- Fundación Nacional Batuta. (2012). Manual Operativo. *CONVENIO 010 DEPARTAMENTO PARA LA PROSPERIDAD SOCIAL Y FUNDACIÓN NACIONAL BATUTA 2012*. BOGOTÁ D.C: Fundación Batuta.
- Fundartes Guajira. (25 de Junio de 1995). Manual Operativo. Riohacha., La Guajira., Colombia: FUNDARTES GUAJIRA.
- Guzmán Lengua Víctor Hugo, P. N. (1998). *Historia de la música en la ciudad de Riohacha, siglos XIX y XX*. Bogotá: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira.
- HEMSY de GAINZA, V. (2003). La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. *SEMINARIO PERMANENTE DE INVESTIGACIÓN* (pág. 23). Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- Jaume Rosset Llobet, G. O. (2010). *El cuerpo del músico*. Barcelona España: Paidotribo.
- Keith, S. (1999). *El arte de tocar el Clarinete*. Estados Unidos: Summy- Birchard Music Inc. .
- Lefèvre, J. (1976). *Método per clarinetto*. Milano: G. Ricordi.
- Lyons, G. (1983). *Take Up the Flute*. Londres: J & W Chester/ Edition Wilhelm Hansen London Ltd.
- Lyons, G. (s.f.). *Set Two Clarinet Duets for Teacher and Pupil*. London: Chester Music.
- Mazzini, M. A. (11 de Julio de 2011). <http://blog.clariperu.org/>. Recuperado el 23 de Marzo de 2013, de <http://blog.clariperu.org/2011/11/la-construccion-de-un-clarinete.html>
- Mincultura. (2002). *MANUAL PARA LA GESTIÓN DE BANDAS- ESCUELA DE MÚSICA*. BOGOTÁ D.C: MINCULTURA.
- Ministerio de Cultura- Dirección de Artes. (2003). *Guía de iniciación al Clarinete*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Molina Correa, J. (Agosto de 2004). *www.iztacala.unam.mx*. Recuperado el 16 de Julio de 2013, de <http://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/principal.html>
- Opperman, K. (2004). *The New Extended Working Range for clarinet*. New York: Carl Fisher.

- Petersen, A. (1986). *Rubank Elementary flute Method*. New York: Rubank Educational Library.
- Psicoactiva.com. (1998). *www.psicoactiva.com*. Recuperado el 13 de Julio de 2013, de http://www.psicoactiva.com/bio/bio_27.htm#
- Ricardo, R. O. (2008). *Tablas antropométricas infantiles*. Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Hernández, N. (10 de 11 de 2008). <http://www.slideshare.net>. Recuperado el 16 de JULIO de 2013, de <http://www.slideshare.net/noemirodriguez.hernandez/erik-erickson-y-su-teora-psicosocial-presentation>
- Rosset Llobet, J., & Fábregas Molas, S. (2005). *A tono Ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Barcelona: Paidotribo.
- Ruiz Ortíz, M. R. (2008). *Tablas antropométricas infantiles*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes.
- Suzuki, S. (1983). *Hacia la música por amor*. Puerto Rico: Ramallo Bros.
- Takahashi, T. (1971). *Suzuki Flute School Volume 1*. USA: Alfred Publishing Co., Inc. .
- Theron Alexander, R. P. (1998). *Psicología evolutiva*. Madrid: Pirámide.
- VALENCIA RINCÓN, V. (2004). *Cartilla Pitos y Tambores*. Bogotá : Plan Nacional de Música para la Convivencia- Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Wastall, P. (1994). *Aprende Tocando la Flauta*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Willems, E. (1962). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Editoria Universitaria de Buenos Aires. .
- Willems, E. (1987). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Barcelona, España: PAIDOS EDUCADOR.
- Willems, E. (2001). *EL OÍDO MUSICAL*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A .

ANEXOS:

- Disco la siguientes carpetas de archivos:
 - Partituras utilizadas en repertorio
 - Algunos audios del repertorio sugerido
 - Registro fotográfico
- Disco con videos de las entrevistas
- Disco con algunos videos de las actividades desarrolladas en clases.