

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POST GRADO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**MÉTODOS PRÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL
NIVEL DE EDUCACIÓN BÁSICA.**

TRABAJO DE GRADUACIÓN

PREPARADO POR:

**FAUSTINO SÁNCHEZ
8-311-713**

PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN MÚSICA

DIRECTOR DE TESIS: MAGÍSTER BORIS JUÁREZ VILLARREAL

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2,003**

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POST GRADO
FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN

PROGRAMA DE MAESTRIA EN MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

No DE CÓDIGO _____

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: FAUSTINO SANCHEZ CASTILLO

CÉDULA DE IDENTIDAD PERSONAL No 8 311-713

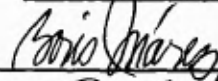
TÍTULO AL QUE ASPIRA: MAGISTER EN MÚSICA

TEMA DE LA TESIS: MÉTODOS PRÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL NIVEL DE EDUCACIÓN BÁSICA

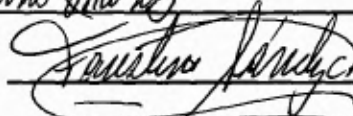
RESUMEN EJECUTIVO. La siguiente propuesta consiste en dar métodos alternos para la enseñanza de la educación musical en el nivel básico

NOMBRE DEL ASESOR: BORIS JUÁREZ VILLARREAL

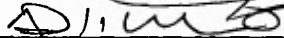
FIRMA DEL ASESOR



FIRMA DEL ESTUDIANTE:



APROBADO POR.



COORDINADOR DEL PROGRAMA

DIRECTOR DE POSTGRADO DE LA
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y
POSTGRADO.

FECHA. _____

segunda pag

21 ENE 2004

Obra del autor

DEDICATORIA

La propuesta presentada en este trabajo de maestría, esta inspirada en una realidad educativa, percibida a través de muchos años de servicios en el sistema, con esperanza de ver proyecciones futuristas acordes con las transformaciones evolutivas de un sistema educativo

Dedico este trabajo a todos los maestros, profesores y estudiantes de Panamá

AGRADECIMIENTO

Debo encomiar la excelente supervisión y guía del Magíster Boris Juárez, que con el sentido de amistad y gran profesionalismo revisó nuestro proyecto.

Debo agradecer al amigo de siempre Cristóbal Ríos, por su paciencia, guía y profesionalismo, los cuales fueron sostén en la culminación de este trabajo

Y, por supuesto a toda mi familia por su tolerante y amoroso sentido de solidaridad

Faustino Sánchez Castillo

3 Métodos y Técnicas de Investigación	14
a Análisis Bibliográfico	14
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO.....	16
A PROPUESTA DE LOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL AL NIVEL DE ENSEÑANZA BÁSICA	17
1 Conceptos musicales	19
a. Esquema de conceptos fundamentales para la educación musical	21
2 Aplicación y desarrollo integral del arte musical.	23
3 Recreación en la Cultura Musical:	24
B PROYECTO DE INTERRELACIÓN Y ARTICULACIÓN MUSICAL, CON OTRAS ÁREAS DE CONOCIMIENTO	27
1 Elementos básicos para las actividades de enseñanza musical	28
a El sonido:	29
b. El Ritmo	31
c La Voz.	33
2 Ámbito de áreas de conocimiento con actividades coherentes en las contenidos de educación musical.	36
a La Literatura:	37
b Las Ciencias Naturales; exactas y tecnológicas	43
c. Las Ciencias Sociales:	45

CAPÍTULO III MARCO TEÓRICO – PRÁCTICO.....	48
A APLICACIÓN DE MÉTODOS PRÁCTICOS EN LAS DIFERENTES ÁREAS DE CONTENIDO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL	49
1 Juego, Canto y Movimiento	49
2 La grafía musical..	53
a El Pentagrama, estructura fundamental para la grafía musical	54
b Las Claves Musicales	57
c Las Notas Musicales	59
d. Las Alteraciones Musicales	61
e Las Escalas Musicales	62
f Los Campases Musicales	68
g La Dinámica Musical	70
g.1 Signos que determinan la intensidad	71
g.2 Signos que determinan los grados de velocidad	72
3 Método de emisión para la exploración e interpretación de las figuras, silencios y notas musicales.	73
a. Las Figuras Musicales:.....	74
b Los Silencios Musicales	77
c Tarareo práctico para la interpretación de los valores relativos de las figuras y silencios musicales	81
d. Método relacionado, para la entonación de las notas musicales.	83

4 Instructivo y Ejercicios Fundamentales para la ejecución de la Flauta Dulce.	86
--	----

CAPÍTULO IV ASPECTOS GENERALES DE LA CULTURA MUSICAL

(Instructivo Inmediato)	100
A Aspectos Musicales Del Género Vocal	101
1 El Oratorio.	101
2 La Cantata	102
3 El madrigal	103
4 La Misa ..	104
5 La Opera	105
B Aspectos Musicales del Género Instrumental	109
1 Vals.	109
2 Nocturno'	110
3 Tocata	111
4. Suite	111
5 Fuga...	112
6 Marcha	113
7 La Obertura	114
8 Concierto	117

9. Sinfonía.	120
a Antecedentes	120
b. Compositores del Género Sinfonía.. . . .	122
CONCLUSIÓN.....	131
BIBLIOGRAFIA.....	133

INTRODUCCION

Algunos métodos y procedimientos de instrucción se manifiestan en pro del desarrollo del adolescente y subrayan la importancia de las experiencias tempranas de un individuo para su desarrollo intelectual total. Considerando que algunos factores son innatos, la inteligencia puede ser aceptable como una consecuencia, más que como una condición previa, de las motivaciones que brinda su entorno, el desarrollo emocional de un niño también es una consecuencia de sus oportunidades para percibir, manipular y vincularse con la gente y los objetos.

En base a la experiencia vivida por algunos educadores en el tratamiento de individuos pertenecientes a los grupos especiales: los menoscabados culturalmente y los talentosos; se puede demostrar la importancia de las formas no verbales de instrucción y adquisición de conocimientos respectivamente y se puede determinar que los aspectos cognoscitivos (intelectuales) y afectivos (emocionales) del crecimiento del niño estén estrechamente entrelazados.

Este enfoque nos conlleva al proyecto que a continuación proponemos donde exponemos algunas alternativas de métodos prácticos para la enseñanza de la educación musical en nuestro sistema educativo nacional. Tómese en cuenta, la atención prestada a los métodos y a los recursos de la enseñanza.

musical, que de manera alguna han sido insuficientes. Las actividades musicales han sido vinculadas tradicionalmente al desarrollo afectivo del estudiante, pero han faltado comúnmente objetivos claros de aprendizajes en el canto y las producciones sonoras, pero pareciera que solo se ha comprendido de una manera superficial la relación del movimiento corporal con la música

Con el fin de proponer un programa amplio de música, que incluya el énfasis necesario sobre los aspectos cognoscitivos prácticos y operacionales de la materia música, el maestro necesita algo más que procedimientos sobre lo que debe hacer y cómo hacerlo. Debe comprender la naturaleza dual de la música y su uso como medio de desarrollo intelectual y emocional en toda la programación curricular. Si comprende cómo el niño aprende a través de la acción, el maestro puede planear más fácilmente experiencias de índole teórico, técnico y práctico. Si el docente tiene perfecta noción de los procesos y los objetivos, podrá desarrollar actividades adecuadas a las experiencias vividas por el estudiante, permitiendo al niño organizar sus experiencias dentro de conceptos musicales, adquirir técnicas básicas en las áreas vocal e instrumental, y desarrollar actividades positivas en relación a la práctica y participación en el arte musical

RESUMEN

La aplicación permanente de métodos prácticos para la enseñanza de la educación musical, no consiste solamente en adoptar mecanismos o procedimientos más fluidos de aprendizajes sino proporcionan y amplían la capacidad del estudiante, para aún sacar el máximo de sus facultades y habilidades

El niño en general, necesita aprender urgentemente como comunicarse, expresar sus criterios, representar sus propias actitudes, algunas veces reprimidas, y los profesores deben utilizar una gran variedad de métodos para despertar este potencial. La repetición instructiva y la paciencia son esenciales

Con el objetivo de garantizar una medida de la permanencia, **Métodos Prácticos Para La Enseñanza De La Educación Musical En Niveles Básicos**, ofrece una secuencia de actividades sobre aplicaciones prácticas y coordinadas, ejercicios graduales y conceptos básicos que ayudarán a los estudiantes a adquirir conocimientos teóricos- Prácticos, dándole así, una sensación culturizada en su formación educacional

Finalmente proporcionamos como complemento instructivo, un espacio medular, que contiene un panorama de la cultura musical, algunos conceptos, términos, datos biográficos y argumentaciones bibliográficas. Son plasmadas de manera sucinta para así proveer variables alternativas necesarias para un proceso de aprendizaje.

SUMMARY

The permanent application of practical methods to teach musical education does not only consist in adopting fluent mechanism or learning; but to provide them with tools that help each student's capacity, getting the best of his/her faculties and skills.

In general terms, the child needs to learn in a quick way, how to communicate and express his/her opinions, to develop his own attitudes which are sometimes repressed. Teachers can help by using a lot of methods that will awake this potential. The instructive repetition or drills and patience are essential to make this come through.

To assure a dynamic method of teaching music at basic levels, there should be a sequence of activities coordinated with application practices, gradual exercise and basic musical concepts that would help the students acquire theoretical and practical knowledge in a gradual way; while they are unconsciously cultivating themselves in this art.

Finally, we are complementing this research with a section that deals with cultural aspects of music, some musical terms and concepts, biographical data with their respective arguments which are placed briefly to make the learning process easier and interesting.

CAPÍTULO I EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

A. ANTECEDENTES:

En el proceso de enseñanza - aprendizaje, en el área de la educación musical; son pocos los métodos musicales pedagógicos ofrecidos al maestro o profesor, para así, aplicar procedimientos, instructivos adecuados y actualizados.

1. Antecedentes Generales:

Cabe desatacar la importancia de estos métodos musicales pedagógicos, y a la vez que sean dirigidos por especialistas en la materia, convirtiéndose este, en uno de los hechos más relevantes en el área de la educación musical

La delimitación de métodos pedagógicos especializados, y a su vez de profesionales de la música con fundamentos pedagógicos, son hechos que destacan el aplazamiento de una integración especializada para una educación musical que debe poseer métodos cónsonos y actualizados de acuerdo al desarrollo de la cultura musical en otras latitudes.

B. CORRIENTES PSICOPEDAGÓGICAS DEL APRENDIZAJE EN NUESTRA EDUCACIÓN NACIONAL.

Como ciencias estrechamente ligadas, la psicología y la pedagogía se ocupan de estudiar el desarrollo individual como resultado de la interacción entre el escolar y el medio, centrándose en el desarrollo cognoscitivo y emotivo del estudiante. Además, proporcionan a los maestros o profesores los elementos necesarios basados en estrategias educativas de mayor utilidad, las cuales permiten optimizar las capacidades de los alumnos.

1. Diferentes teorías del aprendizaje:

En nuestra educación pública, son varias las técnicas de aprendizajes estudiadas y a su vez aplicadas. Aunque estas técnicas representan una de las herramientas más importantes, ya que, presentan la solución de los problemas del aprendizaje, no podemos descartar algunos factores que están dentro del proceso de aprendizaje, en donde están involucrados tanto el educando como el educador, el desarrollo de la percepción, la interrelación entre los distintos sistemas sensoriales, el impacto de los defectos sensoriales en el rendimiento escolar, la inteligencia y la influencia del medio y el desarrollo intelectual y afectivo.

La pedagogía tradicional, que se fundamenta en el memorismo y donde el alumno se maneja únicamente como receptor de la información, la pedagogía activa, representada por Celestin Freinet con su teoría de la educación del trabajo y la libre expresión; el cognitivismo, cuyo exponente es Jean Piaget y su teoría psicogenética, donde se establece que una conducta es un intercambio entre el sujeto y el mundo exterior, son algunas de las corrientes del aprendizaje

Para nosotros, la de más importancia práctica, ya que es la pedagogía que recomendamos para la enseñanza del arte musical y a la vez la señalada por los nuevos lineamientos en cuanto a estrategia educativa se refiere, es la pedagogía constructivista; esta tiene como propósito la formación de individuos capaces de desarrollar un pensamiento autónomo que puede producir nuevas ideas y permite avances científicos, culturales y sociales.

C. JUSTIFICACIÓN:

Dentro del plan decenal de educación básica, es de gran relevancia, la propuesta de nuevos métodos para el proceso de enseñanza aprendizaje. De manera que en la aplicación de los contenidos de la Educación Musical, debemos en forma cónsona y paralela, aplicar métodos que produzcan alternativas más fluidas, en donde las experiencias del arte musical se cimienta en concepciones

pragmáticas y operativas

D. EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN:

No hace más de tres décadas atrás que comienzan a surgir profesionales desde la primera institución superior de estudio (Universidad de Panamá) con diversos títulos de música, y aún sí, no todos con una preparación pedagógica para manipular programas rígidos por el sistema educativo. No queremos obviar, aquellos músicos bien instruidos y egresados con títulos superiores del Conservatorio Nacional de Música; los cuales fueron los primeros profesionales que comenzaron a ocupar vacantes tanto en el área artística y musical

Una realidad inverosímil Destacados profesionales para el arte musical; no obstante, con una falta de integración para la interpretación de los programas de estudio.

Ratificamos nuestra inquietud en definir los métodos específicos que deben predominar en la enseñanza del arte musical; y la más importante, la instrucción de estos métodos por profesionales especialistas

E. OBJETIVOS GENERALES:

- Examinar los programas actuales de Educación Musical
- Analizar áreas de contenido de la Educación Musical
- Actualizar métodos pedagógicos para la enseñanza de la Educación Musical.
- Aplicar métodos prácticos, para la enseñanza de la Educación Musical en el nivel de Educación Básica General

F. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Identificar las diferentes áreas de contenido y así dar, el tratamiento específico.

- Planear de acuerdo al factor tiempo, los temas concernientes
- Dosificar en determinados periodos, temas o contenidos de Educación Musical
- Realizar prácticas operacionales en las áreas de contenido que así lo amerite

G. HIPÓTESIS DE TRABAJO:

En el sistema educativo actual, apenas se establece y de manera experimental, la educación musical desde el nivel preescolar y primario, es una gestión muy irregular, debido a la falta de consolidación de los tratamientos pedagógicos y más aún, por la falta de programas específicos para estos niveles

En las propuestas presentadas a través de este trabajo investigativo, queremos ampliar e integrar, los conocimientos, experiencias y habilidades musicales que el estudiante, niño, presente desde el nivel inicial Cabe señalar, que así como en la educación general, la Educación Musical debe ser un proceso instructivo continuo y no en etapas separadas; y además, de muy severo profesionalismo

1. Variable independiente:

La música tiene una gran influencia sobre la vida afectiva, es un agente útil en las actividades recreativas, en la educación moral, cívica y religiosa así como

en la educación estética de la juventud. Por ende, siendo la música la más abstracta de las artes, ella debe ofrecerse desde la forma más diáfana y sencilla, para que el individuo pueda interpretar y manipular los elementos que esta encierra

2. Variable Dependiente:

Las propuestas dadas en este trabajo de investigación, en donde se induce al educador musical a inmiscuirse en métodos instructivos más prácticos y /o operacionales, trae como resultado tareas instructivas con actividades que sirven para aplicar y experimentar los conocimientos y habilidades adquiridas, como también para intensificar, ante el interés especial del educando, la expresión artística e intelectual, basado en virtudes como: la vocación, interés y necesidades particulares del individuo

H. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN.

1. Tipo De Investigación:

Nuestra investigación se ajusta a un tipo de investigación exploratoria y

formativa, debido a la recopilación de datos que revelan un convencionalismo en nuestro sistema educativo y los procedimientos instructivos de los contenidos de Educación Musical.

Hechos concernientes a los programas de educación musical, tales como: revisiones, estudios y modificaciones, dan muestra de algunos intentos por consolidar de manera metodológica y pedagógica la instrucción del arte musical en el sistema educativo

El 15 de mayo de 1954, bajo el Decreto N° 141, fue puesto en vigencia un programa de educación musical para el primer ciclo, en el mismo mes, el 21 de mayo y bajo Decreto N° 150, se incorpora el programa de educación musical para el ciclo de bachillerato. Los proyectos de ambos programas fueron elaborados por el profesor Gonzalo Brenes, miembro de la Comisión Revisora de Planes y Programas de Escuelas Secundarias

La gestión era ambiciosa, ya que se elaboran programas específicos para cada especialidad de educación media, cabe señalar que en 1956 se aprueba el Programa de Educación Musical para el ciclo comercial, y dos años después en 1958 se implementa el programa para ciclo normal; programa este elaborado en un seminario de Educación Normal.

No fue hasta la mitad de la década de los sesenta hasta 1972, donde se inicia el estudio para la reforma e integración de la educación. Podemos destacar, que desde esta época, comienza un estancamiento en el proceso evolutivo que debe tener un sistema educativo, debido al auge político que se torna en nuestro país, hasta los inicios de la década de los noventa (Tomado de programas oficiales para la escuela secundaria 1958 - 1972, Ministerio de Educación).

En esta secuencia cronológica, podemos endosar la implementación de nuevos y especializados programas, iniciativa esta que se torna estancada en las dos últimas décadas (los ochenta y los noventa); razón obvia para no declinar en la proyección adecuada y especializada de los contenidos de educación musical.

2. Muestra:

a. Centros públicos o estatales. En este muestrario, vamos hacer referencia a los diferentes educadores, en cuanto a idoneidad y profesionalismo. En primer lugar, el Ministerio tiene una estructura clasificativa para el personal escogido, para el sistema. profesores de tercera categoría, profesores sin título

superior, profesor de segunda categoría, con título superior en la especialidad; profesor de primera categoría, profesional con títulos superiores en la especialidad y en el profesorado.

No podemos precisar la cantidad por cada grupo de educadores musicales en el sistema educativo. No obstante, en los colegios del área urbana del sector oeste, podemos señalar que por cada diez educadores, dos son primera categoría, tres de ellos son de segunda categoría y el resto, cinco son lo equivalente a educadores interinos; muchos de estos últimos, en etapa de superación.

Es importante destacar que muchos educadores interinos y con clasificación inferior, son grandes y destacados profesionales del arte musical. excelentes intérpretes y con renombradas ejecutorias.

Esta ilustración nos ayuda a sustentar el criterio fundamental de este trabajo el cual exhorta a la adquisición y aplicación de métodos pedagógicos prácticos para impartir las clases de educación musical.

Otra realidad latente en los centros escolares públicos, es la falta de los materiales didácticos fundamentales para la enseñanza musical.

b. Centros escolares privados: La descripción del tipo de educadores utilizados en escuelas privadas, esta sujeto a la misma zona escolar indicada en el punto anterior; en este caso, los centros escolares privados en el sector urbano de Panamá Oeste (Chorrera) Los educadores musicales que laboran en estas escuelas dan por hecho una situación, la cual sustenta nuestra hipótesis que está enmarcada en la carencia de métodos pedagógicos para la educación musical

Los resultados de nuestra investigación, nos dan muestra, de que el manejo administrativo para la selección de trabajadores de la educación, se hace de manera irregular Específicamente en nuestra área musical, de seis centros privados, solo uno tenía un profesor idóneo, con todos los requeridos; los otros educadores son profesionales de la música, véase bien, ejecutores de la música, no educadores musicales. De manera que, la aplicación de métodos adecuados en estos centros escolares es más remota.

3. Métodos y Técnicas de Investigación:

a. Análisis Bibliográfico:

NEIL, Ardley y Otros, El Libro de la Música, Cuarta Edición Parramón

Ediciones, septiembre 1991

**HAMEL, Fred y Martín HURLIMANN. Enciclopedia de La Música; I - II – III
Tomo Tr Dr Otto Mayer Editorial Grijalbo, S A Barcelona, 1987**

**GOLCHER, Ileana Escriba y Sustente su Tesis. Metodología para
Investigación Social 5ª Edición, Panamá, 1999**

**PANAMÁ. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Programas Oficiales para la
Escuela Secundaria. Educación Musical Panamá, 1958**

**SALDIAS, Raúl. Música y Expresión Corporal. Editorial Sánchez Teruelo,
1998**

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

A. PROPUESTA DE LOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL AL NIVEL DE ENSEÑANZA BÁSICA.

En el sistema de educación musical panameño, todavía no se ha establecido una Fundamentación integradora donde emanen criterios formativos y coherentes que regulen la proyección de los programas de esta cátedra. Nos referimos a una filosofía para la educación musical que determine principios para la enseñanza de este arte.

El momento es propicio, ya que, esta propuesta está inmersa en el período decenal de reformatión del sistema educativo, donde los programas y estructuras curriculares están sujetos a un proceso de cambio, por ende la materia educación musical, adoptará algunas variantes, práctica transitiva que se ha tornado algo experimental y ambigua.

Nuestra propuesta de los conceptos filosóficos se basa en criterios que meramente tratan de la esencia musical, su estética y su pragmática proyección, aspectos estos que encierran una hipótesis vanguardista de la naturaleza de este arte. Si tomamos en cuenta algunos elementos de la música, seguro que desembocaremos en los conceptos fundamentales. Tales serían considerados como los criterios puntales de nuestra propuesta a una filosofía integradora

Es importante señalar que la música induce a una interrelación de sentimientos y pensamientos con características estéticas que dan origen a un tratado educativo universal de la música.

Por tratarse de un arte, este se aplica para su adquisición o transmisión, el desarrollo de este, está fundamentado precisamente por la práctica disciplinaria. Este ejercicio práctico, el cual produce una evolución técnica indispensable para la integración en la cultura musical, es considerado otro elemento determinante en el criterio filosófico que intentamos proponer.

En secuencia de la idea anterior, el arte musical es una disciplina que induce al estímulo, fenómeno este muy relacionado con el proceso dual de la educación, que encierra la parte afectiva en fusión con lo cognoscitivo. Es una unión que prevalece en todo el contexto del arte al que nos referimos, merece entonces, nuestra atención y consideración para la asignatura de Educación Musical. De acuerdo al fundamento anterior, podemos proponer un tercer elemento integrador que es la recreación.

La Recreación, conlleva a un despliegue de actitudes y procedimientos, no obstante, en el arte musical, esta acción tiene algunos parámetros, los cuales por la naturaleza misma del arte musical se hace de manera muy intelectual. Desde

las palmadas rítmicas que ejecutan los niños en sus juegos infantiles, en donde muestran sus movimientos psicomotores hasta la audición y/o visión de un concierto, en donde se enriquece el repertorio musical, son formas de recreación que encierran un contenido intelectual respectivamente

El planteamiento realizado, definitivamente comprende los criterios que para la Educación Musical serán la fórmula para una integración de actividades, las cuales con guía especializada proporcionarían los resultados pertinentes de la expresión artística esplendor y belleza

1. Conceptos musicales:

La formación de conceptos no es tarea superficial y de investigación superflua, al contrario es un proceso de aplicaciones ideológicas basado en descubrimientos de casos y cosas que forman parte de nuestro mundo exterior Este hallazgo, es a través de vivencias transmitidas o espontáneas y otras por sometimiento premeditado, ésta última, ya sea por la necesidad o propósito

En el arte musical, ya existe un sinnúmero de conceptos establecidos, algunos han sido hasta transformados, vale destacar a manera de ejemplo que

estudios musicológicos establecen otra terminología para los instrumentos de viento, sean los metales o maderas; y los denominan "aerófonos" Este tipo de cambios pertenece a conceptos contemporáneos, el cual todo estudiante y educador deben estar auentes

En el estudio de la música el discente existe en todas las edades, algunos con instructores otros con la práctica autodidacta Como parte de nuestros propósitos, exhortamos la férrea disponibilidad y responsabilidad que todo profesor debe tener, para la actualización de los nuevos materiales musicales.

Cada educador, debe comprender y a su vez conocer la extensión de todos los conceptos involucrados en el arte musical Pero además, el lenguaje musical a que nos abocan estos conceptos, el profesor debe establecer el área del trabajo o materia a que pertenece cada uno de estos conceptos, para así establecer la coherencia de funcionabilidad.

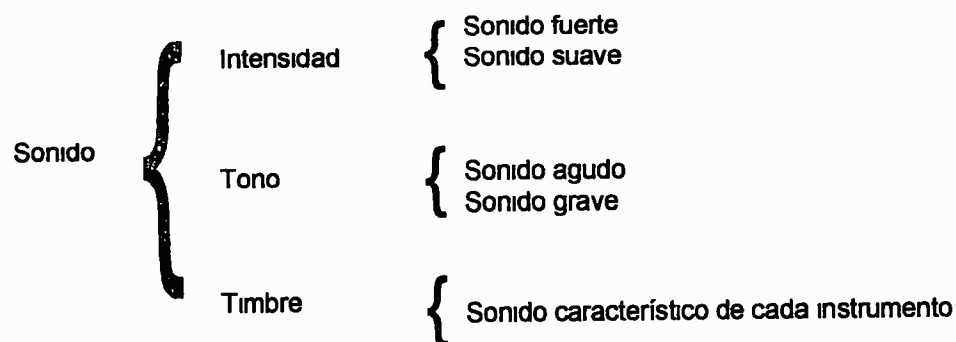
En la música son diversos los campos de estudio con diferentes cualidades y elementos A manera de material cognoscitivo que forma parte de este arte, podemos mencionar algunos elementos, los cuales poseen cada uno singulares conceptos tales como: El Sonido, Ritmo y la Melodía

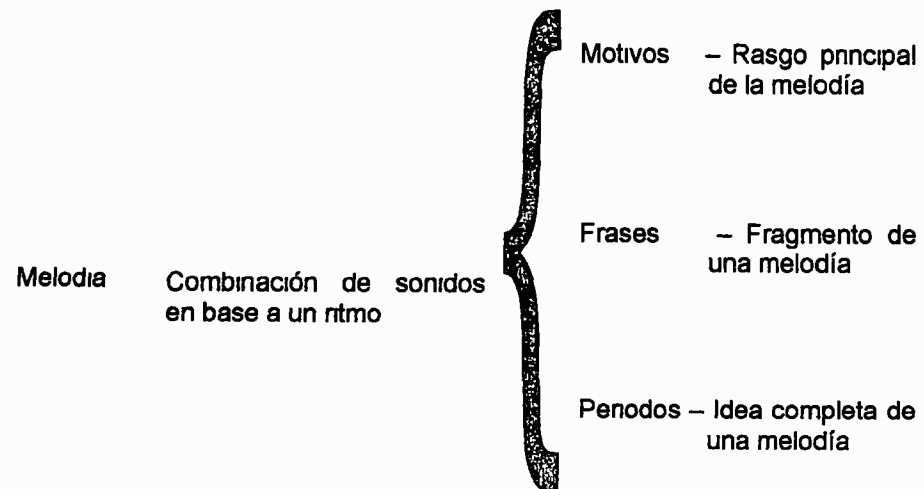
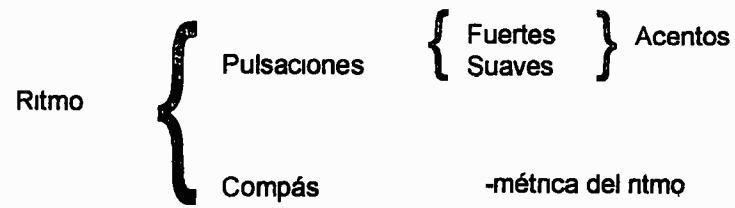
Para la enseñanza musical, es importante determinar cada uno de los conceptos de acuerdo al área específica de trabajo. Los profesores de armonía, canto, solfeo, etc , deben conocer los conceptos pertinentes de sus respectivos campos de instrucción

En la medida de que estos conceptos que ya son generales en el tratamiento del arte, sean aplicados con debida comprensión y predicados con suma dedicación, la filosofía de la educación musical panameña será enriquecida por la concepción universal de este arte.

a. Esquema de conceptos fundamentales para la educación musical:

Tómese en cuenta los conceptos de los diferentes elementos de la música





2. Aplicación y desarrollo integral del arte musical:

Una vez establecido que los conceptos proporcionan los fundamentos funcionales para el desarrollo en el arte musical, podemos ahora referirnos al desenvolvimiento en el área práctica, en donde la aplicación en las diferentes actividades musicales, inducen a una mayor habilidad, destreza y nuevas experiencias a beneficio de una formación Integral

La música es una experiencia humana. El hombre se relaciona cotidianamente con fenómenos que son precisamente elementos de la música, tales como. el sonido, ruido/ aspecto de la música pese a la experiencia natural en que esto involucra.

En la música está plenamente establecido, que para aquellas actividades donde se requiere una ejecución práctica como es el caso de los ejecutores instrumentales y vocales, la necesidad de experimentar en repetidas oportunidades, trae consigo una relación constante con fenómenos y conceptos musicales y que a su vez producen un desarrollo en la manipulación de los materiales del arte, además de que también se adquiere el control de aprendizaje y movimientos ejecutorios.

La actividad planificadora u organizativa es substancial para el proceso; no

obstante para el maestro no es tarea innovadora, algunos modelos de organización de temática – práctica, deben ser aplicados en la instrucción de experiencias musicales.

Los estándares de planificación darán resultados de adquisición significativa y estructura efectiva para el desarrollo musical

Es importante señalar que el maestro puede aislarse de los formatos programáticos, y puede planear experiencias musicales adecuadas o moldeadas de acuerdo a los diferentes aspectos que presenten las personas a tratar; tenemos el caso de individuos dotados de una alta percepción, o por lo contrario, personas especiales como niños autistas y con otras irregularidades. La aplicación debe ser producto de ampliar formas recurrentes y debe presentar patrones de ordenamiento y codificación.

3. Recreación en la Cultura Musical:

Para la enseñanza de la música a nivel de Educación Básica, es de suma importancia establecer mecanismos para motivar el proceso de culturización

musical. A manera de ajustar métodos paralelos a los ya existentes en el proceso de aprendizaje, en donde se inculca al estudiante a la aplicación deductiva y constructivistas, presentamos dentro de nuestra propuesta filosófica un tercer elemento que es la recreación, este término quizás nos conduce a una connotación de ambiente liberal y diversión, pero nuestro propósito es otro. La pedagogía adecuada para los nuevos procedimientos de instrucción educacional debe ser motivadora, atractiva e inductora de participación individual y colectiva. En la educación musical son muchas las áreas que permiten actividades de desenvolvimiento único o grupal.

La mera esencia de la música a través de la participación produce diversos placeres y sensaciones. Quienes ejecuten un instrumento o interpreten una canción, al igual que quienes escuchen cualquiera de estas producciones, estarán inmersos en placeres respectivamente; cabe destacar que la parte afectiva va motivada por la relajación.

En el arte musical, el término recreación y el criterio mismo de este, es muy complejo; la tendencia conceptual nos lleva como mencionamos anteriormente, a un plano de diversión. Sin embargo si nos supeditamos al objetivo específico, a quien va dirigido esta propuesta, tales son los adolescentes de escuelas básicas,

la comprensión funcional de este término será de acopiosa sencillez.

En el contexto de las actividades para una educación musical constructivista, son varias las actividades, las cuales someten al estudiante a una dinámica relajante y de culturización por vía indirecta.

La música se transforma en un medio de incitar al movimiento.¹ El niño palmea, zapatea, imita, etc , conoce de satisfacciones, manifestaciones estas que se dan a través de la experimentación de los movimientos, los sonidos y ruidos escuchados o producidos.

De acuerdo a la experiencia como educador de Premedia,² todo niño con actividades fuera de lo convencional, sea el de estar sentado y escuchando una explicación, procede con gran emoción, ya que esta presto a realizar movimientos más espontáneos; Tómese el ejemplo en la clase de educación física (donde también a nivel de educación, incorpora a la recreación como elemento determinante de su propia filosofía), lo observamos también en la clase de dibujo (artística).

¹ Esta es la aferencia, excitación de nervios aferentes (input)
(Francés Webber Aronoff, La Música y el Niño Pequeño)

² El escritor de este prolegómeno en base a su estadia en el sistema de educación desde 1982 hasta el presente

La creatividad del docente, por su parte es el eje motor para el sistema de enseñanza – aprendizaje; mucho más en el área de las Expresiones Artísticas (área donde se fusiona a las artes musicales y de dibujo) El criterio principal para que un educador elija el material de una clase, debe estar sujeto a la satisfacción propia del docente por la seguridad de ejecutarla, y que a la vez esta actitud sea contagiosa para el estudiante, brindando un aprendizaje divertido.

B. PROYECTO DE INTERRELACIÓN Y ARTICULACIÓN MUSICAL, CON OTRAS ÁREAS DE CONOCIMIENTO.

En el momento de centrar este proyecto, nos enmarcamos en el método de globalización para el proceso de enseñanza – aprendizaje en vigencia. La adaptación entre estos proyectos y los actuales métodos prácticos para la enseñanza, nos hace pensar que estaremos en facultades plenas para aprovechar las actitudes y potencialidades de cada individuo y de esta manera incrementar el acervo de la cultura musical en nuestra educación nacional

La posibilidad de interrelación y articulación con otras áreas de conocimiento es un proceso que va determinado por algunos factores; unos de los más importantes es la estrategia conjunta de los docentes en la aplicación consecuente del citado proyecto.

Por otro lado, y de manera más específica a nuestro arte musical, es de suma importancia para lograr los propósitos establecidos, determinar en primera instancia los elementos básicos y contenidos fundamentales. De esta manera trabajar en forma homogénea entre diversos contenidos dentro de una misma actividad; Por ejemplo: el cantar una canción, nos permite examinar parámetros como formas de ejecución, expresión corporal, actitudes personales y colectivas, y otros contenidos que nuestra imaginación y capacidad permitan.

1. Elementos básicos para las actividades de enseñanza musical .

Al abordar el primer nivel de enseñanza de educación básica, es preciso establecer antes, los elementos que están en juego en este proceso y las diferentes situaciones áulicas a través de una perspectiva ecológica. Es esencial que permitamos a cada grupo de niños tener el tiempo que necesiten y guiarlos sin imponerles a la fuerza nuestras propias inquietudes e impaciencias. No obstante, creemos que los jóvenes, más en la etapa preescolar, deben ser guiados en base a actividades interrelacionadas sin que estos se percaten del cometido pedagógico.

La aplicación de las actividades debe ser dosificada de acuerdo a las

edades cronológicas y mentales de cada individuo, para así, establecer los niveles de dificultad de las tareas

El enunciado de los elementos básicos para las actividades de enseñanza musical, va dirigido en aras a una colaboración, con el propósito de compartir con los maestros la magnitud de la música como cultura universal.

a. El sonido:

Nuestra materia prima para desarrollar en los niños los saberes, destrezas y actitudes respecto a la música, es el sonido. La música usa como principal elemento al sonido. El sonido es un fenómeno vibratorio: sensación o efecto que se produce en nuestros oídos, el oído tiene sus límites para la percepción de los sonidos; éstos son 16 vibraciones como mínimo y 50,000 como máximo, por segundo. Cuando las vibraciones están en los niveles de 20,000 por segundo, el sonido no tiene carácter musical alguno.

El ser humano percibe constantemente estímulos sonoros del medio que le rodea; en todo fenómeno sonoro se pueden discernir distintos elementos. La **altura del sonido**, propiedad del mismo que permite reconocerlo como más grave

o más agudo, esta propiedad está determinada por la cantidad de vibraciones; la **intensidad** del sonido depende de la celeridad de las vibraciones, esta se manifiesta en el carácter fuerte o débil; el **timbre** o **calidad del sonido** depende de la frecuencia de las vibraciones y de la existencia de sonidos accesorios llamados "armónicos"; existen sonidos con diferentes grados de rugosidad, de diferentes texturas sonoras, características estas que definen la cualidad del timbre. **La duración del sonido**, más que una propiedad, es catalogada por nosotros, como un período sonoro que depende de muchas circunstancias afines con la capacidad del receptor o persona que percibe; básicamente, la duración del sonido se inicia desde el momento en que el sonido comienza a percibirse, hasta la extinción, abrupta o gradual

Estas propiedades del sonido, además de ser un contenido de enseñanza, suelen ser un conocimiento orientador para el docente que lo ayuda a su organización de actividades y experiencias continuas.

Una actividad exploratoria que debe aplicar todo docente, es el enfoque a las experiencias previas del niño como oyente o productor de sonidos, será el punto de partida. De esta manera el aprendizaje se tornará significativo y de carácter funcional.

La audición de pasajes musicales seleccionados por el educador y que comprendan todas las propiedades del sonido ya enunciadas, es una propuesta atinada para dar inicio a las implicancias prácticas. El género musical para estas actividades es de selección libre, pero debe tener un sentido lógico cultural.

Las actividades se podrán dar en forma individual o colectiva; varios ejemplos de aplicación son: escuchar varias veces el pasaje musical, fomentar preguntas (antecedentes) seguida de respuestas (consecuentes), complementar la reflexión con preguntas orientadoras: ¿Son iguales de fuertes? ¿Dura lo mismo? ¿Son iguales los sonidos? ¿Tocan los mismos instrumentos en las dos frases? ¿Se atreven a cantarlo?, esta última a través del tarareo

La variabilidad del repertorio utilizado en clase delineará un criterio de formación cultural parte del saber funcional. En todo momento debemos tener en cuenta como educador, la importancia y prioridad de que los niños logren identificarse a sí mismo como activos generadores y productores de fenómenos sonoros.

b. El Ritmo:

El término ritmo es un componente musical; se puede decir en forma

general que es una división cualitativa del tiempo; también puede ser catalogado como el segundo elemento de la música (el primero es el sonido) El ritmo se puede manifestar por acentos o por un número determinado de valores, organiza y tiene el control de todos los otros elementos de la música.

No existe fragmento musical sin ritmo, la sucesión de sonidos en forma ordenada representa un ritmo

En el transcurso del fluir sonoro. el oyente puede identificar o establecer géneros musicales sea el caso por ejemplo: del vals (ritmo basado en un compás de 3/4) y del bolero (ya sea en 2/4 ó 4/4 rápidos). En estos compases encontramos los tiempos fuertes y débiles; la acción de estos en sus funciones de acento o duración son la parte medular del ritmo. El acento por su parte, es el énfasis que se puede hacer sobre un sonido.

El ritmo es una esencia constante de la música, elemento que describe y expresa representación propia de los rasgos melódicos Podemos decir que el ritmo es la expresión estilizada que nos ofrece el carácter de una raza, de un pueblo o de un individuo

Los compositores hacen representación destacada del ritmo a través de

instrumentos percusivos, esto le proporciona mayores y sobresalientes efectos a sus creaciones musicales

c. La Voz:

De las innumerables manifestaciones sonoras, la más original con respecto al ser humano, de fácil adquisición y de máximas posibilidades es la voz. Es un medio de expresión musical natural, es en realidad un instrumento de viento o aire; como instrumento es completo y excepcional, ya que por una propiedad muy particular, que nos permite cambiar el entorno de la caja de resonancia, podemos producir sonidos de color o timbres diferentes

A través de la exploración dirigida y del intercambio de experiencias, el niño puede adquirir habilidad en el control de la emisión de la voz. La comparación de los sonidos producidos de diversas maneras (por diferentes niños o por el maestro), proporciona ejemplos de conceptos vinculados con la altura y la dinámica.

Cuando los niños han sido experimentalmente dirigidos a escuchar las posibilidades peculiares de los sonidos que resultan a través de la voz y han adquirido la práctica requerida, pueden determinar una clasificación de

experiencias y descubrimientos que están relacionados a la percepción elemental.

La voz forma los sonidos con el aire que respiramos y con algunos músculos de la garganta y la cara; cada persona “suena” diferente a las demás, para donde tú vas la voz te acompaña. Por ser una fuente sonora natural, no se forma, sino que se educa.

El timbre, altura y dinámica de la voz se pueden controlar y existen métodos de perfeccionar estas emisiones. Con la voz se pueden cantar sonidos bajos, altos y moderados; estos a su vez pueden ser fuertes y suaves (timbre y dinámica respectivamente). Un sonido vocal puede cesar inmediatamente o durar mucho tiempo, puede volverse cada vez más fuerte o más suave (poco a poco o repentinamente). La práctica de estos elementos que forman parte de la calidad del sonido y textura puede complementarse con el acompañamiento instrumental adecuado a las canciones. Otra actividad que está dentro de los parámetros de interrelación, aspecto que queremos inducir al maestro, es la aplicación de diferentes sonoridades o texturas de la voz, tomando en cuenta el carácter musical. En un cuento, cuando es narrado por el docente a sus alumnos/as, los distintos personajes que aparecen suelen ser encarnados por distintas voces, que tienen que ver con la especie, tamaño y características generales del personaje.

Dentro de este acápite no podemos omitir algunos tópicos fisiológicos importantes del instrumento vocal. En primer lugar proporcionaremos sumaria descripción de los componentes fisiológicos involucrados en la emisión de la voz. pulmones, cuerdas vocales, diafragma, laringe, etc

El pulmón funciona como un fuelle, las elásticas cuerdas vocales hacen formar los sonidos con el aire proveniente de los pulmones; los bronquios conducen el sonido, este funciona como una cámara de resonancia, siendo la cabeza un resonador a través de la bóveda palatina o paladar, boca, nariz y garganta

La capacidad pulmonar es a través del diafragma, esta se adquiere por medio de una buena respiración, el profesor de canto debe hacer hincapié en técnicas de respiración a los alumnos, esta representa un aspecto fundamental para una perfecta emisión de los diferentes sonidos factibles de la voz humana

La clasificación de las voces es un formato de importancia en el área técnico -docente, en este encontramos las diferencias de textura o cualidad y calidad de las voces; esto nos ayuda a una aplicación pedagógica. Ellas se dividen en voces femeninas y masculinas, y estas se subdividen así:



En la última década del siglo XVI y principios del XVII, los niños eran castrados para que conservaran hasta la edad madura, una voz que alcanzaba y sobrepasaba la voz contralto femenina; estos eran los llamados "castratis", técnica original de la Capilla Sixtina de la época

Una última particularidad de la voz, son las llamadas voces blancas; voz natural y peculiar en los niños o niñas, tiene sus parámetros en el inicio de la pubertad, las voces blancas son denominadas así por la carencia de inflexiones expresivas (blanca y sin color).

2. Ámbito de áreas de conocimiento con actividades coherentes en las contenidos de educación musical

El maestro necesita conocer la manera y extensión del aprendizaje musical

de cada uno de los niños a medida que se desarrollan las clases. Esta información es esencial para el planeamiento de actividades definidas. Sin embargo, antes de determinar un programa de actividades; es importante recopilar diversas técnicas, lista de objetivos y conceptos que constituyen el eje para una significativa evaluación del aprendizaje.

La capacidad y estilo del maestro se verán reflejada en aquellas actividades que sobrepasen los estándares de técnicas convencionales, sea el caso de métodos prácticos que estén relacionados con el entorno del joven estudiante.

Muchos de los contenidos que forman parte de la educación musical pueden ser complementados con otras áreas de conocimiento, la forma global y constructivista de estas técnicas, proporcionarán una formación integral, producto de un comedimiento de experiencias

a. La Literatura:

El parentesco entre la literatura y la música es evidente. **Las canciones** tienen argumentos plasmados de un lenguaje, existen rimas tanto en el plano de lo lingüístico como en el plano musical. Más allá de las letras de las canciones, es una actividad muy aceptada por los niños y muy rica en experiencias, la

sonorización de fragmentos u obras literarias. La trama argumental de un cuento, los distintos pasajes de un poema, ofrecen climas que pueden ser representados, enriquecidos y resaltados desde lo sonoro

Los diálogos de los personajes pueden ser también en todo o en parte, cantados por niños y/o docentes, o pueden introducirse un narrador representado por un coro, al estilo del antiguo teatro griego, que estratégicamente intervenga dando cuenta del sentir de los personajes.


Otros aspectos de gran significado en esta sección que fusiona a la literatura con la música, son lo que muchos musicólogos denominan. **modelos de acentos métricos**. La parte medular de esta experiencia está centrada en las divisiones silábicas de las palabras realizadas por niños/as desde los primeros grados del primer nivel de enseñanza. Palabras de una, dos, tres, cuatro y más sílabas, el pronunciamiento repetido y pausado de cada sílaba permiten identificar la tónica o sílaba fuerte . La actividad inicial podría ser desde aquellas palabras que contienen dos sílabas y procurar que la sílaba fuerte coincida con el tiempo fuerte de cada compás, actividad esta a realizarse con diferentes tiempos (2,3 y 4) posteriormente.

Ilustraciones:


1. Las sílabas subrayadas son tónicas

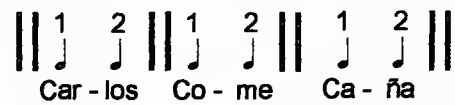
2 Tómese la negra para cada emisión de voz

Ejemplo de 2 sílabas -2 tiempos - tiempo 1 fuerte

Carlos = Car - los 

Come = Co - me 

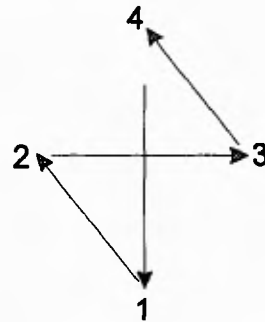
Caña = Ca - ña 


Car - los Co - me Ca - ña

Ejemplo de 3 sílabas – 3 tiempos – Tiempo 1 fuerte

Para esta sustentación tomaremos la parte literal del coro del Himno Nacional de Panamá, la primera palabra es: alcanzamos - dividida en sílaba - Alcan - za - mos, nótese la sílaba tónica, en coherencia con un compás de 4 tiempos (4/4 cuatro cuartos), es la que determina que la parte cantada del himno de inicio en el tiempo 4 o después de 3 como suele darse en la práctica docente.

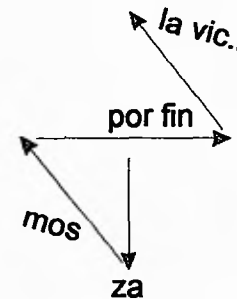
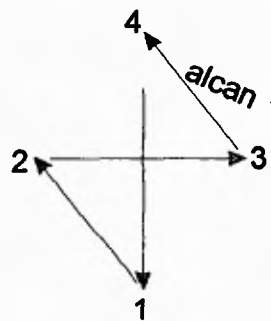
Forma gráfica del compás de $\frac{4}{4}$



Los tiempos fuertes son el 1 y 3

Los tiempos débiles son el 2 y 4

Forma gráfica de la relación literal y musical del comienzo del canto del Himno Nacional



Véase la sílaba tónica como coincide con el tiempo 1 del compás. Si dividimos todas las palabras del coro del Himno Nacional, estas deben coincidir

con los tiempos fuertes (1 y 3) del compás 4/4

b. Las Ciencias Naturales; exactas y tecnológicas:

La ciencia y la música tienen un primer punto de encuentro, en la mirada sobre el sonido desde un punto de vista físico

Reconocer la naturaleza del sonido como vibración, sus cualidades de propagación etc., puede ser un proyecto válido y productivo desde el punto de vista didáctico tanto hacia lo científico como hacia lo artístico.

Distintos objetos del andar cotidiano pueden ser la materia prima de un instrumento musical.

La exploración de materiales sonoros puede generar actividades operacionales desde una perspectiva experimental, una vez que los objetivos hayan sido previamente establecidos. La consecución de los objetivos será productiva si la parte instructiva tiene un rumbo a través de las experiencias físicas: frotar, percutir, soplar, sacudir, etc. Simultáneamente esta actividad propone la inspiración de trabajos creadores en base a talleres

Diferentes calidades sonoras o timbres de sonidos pueden resultar de minuciosas tareas de selección y exploración de materiales, bosquejos y diseño de instrumentos, construcción de instrumentos, ensayos, etc. Todas estas actividades a través de la modalidad de taller o proyecto.

Es importante destacar que del mismo modo que la enseñanza de las ciencias experimentales en el nivel inicial tiende a enriquecer y problematizar las concepciones espontáneas de los niños, en la dimensión artística metodología es especialmente importante al estar en juego criterios de subjetividad y apreciación en cuanto a lo estético.

El ritmo, como elemento importante para la música, también tiene su punto de convergencia en las ciencias, más específicamente en las ciencias exactas (la matemática) La gran simetría de la música, la convierten en un arte con fundamentos físicos y matemáticos Cabe señalar aspectos físicos como la acústica, que encierra todo lo concerniente a producción y transmisión física del sonido, naturaleza, intensidad, altura y velocidad de las ondas sonoras. Por la parte matemática, retornamos al ritmo, el cual este presente en todo fragmento musical, tiene formatos cuantitativos que dan proporciones métricas a la música, La representación de las figuras musicales, sus relativos valores y su funcionamiento con los compases musicales, son muestra de los patrones

matemáticos con que se fundamenta el arte musical.

c. Las Ciencias Sociales:

En su dimensión de lenguaje, soporte de un mensaje desde lo comunicativo, portador de un objeto desde lo psicológico y eje de una acción humana desde lo social, la música es sin duda un eje de trabajo apropiado en el estudio de las ciencias sociales y el desarrollo de las actividades vinculadas a ésta área dentro del nivel en que nos manejemos.

En los actos escolares se cantan himnos, estos suelen ser casi siempre el Himno Nacional y el Himno representativo del colegio; dichos eventos son propios de aspectos cívicos, por ende parte de las ciencias sociales. Los Himnos de algunos países fueron en primera instancia cantos de triunfo, de libertad o soberanía y hasta cantos de guerra.

Los brotes de manifestaciones de protesta, encierran expresiones de gran particularidad, como los cantos de consignas en un tumultuoso coro, de igual manera y siguiendo dentro de los parámetros del civismo, en un evento deportivo, ya sea fútbol, béisbol u otros, habrán escuchado sin duda a los simpatizantes entonar las más inspiradas coplas, enalteciendo con mucho fervor los aires

folklóricos o representativos del país o región de los respectivos equipos

La geografía, es una de las áreas de mucho significado en la formación integral y cultural de un estudiante; los contenidos de esta rama de las ciencias sociales son múltiples. características topográficas, regiones, idiomas, monedas, costumbre y otros. Una actividad muy peculiar dentro de la geografía, es la localización de regiones y países; por lo general se toman algunas referencias representativas, ya sean las producciones agrícolas, las banderas y hasta referencia de regiones colindantes. A través de la implementación de audiciones y análisis de melodías de los respectivos himnos, la actividad de localización tendrá un formato metodológico innovador y atractivo, el cual demuestra la efectividad pedagógica que resulta de la interrelación y articulación de la educación musical con otras áreas de conocimiento

Cuando analizamos hechos de otras culturas, encontramos que existen otros tipos de música, cantadas en otros idiomas, interpretadas por instrumentos que son a veces típicos de determinada región. Además, cada época tuvo concepciones propias de la música, en base al contexto social que la definieron. Tanto desde una perspectiva comunicativa (como crítica social, como alabanza) como desde una perspectiva histórica (recordación, homenaje) la música es un elemento que ofrece a la enseñanza de las ciencias sociales un cúmulo de

instrumentos didácticos muy interesante.

CAPÍTULO III MARCO TEÓRICO – PRÁCTICO

A. APLICACIÓN DE MÉTODOS PRÁCTICOS EN LAS DIFERENTES ÁREAS DE CONTENIDO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL.

La aplicación de métodos prácticos en la educación musical, tiene como intención primordial, establecer normas directas y operacionales para el planeamiento y ejecución de las experiencias musicales.

Aunque no se le puede pedir a un maestro de grado que tenga la rigurosa preparación musical requerida para la aplicación de estos métodos y por la interpretación de cada uno de los docentes, por su autonomía profesional, en función de los criterios que decide implantar para la selección, ordenamiento y ejecución, he aquí la propuesta de principios básicos que pueden ser adaptados a favor de una educación musical efectiva en el aula.

1. Juego, Canto y Movimiento:

La educación musical desde el punto específico de intervención por el docente, debe brindar un contexto ideal de trabajo, especialmente en los niveles preescolares, donde los objetivos de trabajo deben estar más orientados a la

estimulación de actitudes y capacidades exploratorias.

Los tres elementos que constituyen el título de esta sección, representan actividades que son producto de las experiencias humanas. **El juego**, cumple con un propósito fundamental, el cual proporciona oportunidades para la práctica y el mejoramiento de las capacidades. Todas las actividades para los niños, deben estar inmersas en un juego divertido, alegre, que lo incite a participar. El juego, cuando utiliza la fantasía y la creatividad, cuando usa la buena fe y el compañerismo, la colaboración, cuando es en equipo, es un puntal para lograr que la educación se logre con mayor facilidad. Lo que aprendemos jugando nunca será olvidado. Es importante señalar, y asunto que se debe tener en cuenta, que el maestro debe encarnar en las actividades de un niño en el momento del proceso de aprendizaje y por lo tanto debería jugar a la par de ellos, el niño es feliz cuando su maestro se hace sentir uno más del grupo.

Existen algunos juegos donde se manifiesta la competencia, para tal efecto el maestro debe controlar y establecer normas en donde los resultados obtengan un efecto de superioridad momentánea, el niño debe aprender a ganar y a perder, cada actividad debe ser en virtud de superar los regímenes y elevar la capacidad y comprensión del contexto de cada juego

En conclusión, debemos tratar que la educación sea un juego, que genere adicción en los niños, que produzca alumnos, docentes y familias felices. Y que la ansiedad en todo juego sea la de aprender a ser humanos, con todas las virtudes y defectos que con ello conlleva

Otro de los elementos propicios y de gran aceptación para la educación musical por sus diferentes vertientes didácticas, es el canto Este según su configuración morfológica, propósitos y demás variables, podemos clasificarlo con el fin de organizar nuestros conocimientos y saber recurrir a su uso con criterio fundado

Existen cantos con diversos géneros, todos tienen un vehículo cultural significativo También existen canciones que varían el temperamento, las hay, a quienes dan tristeza, alegría, meditación y hasta sueño. Nosotros proponemos aquellas que despierte alegría en los niños. El canto, también es un complemento de los juegos; en nuestro folclore panameño existen los juegos de ronda, los cuales van acompañados de canciones

El maestro por su parte, debe tener enfoque e intenciones para generar a través de los cantos un interés cultural. En el entorno escolar se pueden emitir canciones de índole folclórico, infantiles, cantos patrióticos y canciones

modernas.

Por último, nos vamos a referir al movimiento; como ya hemos visto, la relación funcional que encierran estos tres elementos (juego, canto y movimiento) es evidente. No obstante, el juego y el movimiento suelen ser actividades de más afinidad, ya que no existe juego sin movimiento alguno, en lo que concierne a nuestro propósito de educación musical es notable la interrelación del movimiento con los otros elementos de la música

En la música, el ritmo es un elemento que incluye los tiempos y el compás (organización de los tiempos), además, duración y esquemas rítmicos (organización de la prolongación). Todos estos rasgos rítmicos, con sus componentes energéticos, pueden ser captados a través del movimiento corporal ³

El niño puede conocer una pulsación regular, caminando con su paso normal y utilizando su propia fórmula de energía y espacio. El ser humano sensible es capaz de utilizar los movimientos de su propio cuerpo para la expresión musical

"La Música es significativa para nosotros como seres humanos principalmente porque incluye movimientos de un tipo específicamente humanos que llegan hasta las

raíces de nuestro ser y toma forma en los gestos internos que incluyen nuestras más profundas y más íntimas respuestas",⁴

Las prácticas con movimiento se tornan más accesibles en el aula de clase, tienen mejor resultado, son útiles para obtener cambios de actitudes motoras y fomentan la disciplina de toda actividad que incluye los movimientos corporales. Otra ventaja de las prácticas con movimiento, es que fomentan en el joven estudiante un control de tensión y relajación cada vez mayor, dándole confianza para explotar nuevas formas de autoexpresión

2. La grafía musical

Numerosos rasgos de nuestro folclore, han llegado y permanecido hasta nuestros tiempos, a través de formas orales, transmisión hablada. Muchos de estos testimonios descriptivos podemos considerarlo como legados que dejan nuestros ancestros

La finalidad de tener la música una nomenclatura o notación, no es un

³ MURSELL, James L. Education for Musical Growth, Boston, Mass Ginn, 1948

⁴ Roger Sessions, The Musical Experience of Composer, Performer, Listener, Nueva York theenum,

aspecto que se limita a la transmisión de cultura a través de pasajes escritos, sino que también facilita el acoplamiento y la unificación de todos los conceptos musicales en el momento de la interpretación.

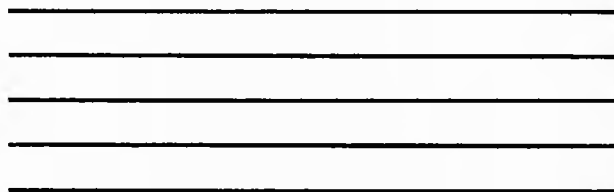
En la música poseemos como parte de la grafía musical, una nomenclatura, que no sólo sirve para establecer la altura de los sonidos, sino también para plasmar y/o percibir, un complejo sistema de notación formado por símbolos, signos, términos y hasta formas gráficas, que hacen de la música un lenguaje superlativamente expresivo

a. El Pentagrama, estructura fundamental para la grafía musical.

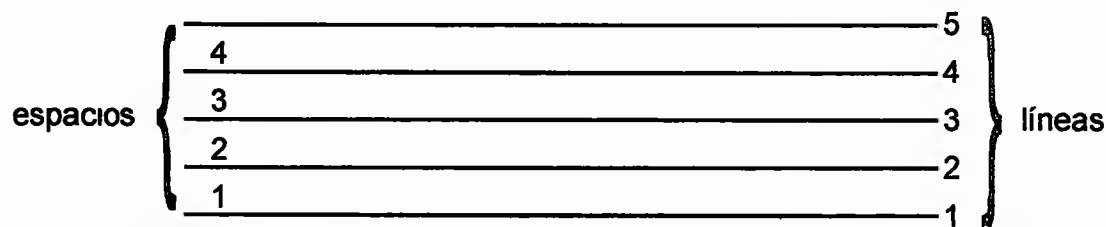
El Pentagrama, se puede considerar la estructura fundamental para plasmar las ideas musicales de los compositores. No se puede determinar con exactitud desde cuando data esta estructura; pero si se le atribuye su creación al monje benedictino Guido d' Arezzo (980- 1050) Dícese, fue Guido d' Arezzo quien completó las cinco líneas conocidas en música como **Pentagrama**; reemplazado el anterior sistema de **Pauta**, que consistía en una sola línea horizontal

El Pentagrama, es un sistema de notación que ha prevalecido hasta nuestros tiempos, en él, los compositores han encontrado una cobertura amplia para transmitir sus ideas, no sólo la altura de los sonidos como en el caso del primer sistema de notación. (neumas, siglo VI), o la Quironomía (antigua práctica de los Egipcios para marcar ritmo y altura de los sonidos); sino, todo tipo de efectos representados por medio de un extenso sistema de signos y símbolos que al pasar de los años y la evolución de este arte, se hacen más complejos.

Así tenemos el Pentagrama, que consiste en un rayado que esta compuesto por cinco líneas horizontales paralelas y cuatro espacios. Ejemplo:

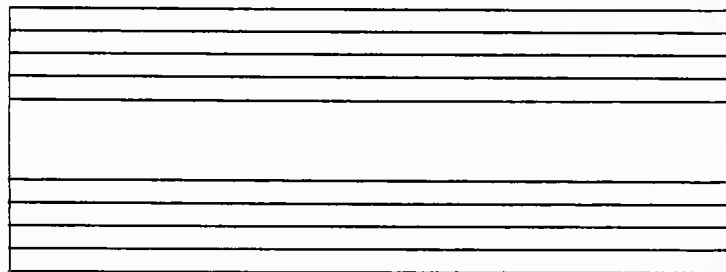


Tanto las líneas, como los espacios se cuentan en forma ascendente (de abajo hacia arriba) Ejemplo



El Pentagrama no tiene un régimen de medidas, los hay cortos, un poco largo, anchos y angostos, nosotros sugerimos pentagramas amplios, más aún en la etapa de aprendizaje. Existen pentagramas encuadrados con las medidas $8\frac{1}{2}$ " x 13", los cuales ofrecen espacios con gran visibilidad.

Para la composición o lectura musical, hay pentagramas ligados en dos pautas, los cuales contemplan dos, tres y hasta cuatro instrumentos en composición estructurada. Ejemplo:



También encontramos el conjunto ligado de tres, cuatro y más pautas. En efecto, tenemos el numeroso conjunto de pentagramas unidos que refleja en las páginas de los directores de Bandas u Orquestas, denominados conductor o score (en idioma inglés), Guía para la dirección orquestal o coral



Cuatro pautas unidas
para composición o
dirección de coro

Para composición o dirección orquestal se utilizan de diecisiete a dieciocho pautas de pentagramas unidos.

Siempre al principio de un pentagrama debe aparecer una clave.

b. Las Claves Musicales:

En la escritura musical son indispensables estos signos llamados claves, ellos determinan o fijan el nombre de las notas musicales con relación a una de las líneas del Pentagrama

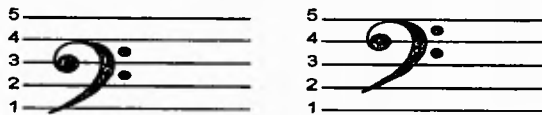
Las claves deben ir al inicio del Pentagrama, es una representación determinante para la comprensión de un fragmento musical

Las claves musicales son tres: con un nombre que es originario de tres notas musicales; clave de Sol, Fa y Do, cada una de ellas con una configuración propia y en diversas posiciones en el pentagrama.

Clave de **Sol** en
segunda línea.



Clave de **Fa** en tercera y cuarta línea.



Clave de **Do** en primera, segunda, tercera y cuarta línea.



Como se puede observar en los ejemplos anteriores cada clave lleva adjunto, dos puntos, los cuales indican la posición de la clave en la línea correspondiente. Las diversas posiciones de las claves, se ajustan al timbre o tono del instrumento. Los instrumentos con timbre grave utilizan clave de Fa en 4^{ta} y 3^{ra} línea y hasta clave de Do en 3^{as} líneas, por su parte, los instrumentos de timbre agudo utilizan por lo general la clave de Sol en segunda línea

c. Las Notas Musicales:

Nuestra intención pedagógica, nos compromete a exponerle como referencia cultural, un marco histórico basado en el origen de las notas musicales. Estas notas musicales datan del siglo XI, cuando el monje Guido d' Arezzo construye un hexacordo el cual da empuje a la lectura musical; este hexacordo consistía en un grupo de seis notas consecutivas

La génesis del nombre de las notas del hexacordo fue originado en el himno ofrendado a San Juan Bautista.

Al percatarse Guido d' Arezzo que letra y melodía subían en la escala grado por grado, tuvo la genial idea de separar las dos primeras sílabas de cada

compás y asociarlas con las notas del hexacordo

Himno a San Juan Bautista

Ut que – ant la – xis

Re – sonare fibris

Mi – ra ges Torum

Fa – muli tu – o – rum

Sol ve polluti

La – bi – i – reatum”

El nombre de la nota **Si**, de acuerdo a Federico Sopeña en su Historia de la música, se tomó de las dos primeras letras del nombre "versión latina" de San Juan (Sancte Ioannes). Por otra parte, la nota **Ut** fue cambiada por **Do**, al ser aquella muy difícil de articular al ser cantada. Hechos históricos importantes que se le atribuyen al monje benedictino Guido d' Arezzo.

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. Son las notas que desde los hechos anteriormente referidos, prevalecen en la grafía musical. Las notas musicales, pueden ser alteradas para aumentar o disminuir sus tonos, de acuerdo al tipo de

alteración, pueden no sólo cambiar de tono, sino de su nombre natural.

d. Las Alteraciones Musicales:

Las alteraciones, son pequeños signos que preceden a las notas musicales, ya sea si la posición de estas sean en líneas o espacios, estos signos anteceden en la misma posición. Cuando estas alteraciones van al principio del pentagrama, inmediatamente después de las claves, indican cuales notas se alteran y cual es la tonalidad respectiva, a esto se le llama "armadura".

Las alteraciones pueden aumentar o disminuir de tono. El sostenido aumenta $\frac{1}{2}$ tono a la nota musical, se representa así. \sharp ; el bemol: \flat , disminuye $\frac{1}{2}$ tono a la nota musical. También hay el doble sostenido $\sharp\sharp$ o $\natural\sharp$ el cual aumenta 1 tono a la nota musical, y el doble bemol. $\flat\flat$ quien disminuye 1 tono a la nota musical. El becuadro \natural vuelve a la nota musical a su estado natural, una vez que haya sido alterada. Ejemplos:



e. Las Escalas Musicales:

No importa el origen de una escala, ni su temática natural, ni mucho menos su tonalidad; la escala musical de acuerdo a su estructura, será una sucesión de notas

Hay escalas con origen y temática occidentales, orientales, las hay para la música popular, también tenemos escalas cromáticas, escala en tonos menores, disminuidos y aumentados, cada una con una estructura en particular

Las notas musicales de una escala reciben el nombre de Grados, estos a

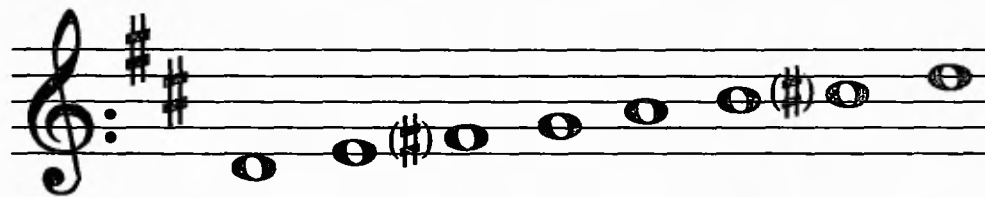
su vez tienen un nombre en particular. Ejemplo: Escala de Do Mayor

	(DO)	
VII grado	SI	Sensible
VI grado	LA	Superdominante
V grado	SOL	Dominante
IV grado	FA	Sub dominante
III grado	MI	Mediante
II grado	RE	Super tónica
I grado	DO	Tónica



Toda escala mayor, sin importar el tono, tiene como estructura. 5 tonos y 2 semi tonos, los dos semitonos están del III al IV grado y del VII grado a la octava de la escala

Ejemplo de escala en Re mayor: (Recordar explicación anterior de las alteraciones al principio del Pentagrama)



La armadura de acuerdo a las posiciones de las alteraciones indica el Fa sostenido y Do sostenido (escala en Re mayor)

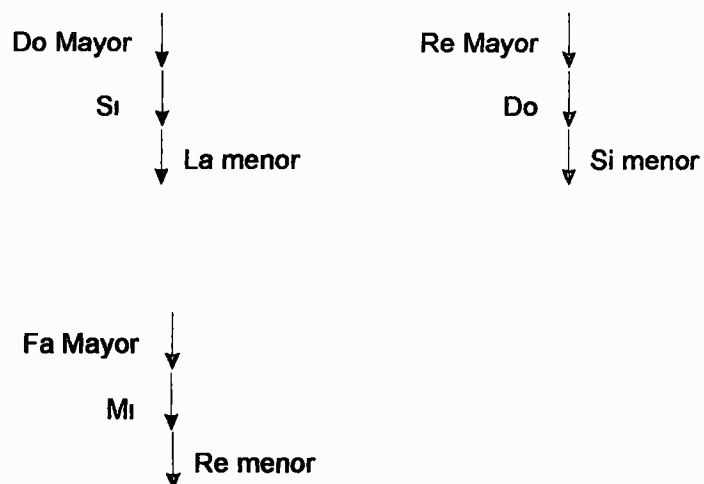
Ejemplo de diferentes armaduras con sostenidos

Sol Mayor	Re Mayor	La Mayor
Mi Mayor	Si Mayor	Fa Sostenido Mayor
Do Sostenido Mayor		

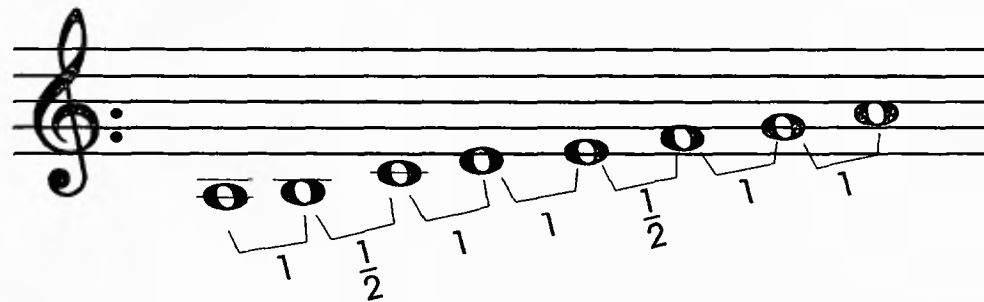
Ejemplo de diferentes armaduras con bemoles

Fa Mayor	Si bemol Mayor	Mi bemol Mayor
		
La bemol Mayor	Re bemol Mayor	Sol bemol Mayor
		
Do bemol Mayor		
		

Las escalas menores son la relativa de una escala mayor, para su fácil identificación, el estudiante en música debe descender tres grados del nombre de la escala mayor, véase el ejemplo:

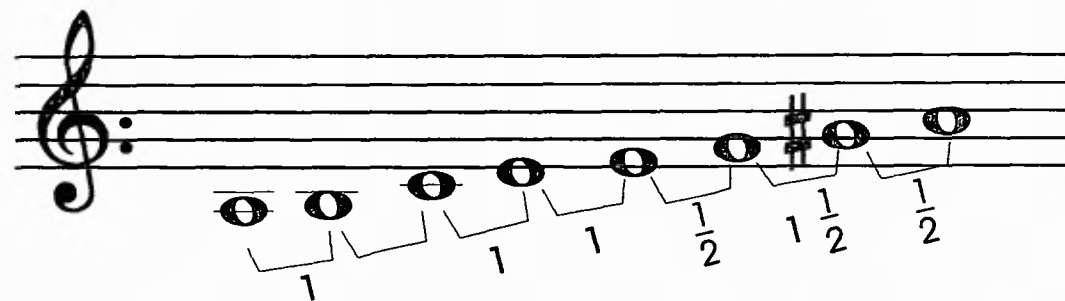


De esta manera se pueden identificar no sólo el nombre, sino la estructura tonal. En las escalas menores se contempla tres modalidades que cambian la distribución de los tonos y semitonos. La escala menor natural o eólica. Ejemplo en base a la escala en La menor



Su distribución es 1-1/2-1-1-1/2-1-1

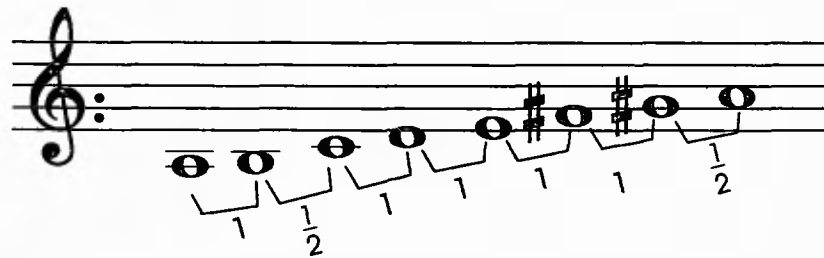
La escala menor armónica, su variante esta en el VII grado alterado causando una significación armoniosa. Véase el ejemplo



La distribución es un poco más variable, ya que además de tonos y semitonos, hay un tono y medio que esta del VI al VII grado, dándose también la

variante del VII – VIII grado a $\frac{1}{2}$ tono en relación, a la escala menor natural

Veamos ahora la escala menor melódica, en donde el VI grado al igual que el VII, se altera un semitono.



Tomando en cuenta las dos formas anteriores de escalas menores, podemos percatarnos de la distribución estable que presentan las escalas desde el I hasta el V grado, produciéndose los cambios desde el VI hasta el VIII grado. En el ejemplo de escala menor melódica la dotación del VI al VIII es de 1 – 1/2

Otro tipo de escala son las cromáticas, estas escalas están sujetas a las alteraciones tratadas anteriormente (El sostenido, doble sostenido, Bemol, Doble Bemol), su peculiaridad es la de tener un semi tono entre cada nota. Convirtiéndola así en una escala de trece notas; no importa la tonalidad de la escala y de la nota inicial, su movimiento transitorio siempre será de un semitono.

Ejemplo



f. Los Compases Musicales:

Los compases son símbolos de medición que indican la distribución de las pulsaciones. Son dos las formas de representar los compases: forma numérica y la forma gráfica. La forma numérica, va al principio del pentagrama posterior a la clave y armadura de la tonalidad, la forma gráfica, es el formato de señalización utilizado por los directores de orquestas, coros, bandas, etc.

La grafía de los distintos compases para la representación numérica se compone de dos cifras que forman un número fraccionario, el numerador (número de arriba) y el denominador (número de abajo): $\frac{2}{4}$ *numerado* / *denominador*. El numerador indica la cantidad de valores que forman un compás; el denominador indica la calidad de estos valores. Tenemos por consiguiente

2 = número que representa a la Blanca

4 = número que representa a la Negra

8 = número que representa a la Corchea

Para un mayor entendimiento en el ámbito de la educación musical, podemos clasificar a los compases en compases simples y compuestos

Compases simples.

$\frac{2}{4} =$ —→ Dos tiempos - dos marcaciones
—→ número que representa a la negra

$\frac{3}{4} =$ —→ Tres tiempos - tres marcaciones
—→ número que representa a la negra

$\frac{4}{4} =$ —→ Cuatro tiempos - cuatro marcaciones
—→ número que representa a la negra

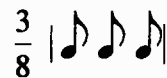
$\frac{3}{8} =$ —→ Tres marcaciones
—→ número que representa a la corchea

Compases Compuestos:

$\frac{6}{8} =$ —→ Seis marcaciones
—→ número que representa a la corchea

$\frac{12}{8} =$ —→ Doce marcaciones
—→ número que representa a la corchea

Nótese como ejemplo un compás de $\frac{3}{4}$ y otro de, $\frac{3}{8}$ la cantidad de marcaciones es la misma, pero la figura por marcación es diferente



Esto demuestra que el valor de las figuras musicales es relativo. Depende del compás utilizado por el compositor.

Nuestra postura fundamentalista acerca de los elementos y aspectos generales de la música nos restringe de llevar a cabo una ilustración detallista; consideramos que para la práctica operacional, los compases anteriormente representados, proporcionarán los detalles específicos y concisos

g. La Dinámica Musical.

Toda melodía está formada por una sucesión de sonidos, la cual expresa ideas, estas por su parte son plasmadas y ejecutadas con diversos matices, formando así, una expresión con un lenguaje descriptivo, poseedor de un género, y/o distintivo de una cultura o sociedad. No existe melodía en dirección horizontal, cada una muestra variantes en diferentes direcciones y así dota de forma a un

trozo musical.

La expresión es el carácter interpretativo el cual esta sujeto casi siempre a las indicaciones que exige el compositor, estas señaladas a través de signos

g.1 Signos que determinan la intensidad

Cuando nos referimos a la intensidad del sonido, estamos hablando de fuerza, en este caso observaremos signos que señalan la aplicación de diferentes intensidades En la música escrita encontraremos indicación para el fuerte, muy fuerte, medio fuerte, suave, medio suave, etc., estos signos se escriben y pronuncian con acento italiano

p = piano (la palabra se refiere al sonido débil)

mp =mezzo piano (no es tan débil; medio débil)

pp =pianissimo (muy débil)

ff =fortissimo (muy fuerte)

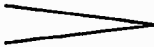
f =forte (fuerte normal)

mf =mezzo forte (medio fuerte)

La aplicación en el momento de emitir o expresar un fragmento musical, es relativa. Cuando se interpreta una composición en forma conjunta, sea el caso de una Orquesta, Banda, Coros y otros, es el director quien puede unificar en los diferentes ejecutantes, el nivel de intensidad.

Existen otras indicaciones en el desarrollo de una obra musical que señalan el paso gradual de piano a forte o viceversa, dichas indicaciones las encontramos en palabras o sus relativas iniciales y en forma gráfica.

Crescendo = *Cresc* = 

Diminuendo = *Dim* = 

g.2 Signos que determinan los grados de velocidad

Ahora nos referiremos al movimiento; indicaciones que determinan movimiento rápido, muy rápido, lento, muy lento, etc. Por lo general, las indicaciones que a continuación presentamos, van colocadas al inicio de una obra musical, movimiento o período.

Vivace = vivo, animado, muy rápido

Presto	= lo más rápido.
Allegro	= rápido, movido.
Andante	= no es ni rápido, ni lento; moderado
Andantino	= un poco más rápido que andante
Adagio	= lento
Largo	= muy lento
Largeto	= no es tan lento como el largo

Tenemos otros tipos de indicaciones que además de señalar el grado de velocidad, determinan el carácter y están muy ligadas a géneros establecidos

Majestuoso, marcial, solemne, fúnebre, scherzo, etc. También aparecen términos que señalan el paso transitorio del lento al rápido o viceversa

Accelerando	= Acce .
Ritardando	= Rit.
Morendo	= disminuir gradualmente la velocidad y la intensidad hasta el mínimo

3. Método de emisión para la exploración e interpretación de las figuras, silencios y notas musicales.

Las figuras musicales forman parte de la grafía musical, ellas al igual que los silencios tienen valores relativos que van determinados por los compases musicales.

Precisamente esta complejidad de simetría, es la que procuramos no proyectar en la parte preliminar para el estudio musical de niños a temprana edad. Hallase en música diferentes símbolos de medida y compases, con los cuales las figuras y silencios adquieren diversos valores.

Es importante ratificar la intención de este proyecto, el cual sugiere aplicaciones muy sutiles en el proceso instructivo del arte musical.

a. Las Figuras Musicales:

Las figuras musicales son siete

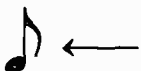
- Redonda 

- Blanca  ← Plica

Esta figura va acompañada de una rayita vertical llamada plica

- Negra 

La llaman así, porque a pesar de que es igual que su antecesora (la blanca) ella va sombreada

- Corchea  ← Corchete

Su nombre se deriva por el nuevo signo que le acompaña "El corchete"

Este signo está presente en las posteriores figuras, implementando uno por cada figura nueva

- Semi corchea 

Tiene dos corchetes

- Fusa 

Tiene tres corchetes

- Semi Fusa 

Tiene cuatro corchetes

El siguiente método, omite valores específicos y representa cada figura por medio de pronunciaci3nes que est3n compuestas por peque1os fragmentos sil3bicos, por su parte cada uno de ellos bajo un ritmo, dan muestra de sentidos val3ricos. Es de suma importancia que el maestro contribuya a establecer un patr3n de ritmo (preferiblemente moderado), el cual puede ser marcado a trav3s de las palmas de sus manos

La t3cnica se fundamenta en dar a cada representaci3n de las figuras musicales una pronunciaci3n diferente Para este proceso solamente experimentaremos hasta la figura corchea.

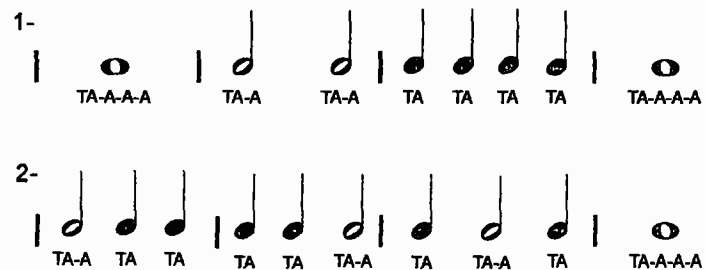
La Redonda = TA .A . A. .A

La Blanca = TA.. A

La Negra = TA

La Corchea = TI

N3tese en los siguientes ejemplos en donde cada pronunciaci3n dada a las diferentes figuras musicales bajo un patr3n r3tmico, le dotar3 de una entidad m3trica. Ejemplos



b. Los Silencios Musicales:

Al igual que las figuras musicales, los silencios poseen valores relativos, la relatividad esta determinada por signos o compases que utilice el compositor

Existen en la música signos que aumentan de valor tanto a las figuras como a los silencios musicales; por otro lado, hay compases que subdividen los valores de estos Ratificamos la posición de declinar a la presentación de valores específicos

El silencio en la música, se le puede considerar una pausa que causa efecto, cuando no se escucha sonido está un silencio, de acuerdo a la duración del silencio se utiliza las diferentes representaciones.

- Silencio de Redonda
-

Es una pequeña barrita rectangular, colgando sobre la cuarta línea.



Lo contrario de su anterior; barrita rectangular apoyada sobre la tercera línea

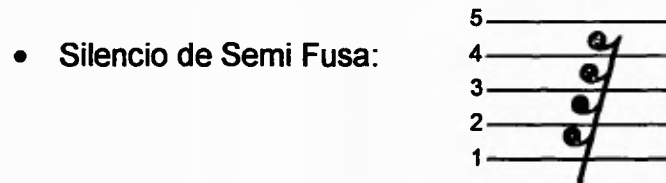


Son dos formas de representarlo la forma de eme parada y la forma de zeta. Estos silencios por lo regular se dibujan entre la cuarta y segunda línea.



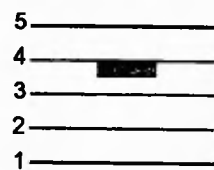
Es casi parecido a un siete. A partir de esta estructura se derivan las posteriores representaciones incluyendo progresivamente una comita en su

costado También se dibujan entre la cuarta y segunda línea.



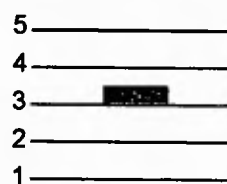
Para dar sentido métrico a los silencios musicales, proponemos la técnica que incluye conteo en forma callada e intercalando entre cada número la letra “y” como parte de cada pulsación, tales inducen a la pausa completa y retorno del sonido; la pronunciación es mental y por supuesto, bajo un patrón rítmico Para mantener la línea de nuestro proyecto, nos limitamos hasta el silencio de corchea

- Silencio de Redonda



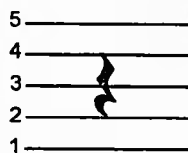
Uno y dos y tres y cuatro y

- Silencio de Blanca



Uno y dos y

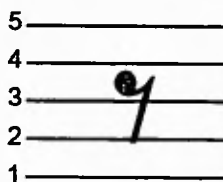
- Silencio de Negra:



Uno y

La aplicación del corte con “y”, constituye a darle un valor fuerte a cada pulsación.

- Silencio de Corchea



un

c. Tarareo práctico para la interpretación de los valores relativos de las figuras y silencios musicales.

Los ejercicios prácticos que a continuación expondremos se darán en forma progresiva en cuanto a grado de dificultad se refiere; además estarán compuestas de cuatro compases cada uno

2-

TA-A-A-A TA-A TA-A TA TA TA-A TA-A-A-A

3-

TA-A TA-A TA TA TA-A TA-A TA TA TA-A-A-A

1-

TA-A-A-A TA-A TA-A TA-A TA-A TA-A-A-A

Los siguientes ejercicios incluyen a la figura corchea; la aplicación del ejemplo se dará con figuras corchea en forma consecutiva, en vista de que no estamos utilizando en esta primera práctica a los silencios musicales.

TI TI = TI TI TI TI TI = TI TI TI TI TI TI TI = TI TI TI TI

4

TA-A TI TI TA TA TA-A TA TI TI TI TI TA TA TA-A TI TI TA

5

TI TI TA TI TI TA TI TI TI TI TA TA TA-A TI TI TI TI TI TI TA-A TA

Veremos ahora, ejercicios con figuras y silencios musicales, aplicaremos las técnicas de emisión y conteo para los silencios anteriores sugeridos.

6

UNO y DOS y TRES y CUATRO y UNO y DOS y UNO y

TA-A-A-A TA-A TA-A TA

7

UNO y DOS y UNO y UNO y DOS y UNO y

TA-A TA TA TA TA TA-A-A-A

Los siguientes ejercicios incorporan a la corchea en forma única, provocando así, el uso del silencio de corchea.

8

UNO y UNO y UN UNO y DOS y UN UN

TA TA-A TA TI TA TA TI TA TI TA TA

9

UN UN UN UN y DOS y UN UN UN

TA TI TI TA TA TA TI TA TI TA TI TA TA TA

10

UNO y UN UN UN y DOS y UNO y UN

TA TI TI TA TI TA TI TA TI TI TI TI TI TA

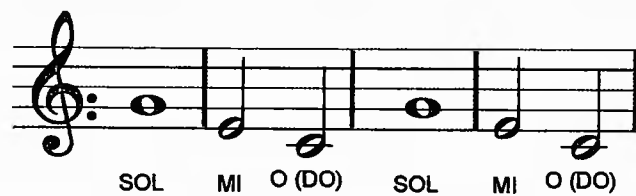
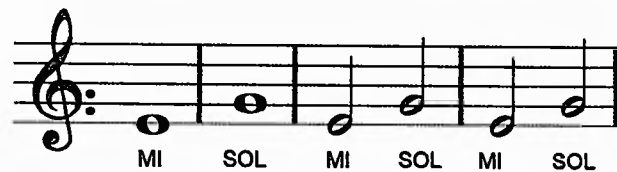
d. Método relacionado, para la entonación de las notas musicales.

El mecanismo que se utilizará para el inicio de las experiencias en la entonación de las notas musicales, es bajo un fundamento pedagógico. La aplicación del mismo, está relacionado con elementos que están en el entorno de nuestro haber cotidiano, de esta manera el contenido es captado con gran motivación. Para tal efecto tendremos que apartarnos de un ordenamiento convencional y ajustarnos a un punto de partida referencial.

La nota SOL, representa una básica referencia para el comienzo del reconocimiento de las notas musicales



Cada ser humano, es dueño de los que nos brinda la naturaleza, de todo lo que tus ojos ven Por supuesto que el *sol* es tuyo; canta la canción **MI, SOL**.



En este fragmento musical hemos involucrado a tres de las notas musicales: DO, MI y SOL

Do co-mien za Re res-pon- de Mi ca-mi- na Fa su- bren- do

Sol do- mi- na La es- ca- la Si ter- mi- na Do a- mi ba

Entonación de la escala musical en DO Mayor, con representación progresiva de valor

4. Instructivo y Ejercicios Fundamentales para la ejecución de la Flauta Dulce.

Nuestra intención no es presentar un tratado de técnicas para la ejecución de la flauta dulce; es más bien, una alternativa fundamental con procedimientos pedagógicos que buscan la integración inmediata del estudiante en la práctica de la flauta dulce

a Recomendaciones

Es de suma importancia, establecer normas básicas para el aprendizaje inicial de la flauta dulce. De esta manera, el estudiante logrará las técnicas correctas para la ejecución de este instrumento.

Una de las primeras recomendaciones para el ejercicio de la ejecución, es de respiración, esta debe ser controlada, tranquila y libre de cualquier contracción muscular, y sobre todo, una respiración profunda, que para mayor y fácil adquisición, debe darse por las comisuras de la boca. La técnica de respiración más completa, es la que combina la respiración diafragmática con la intercostal, ya que pone en acción todos los músculos respiratorios⁵. Cabe señalar, la

⁵ Flauta Dulce II (María Pilar Escudero García Real Madrid Musical 1994).

importancia de que el estudiante realice respiraciones de acuerdo a su capacidad de controlar la expulsión del aire, esta debe ser gradualmente, no debe agotarse por completo la cavidad diafragmática, ya que esto traerá agotamiento y la falta de oxígeno en la parte de la cabeza.

Por otra parte, en el momento de la emisión, la embocadura para ejecutar la flauta, debe ser de mucha sutileza, la boquilla va apoyada en los labios sin apretarlos, los labios se cierran suavemente; y la expulsión del aire es moderada.

Para efecto de la digitación, la mano derecha va en la parte inferior del instrumento, y la izquierda en la parte superior. Cada dedo de ambas manos tiene su funcionalidad. Empezaremos a detallar la posición de cada dedo en la flauta

Mano Izquierda

(Parte Superior de la Flauta)

- ✦ **Dedo Pulgar:** Tiene dos funciones, sirve de base para la parte superior y además cierra y abre el orificio dorsal que tiene la flauta, el cual controla los sonidos agudos

- ✦ **Dedo Índice.** Este dedo cubre el primer orificio de la parte superior, veáse desde la boquilla hacia abajo, en esta posición se determina la nota musical

o sonido **Si**; conjuntamente con el orificio dorsal en posición cerrada.

- ✦ **Dedo Medio** Controla el segundo orificio de la parte superior, cerrados conjuntamente el segundo, el primero y el orificio dorsal, permiten el sonido **La**.
- ✦ **Dedo Anular:** Cierra y abre el tercer orificio de la parte superior, permite la nota o sonido **Sol**
- ✦ **Dedo Meñique:** Este dedo no tiene ninguna funcionalidad importante No cubre ninguno de los orificios de la flauta

Mano derecha

(Parte inferior de la flauta)

- ✦ **Dedo Índice** Controla el cuarto o primer orificio del grupo de los inferiores Con todo los agujeros cerrados de la parte superior, se ubica la nota o sonido **Fa**.
- ✦ **Dedo medio** Para controlar el segundo orificio de la parte inferior, este y todos los demás anteriormente cerrados, permiten la nota

musical Mi

- ✦ **Dedo anular**: Para cerrar y abrir el tercer orificio de la parte inferior, permite el sonido Re. Tómese en cuenta las posiciones anteriores para tal efecto.

- ✦ **Dedo meñique** Este dedo controla el ultimo de los orificios, la manipulación del dedo con respecto a algunos ejecutantes, es algo complicado, con posición cerrada para todos los orificios, se consigue la nota o sonido Do (grave) , para ser una nota grave , la emisión del aire debe ser bastante controlada , poca expulsión y mucho control del cierre de los labios.

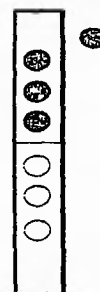
Como parte de la digitación del instrumento, las yemas de los dedos deben tapar bien los orificios, las prácticas deben realizarse sin observar el instrumento ni las manos. Los ensayos continuos permiten el manejo y desarrollo de las técnicas fundamentales en la ejecución de la flauta dulce

Los procedimientos metodológicos que proponemos en este estudio, pueden dar resultados de acuerdo a la forma progresiva en que se plantean Se ha incorporado en base a experiencias compartidas durante muchos años de

docencia musical, una organización de sonidos y una adecuada gradación de las dificultades así como una selección de fragmentos musicales con melodías sencillas.

Iniciamos el estudio partiendo de los sonidos sol y la. El punto de partida corresponde a un ordenamiento que involucra sonidos fáciles y cómodos en cuanto a digitación; nuestra pretensión es que el niño sin darse apenas cuenta, vaya superando las dificultades, y descubra a la vez, otras nuevas posiciones

Sonido Sol



4

- 0 -

1A

2A

3A

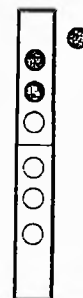
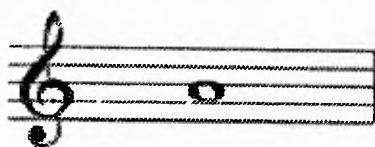
4A

La progresión de los ejercicios llevan un instructivo progresivo iniciado por la nota o sonido sol, al igual que relacionado con elementos de la grafica musical

Véase la secuencia de las figuras en el primer ejercicio; va desde la redonda hasta la negra, luego la finaliza en la redonda Como complemento de guía nótese el ejercicio 1A, que encierra figuras y silencios musicales del mismo valor, en forma alternada

En el ejercicio 2, se muestran las equivalencias de figuras en base a la unidad, nótese que dos blancas forman una redonda, dos negras equivalen a una Blanca, dos corcheas o una negra, etc. Anteriormente el ejercicio tres y cuatro presentan cambios de compases, otra cantidad de tiempo por cada compás

Sonido La



1 2 3 4 5 6

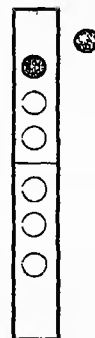
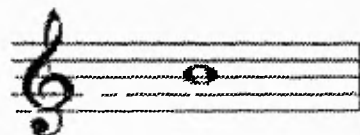
Six numbered musical staves (1-6) showing various rhythmic patterns and melodic lines in treble clef, 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The patterns include quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with rests.

Combinando SOL - LA

7 8

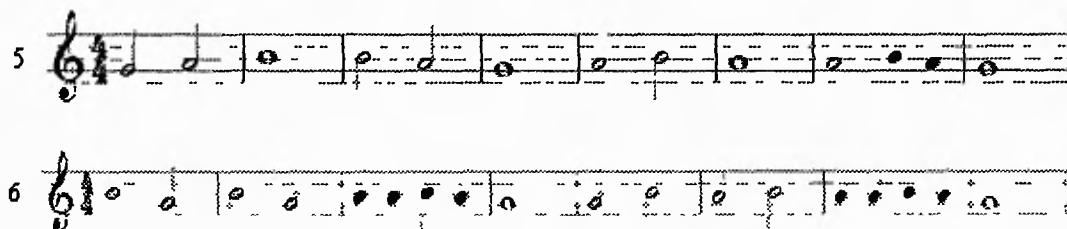
Two numbered musical staves (7-8) showing rhythmic patterns and melodic lines in treble clef, 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The patterns include quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with rests.

Sonido Si



1 2 3 4

Melodías fundamentales con SOL, LA y SI



Guia para la ejecución de fragmentos Musicales

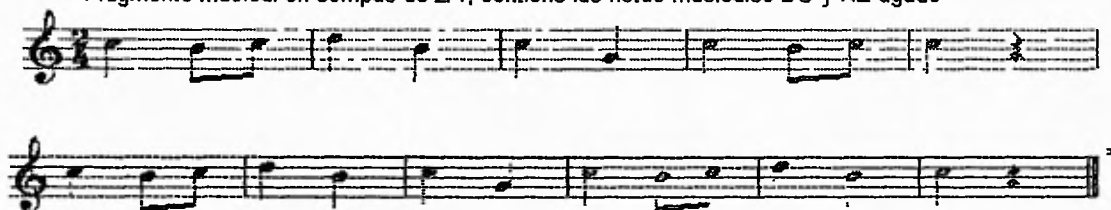
- 1 Representación del orificio dorsal de la flauta dulce
 - Abierto, Sin Tapar
 - Cerrado, Totalmente tapado
 - ◐ Semi abierto, cerrado solo la mitad
- 2 Los fragmentos musicales señalados con un Asterisco (*) indican la revisión de la posición de la nota musical en la flauta, presentados en la tabla de digitaciones

Fragmento musical que contiene la nota musical DO agudo



Fragmento musical en compas de 2/4, contiene las notas musicales DO y RE agudo

2



The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5 (DO), a quarter note on D5 (RE), a quarter note on E5, a quarter note on F5, and a quarter note on G5. The second staff continues with a quarter note on A5, a quarter note on B5, a quarter note on C6, a quarter note on D6, a quarter note on E6, a quarter note on F6, and a quarter note on G6. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fragmento musical, contiene las notas musicales MI y FA agudo

3



The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5 (DO), a quarter note on D5 (RE), a quarter note on E5, a quarter note on F5, and a quarter note on G5. The second staff continues with a quarter note on A5, a quarter note on B5, a quarter note on C6, a quarter note on D6, a quarter note on E6, a quarter note on F6, and a quarter note on G6. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Despedida

4

La melodía presenta el FA y SOL sostenido *

This musical score for 'Despedida' consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written across three staves. The third staff concludes with a double bar line and an asterisk (*).

Noche de Paz

5

This musical score for 'Noche de Paz' consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written across four staves, ending with a double bar line.

Oda de la Alegría (Sinfonía 9na de L. V. Beethoven)

6

This musical score for 'Oda de la Alegría' consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody is written across four staves, ending with a double bar line and an asterisk (*).

La melodía presenta el SI bemol

Partes de la Flauta Dulce

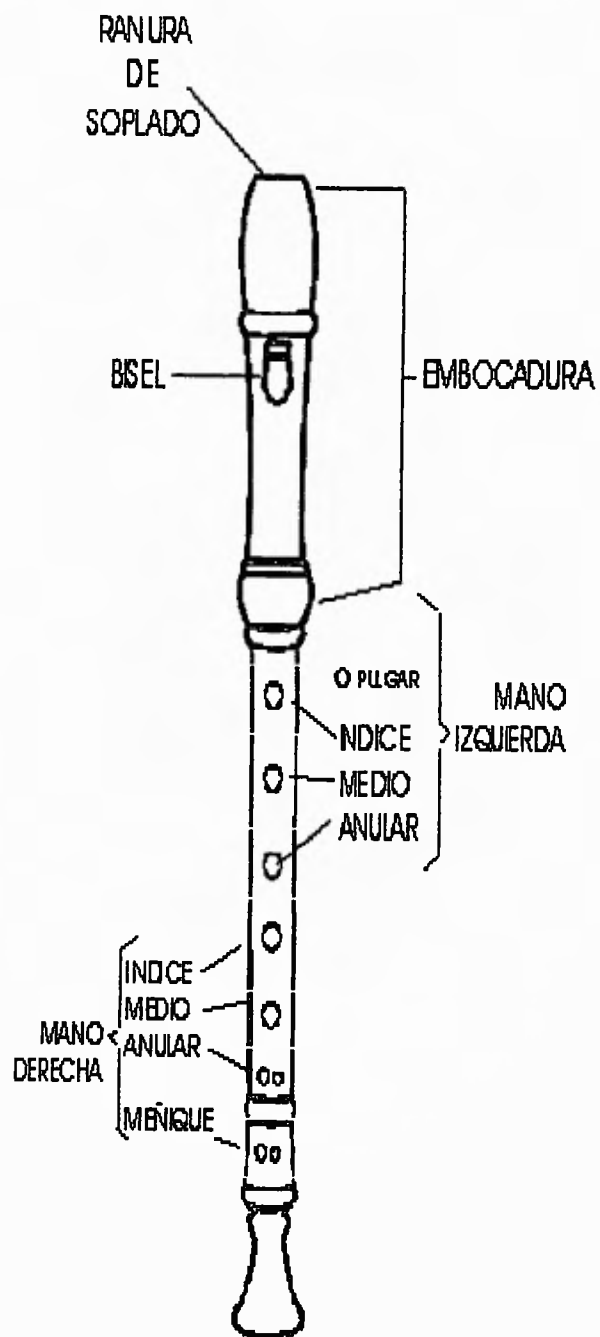


TABLA DE DIGITACIONES PARA LA FLAUTA DULCE SOPRANO

○ Agujero Abierto ● Agujero Cerrado ◐ Agujero Semicerrado

The diagram illustrates the fingering system for a soprano recorder. On the left, a vertical view of the instrument shows the six finger holes. Lines connect these holes to a grid of circles. The grid is organized into 12 vertical columns, each representing a measure of music. Above the grid, a musical staff shows the notes and rests for each measure. The circles in the grid are filled (●) for closed holes, empty (○) for open holes, and half-filled (◐) for half-closed holes. The fingering for each note is as follows:

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
2	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
3	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
4	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
5	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
6	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
7	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
8	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
9	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
10	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
11	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●
12	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●	●●●●●●

**CAPÍTULO IV ASPECTOS GENERALES DE LA CULTURA
MUSICAL**

(Instructivo Inmediato)

A. ASPECTOS MUSICALES DEL GÉNERO VOCAL

1. El Oratorio:

- Especie de drama musical y argumento religioso
- Se diferencia de la ópera, porque no requiere de escenario adornado, ni de trajes alusivos.
- Es ejecutado por voces solistas, coro e instrumentos
- Posee un carácter eminentemente épico a diferencia de la ópera y la cantata.
- En el Siglo XVII se estableció diferencia entre el "Oratorio Volgare"- escrito en lengua de carácter libre, y el "Oratorio Latino", Escrito en prosa y Adaptado severamente al texto Bíblico
- Unos de los Documentos más representativos del Oratorio fue "La Reppresentazione di anima e di corpo", de Emilio Cavalieri .
- Se puede considerar que los primeros oratorios dados

fueron los de Giacomo Carissini: *Judicium* y *Universale*.

- Los continuadores de este género fueron
- Alessandre Stradella (1645-1682): Con su gran Oratorio "San Giovanni Battista", Alessandro Scarlatti (1659 – 1725), Antonio Lotti (1667-1740) y Antonio Caldara

2. La Cantata

- Escena lírica de uno o varios personajes con acompañamiento variado
- Existen dos clases de Cantata: La religiosa y la profana
- El Poeta preferido para las primeras cantatas solistas fue Gabriela Chiabrera (1552 -1638).
- La forma de cantata que ganó mucha popularidad fue la del esquema: Recitativo y aria
- Podemos distinguir dos formas musicales vocales en las primeras cantatas que son: El Madrigal y el aria.

- Hay dos variantes de cantatas. La cantata de Iglesia (su mayor exponente fue J. S. Bach) y la cantata profana
- Bach, escribía cantatas para Bodas o funerales, era el género de la moda, escribió casi 300 cantatas
- Bach, escribió cinco ciclos completos de cantatas religiosas (Resultado de las 300 Cantatas)
- Las Cantatas son alusivas a la Navidad, Pentecostés y la fiesta de Santísima Trinidad
- El Oratorio de Navidad comprende una serie de seis Cantatas

3. El madrigal:

- El Madrigal floreció sobre todo en Italia e Inglaterra, en el Siglo XVI
- Es una composición vocal a capella, con acompañamiento instrumental sobre texto profano.
- Los madrigales fueron fuente para el canto solista recitativo

- Famosos compositores de Madrigales fueron. Gesualdo de Venosa, Thomas Morley y Thomas Weelkes

4. La Misa

- En Música, una misa es un conjunto de cantos.
- En una misa el acompañamiento orquestal se usa conjuntamente con solistas y coro.
- Los cantos de una misa se dividen en:

I. El Propio

- El Introito
- El Gradual
- Tracto
- El Aleluya

II El Ordinario

- Kyrie
- El Gloria
- El Sanctus
- El Agnus Dei

El Credo

- El Ordinario y su conjunto de cantos, son las que se ejecutan generalmente en las salas de conciertos.

5. La Opera

- La ópera tiene su génesis desde el estilo expresivo del Madrigal, y consecuentemente en el drama musical, la pastoral y el ballet
- Es una forma vocal que en el siglo XVIII era el género artístico por excelencia Este género se basa en la acción escénica puesta en música, donde los personajes cantan, bailan y actúan o interpretan un personaje
- Las primeras muestras de este género están vinculadas a dos autores de la camerata del Conde Bardi Jacobo Peri y Caccini, autores respectivamente de Dafne y de Eurídice
- Otros precursores iniciales de la opera fueron. Henry Purcell (1658 -1695), una de sus óperas a "Dido y Eneas" y de esta

la magnífica aria " La Despedida de Dido" que es una de las mejores en este género⁶.

- La ópera "Orfeo" de Claudio Monteverdi, es considerada por algunos escritores como fuente precursora del género vocal ópera.
- Alejandro Scarlatti, en representación de la escuela de Nápoles, es autor de más de ciento veinte óperas e introductor del Aria da Capo .
- Giovano Battista Pergolese (1710 – 1736), compositor napolitano de máxima calidad Su obra maestra "La Serva Padrona"
- Wolfgang Amadeus Mozart (1685 – 1759), fue el compositor que estableció la ópera en Alemania a través de los Singspiel⁷
- Operas de gran renombre son.

◆ Las Bodas de Fígaro

◆ Don Juan

⁶ Enciclopedia de la Música – Cazser Haweler Pág 333

⁷ Singspiel Comedia Musical desde los años 1720 – 1778 a través de Rowseau y Mozart

- ◆ La Flauta Mágica
- ◆ Cosi Fan Tute
- ◆ El Rapto del Serrallo.

- A partir de la primera mitad del Siglo (XIX); en medio de la Revolución Francesa, dos escuelas dominan el panorama escénico de Europa. La italiana y la Francesa. Cada escuela crea su propio estilo

1 Escuela Italiana

- | | | |
|--|----|---|
| - Gioacchino Rossini
(1792 – 1868) | { | Semiramis
Guillermo Tell
El Barbero de Sevilla
Otelo |
| - Vincenzo Bellini | { | Norma Sonnambula
Los Puritanos |
| - Gaetano y Donizetti | -- | Lucia di lammermoor |

2 Escuela Francesa.

- Los Franceses habían sostenido que su idioma no era apto para el recitativo.
- El fundador de la Escuela de ópera francesa es Jean Baptiste Lully.
- Lully establece sus óperas tomando como referencia el género por excelencia en

Georges Bizet. — { La Arlesiana
Carmen
Los Pescadores de Perlas

Alejandro Borodin Su obra más relevante es la ópera, "El Príncipe Igor" que, quedó sin terminar De ella se ejecuta mucho en salas de conciertos las famosas Danzas Polovtsianas

B. ASPECTOS MUSICALES DEL GÉNERO INSTRUMENTAL

1. Vals:

- Baile en Compás de tres tiempos.
- Los Valses de Lannen Joseph y de Johann Strauss están compuestos para bailar
- Los valeses de Carl – María Von Weber, Federico Chopin y Franz Peter Schubert; son más bien piezas de conciertos
- Los Valses de F Chopin
 - Vals Berceuse op. 34

- Vals op 79 el No 3
- El Vals del Minuto, es acogido por pianistas fanáticos de la rapidez.

2. Nocturno:

- En Principio, música instrumental semejante a la Serenata.
- Desde Chopin y su predecesor John Field, la palabra "*Nocturno*" sugiere la idea de una pieza para piano de carácter Lírico.
- Félix Mendelssohn, compuso un Nocturno para Orquesta en su "*Sueño de una noche de verano*"
- Robert Schumann, tituló su opus 23 *Nachtsuske* (Nocturno)
- Gustav Mahler, tituló su séptima sinfonía *Nachtmusik* (Nocturno)

3. Tocata

- Principalmente Pieza musical para teclado (Piano u órgano)
- Tiene muchos pasajes de escalas
- Las tocatas pueden ser de movimientos lentos y expresiones suaves y a la vez apasionadas, como también de giro movido, tratadas a base de virtuosismo
- La Tocata y fuga en re menor y la Solemne Tocata en Fa, son las obras para órganos más conocidas de Johann Sebastian Bach

4. Suite:

- Es una serie de Piezas instrumentales estilizadas que se encuentran en el mismo tono, derivados de danzas y canciones
- En algunos países se le conoce como: Partita, Ordre u Obertura
- El esquema fundamental de una Suite era el Siguiete.

Alemana, Courante, Zarabanda, Giga⁸.

– Algunos Músicos han compuesto suites de danzas modernas.

– Paul Hindemith. Suite 1922

– Alban Berg Suite Lírica

– Max Reger: Suite de Ballet Op. 125

Suite de Ballet Op 130

5. Fuga:

– Forma Musical rigurosamente contrapuntista

– La esencia de una fuga es que un tema es interpretado por diferentes instrumentos en forma alternada

– En el desarrollo de una fuga el tema puede aparecer en otras tonalidades afines

– En una fuga por lo menos una vez aparece los llamados

⁸ Alemana Danza Alemana
Courante Antigua danza francesa (alegre)
Giga Danza de origen inglés (de carácter vivo)

estrechos o *Stretta* que son la adaptación del tema a modo de canon.

- Hay fugas hasta de ocho voces J S Bach "*El Arte de la Fuga*"

6. Marcha:

- Las marchas están estructuradas en compás de 4/4 o 2/4
- En las marchas militares, por lo general encontramos un trío, que lleva como tono la subdominante o relativa menor de la tonalidad inicial.
- Hay diversos caracteres del género marcha como Marcha Fúnebre, Triunfal, Nupcial, y Marchas Religiosas
- Las marchas triunfales, nupciales y religiosas, se caracterizan por su estilo expresivo Mientras que la fúnebre es de movimiento lento y casi siempre en tonalidades menores

- Ejemplos de tipos de marchas
 - Marcha Fúnebre. Tercera Sinfonía en Mi Bemol (Heroica) de L V Beethoven
 - Marcha de los sacerdotes "Flauta encantada" W A Mozart
 - Marcha Turca. de la Sonata en La Mayor del mismo Mozart.
 - Marcha de Rakoczy. de la condenación de Fausto de Louis Hector Berlioz.

7. La Obertura:

- Forma musical denominada para las introducciones de las óperas
- Tuvo su mayor auge en Francia
- En ocasiones las oberturas estaban inspiradas en un tema literario, perteneciente a una ópera, por tal razón algunas de las oberturas tienen el nombre de grandes óperas

- La Obertura es descendiente de la antigua "Canzona" y establecida por Jean Baptiste Lully, tiene una sección introductoria, de manera lenta o majestuosa, y otra sección animada.

- Oberturas de gran renombre:

- "Carnaval Romano" Louis Hector Berlioz El tema de esta obertura fue tomada de la ópera "Benvenuto Cellini" Su introducción rápida y solemne, basada sobre el coro popular "Venid, pueblo de Roma"

- Coriolano (Obertura) de Ludwig Van Beethoven; Coriolano es un Patricio Romano, Beethoven describe la lucha interna de Coriolano antes las súplicas de su esposa y su madre para que este accediera a la paz.

- Egmont (Obertura) de L.V. Beethoven La situación dramática de la obertura señala la violencia del terreno español y las súplicas de los neerlandeses esclavizados.

- Leonora (Obertura) L.V. Beethoven Son tres las oberturas Leonoras Las tres están en Do Mayor obertura que describe la indignación de una mujer (Leonora) por la tiranía de Pizarro
- Obertura Guillermo Tell de G. Rossini El principio de la obra refleja la paz de que gozaban los suizos antes de la denominación austríaca
- Obertura 1812 de Peter Ilitch Tchaikovski Esta obra fue escrita con motivos de la consagración de la iglesia del redentor en Moscú, cuyo templo se levantó en memoria de la campaña de Napoleón contra los rusos
- Obertura "Euryanthe" de Carl-Maria Von Weber La obertura describe el amor de Euryanthe con el conde Adolar, basado en la ópera del mismo nombre.

8. Concierto

- Término que proviene del latín Concertare (acordar entre si)
- La forma musical tiene como carácter principal un Solista o Concertino
- Se utiliza muchas veces esta forma musical para destacar las técnicas y virtuosismo del instrumentista
- Tómese el concierto como un diálogo permanente entre el ejecutante solista y la orquesta
- Frecuentemente el concierto es de tres movimientos, Primer movimiento (Movido – Allegro), Segundo movimiento (Adagio), Tercer movimiento Final (Allegro- Con brio) u otros movimientos rápidos).
- La orquesta, comúnmente, anticipa las ideas o melodías principales. El solista por su parte, parafrasea o amplifica con libre fantasía o variaciones, estas suelen ser de gran ornamentación y virtuosismo
- Al final del primer movimiento, o hacia el final del último

tiempo, existe una suspensión señalada donde el concertino o solista hace oír una cadencia de improvisaciones, generalmente sin acompañamiento

- Entre algunos conciertos tenemos

I Conciertos para Pianos

- Johann Sebastian Bach Compuso veinte en total, pero hacemos la aclaración que estos posteriormente fueron adaptados a piano ya que originalmente eran para clavecín, instrumento de la época.

- Tres Conciertos para dos pianos
- Dos Conciertos para tres pianos
- Un concierto para cuatro pianos, adaptación de un concierto de cuatro violines de Vivaldi

- Wolfgang Amadeus Mozart. Algunos de sus conciertos para piano son verdaderas confesiones de conflictos internos

- Primer Concierto para piano en Re menor K V. 466 (1785)
- El célebre concierto en Do Mayor K V 467 (1785)

- Uno de sus mejores "El concierto en Si bemol mayor K V 271 (1777)
- Federico Chopin. Compuso dos Conciertos para piano
- Concierto en mi menor op 11
 - Concierto en Fa menor op. 21
- Ludwig Van Beethoven: Compuso 6 conciertos para piano
- El sexto concierto es un concierto triple para piano, violín y viola, es un concierto grosso
 - En el tercer concierto en Do menor Op (1800) Se necesita cierto virtuosismo para poder ejecutarlo.

II. Conciertos Para Violín

- L V Beethoven, concierto para violín en Re mayor op. 61 (1806)
- Johannes Brahms, concierto para violín en Re Mayor op 77 (1878)
- Johann Sebastian Bach,
- concierto en Mi Mayor con un ensañador

adagio

- Concierto en La menor de gran majestuosidad.
- Concierto doble en Re menor con su peculiar y místico largo, son entre otras, los conciertos para violín del compositor Bach.

– Peter Ilitch Tchaikovski, Concierto para violín en Re mayor, opus 35 (1878). Obra compuesta en 15 días, y es una verdadera joya musical, catalogada por violinistas contemporáneos a Tchaikovski como un concierto difícil para ejecutar

– Joaquín Rodrigo – Concierto Aranjuez, desde su estreno es la música española más querida y oída.

9. Sinfonía

a. Antecedentes

– Su principal origen está en la obertura italiana de ópera

(XVII)

- Algunos atribuyen el origen de la sinfonía a la Suite Barroca
- Las sinfonías de Giovanni Batista Sammartini, se colocan en el sitio primordial de la primera escuela de este género en Europa, 1730
- La estructura de 4 movimientos fue adoptada por el joven compositor Joseph Haydn, posteriormente considerado "El Padre de la Sinfonía". Joseph Haydn, compuso alrededor de 104 sinfonías.
- Como antecedencia directa de la forma musical sinfonía, algunas fuentes bibliográficas señalan a la "Canzona Vocal"
- En la Canzona Vocal los compositores adaptaban la música a la letra
- Nace entonces la trascrición, donde los compositores suprimen la letra y se desarrolla una nueva forma de estructura técnica precisas de instrumentación para ser ejecutadas por diversos instrumentos.

b. Compositores del Género Sinfonía.

Joseph Haydn
(Austria) 1732-1809

- 104 Sinfonías
- Sinfonías de París
- Sinfonías de Londres
- Sinfonías Representativas a las Partes del día
 1. Le midi
 - 2 Le Matin
 3. Le Soir

Algunas de Renombre

- | | | |
|---|---|----------------------|
| <ul style="list-style-type: none">- Oxford- Del Golpe de Timbal- El Milagro- Militar | } | Sinfonías de Londres |
| <ul style="list-style-type: none">- Le Ours- La Poule- La Reine | } | Sinfonías de París |

Wolfgang Amadeus Mozart
(Salzburgo – 1756 -1791)

- Más de 40 sinfonías
- A los 14 años ya había escrito 3 de ellas

Algunos de ellas son

- **Sinfonía en Sol menor Op 550**
- **Sinfonía Júpiter en Do mayor Op 551**
- **Sinfonía en Mi bemol Mayor Op 543 t**

Ludwing Van Beethoven
(Bonn / Alemania) 1770-1827

- **Compuso 9 sinfonías**

- o **una muy escuchada es la 5^{ta} sinfonía en Do menor**
- o **Se destacan también la tercera sinfonía “La Heroica”**
- o **La Sexta Sinfonía “La Pastoral”**
- o **y la Novena Sinfonía la Sinfonía Coral con el tema Principal basado en la Oda a la Alegría**

Robert Schumann
(Zwickan – Sajonia) 1810 – 1856

- **Compuso 4 Sinfonías**

- Sinfonía de Primavera (Si bemol)
- Sinfonía en Do mayor
- Sinfonía en Mi bemol
- Sinfonía en Re menor

Georges Bizet
(1838 – 1875)

- Una sola sinfonía encontrada en el conservatorio de París
Sinfonía en Do Mayor, compuesta a los 17 años

Louis Hector Berlioz
(1803 – 1869)

- Sinfonía Fantástica (dentro de este género es de gran consideración)
- Romeo y Julieta (Sinfonía dramática)

Franz Liszt
(1811 – 1886) Hungría

- Compuso una sola sinfonía llamada "Sinfonía Fausto"; sinfonía de tres movimientos en la cual se representa cada uno de los personajes del drama de Goethe. Fausto, Gretchen y Mefistófeles

Félix Mendelsohn Bartholdy
(1809 – 1843) Hamburgo

- Compuso 5 sinfonías son más populares las tres últimas: Sinfonía Escocesa opus 56 (1829 -1842), Sinfonía de la Reforma en Re menor, opus 07, Sinfonía u Obertura de las Hébridas opus 26

César Franck
(1822 – 1899) Francia

- Compuso una sola sinfonía en Re mayor - La más hermosa del repertorio Francés

Antón Bruckner
(1824 – 1896) Austria

– Compuso 5 sinfonías; las de más consideración son las tres últimas

- La tercera Sinfonía dedicada a Richard Wagner
- La Cuarta Sinfonía denominada “La Romántica”
- La Quinta la llamó “Sinfonía Fantástica”.

Johannes Brahms
(1833 – 1897)

– Compuso 4 Sinfonías

- La primera (Sinfonía Patética),
- La segunda (Sinfonía Pastoral),
- La tercera (Sinfonía Heroica),
- La cuarta (Sinfonía Ambiente de Otoño)

Franz Peter Schubert
(1797 – 1829) Viena

– Compuso 9 sinfonías, la octava se ha perdido y las tres primeras se le considera música de cámara pura,

- La cuarta Sinfonía (Trágica),
- La quinta Sinfonía en Si bemol Mayor (Sin trompetas y Timbales),
- la Sexta Sinfonía – la inspirada en Weber, Mozart y Beethoven,
- La Séptima Sinfonía, es la célebre “Sinfonía Incompleta”
- La Novena Sinfonía en Do Mayor

Peter Ilitch Tchaikovski
(1840 – 1893) (Wotkinsk) San Petersburgo

– Compuso 6 sinfonías las de más renombre son

- La cuarta Sinfonía en Fa menor,
- La Sexta Sinfonía en Si menor, conocida como la

Patética, la compuso nueve días antes de su muerte.

Camille Saint – Saens
(1836 – 1921) París – Francia

- Compuso tres sinfonías, las más notables
 - La tercera Sinfonía en Do menor opus 78; con esta obra el compositor corona sus obras orquestales

Antonin Dvorak
(1841 – 1904) Checoslovaquia

- Su obra más popular es la quinta sinfonía en Mi menor Op 95 “Del Nuevo Mundo”.

Gustav Mahler
(1860 – 1911) Kalisch – Bohemia

- Compuso 9 sinfonías y una décima que se encontró en bocetos
 - Primera Sinfonía en Re mayor,

- Segunda Sinfonía en Mi menor (descripción de la muerte y la resurrección),
- Tercera sinfonía en Re menor titulada “Sueño de una noche de verano”, el primer movimiento de esta obra es el más largo hasta hoy – 45 minutos.),
- Cuarta sinfonía en Sol mayor,
- Quinta sinfonía en Do sostenido menor,
- Sexta sinfonía llamada Sinfonía Trágica,
- La Séptima sinfonía es una serie polimelodías,
- La Octava Sinfonía en realidad es una cantata compuesta sobre el himno Pentecostés,
- La Novena Sinfonía en Re mayor

Serge Rachmaninof

(1873 – 1943) Níjni – Nevgorod Rusia.

– Entre sus sinfonías, la Segunda en mi menor, opus 27 es la más notable

Igor Stravinski

(1882 – 1971) Oranienbaum – San Petersburgo

- Compuso una sola sinfonía , “La sinfonía de los Salmos. Ella constituye, el apogeo del estilo neoclásico Es una sinfonía que incluye coro en sus tres movimientos

CONCLUSIÓN

Reconocer la Educación Musical como materia que complementa los conocimientos y enriquece la parte cultural de un individuo, nos permite ofrecer una orientación oportuna y adecuada en la aplicación de métodos de instrucción y la práctica del arte musical

El proyecto presentado pretende dar una nueva alternativa renovadora dentro de un tratamiento continuo, garantizando los objetivos y contenidos estructurados, como consecuencia y presentación motivadora para el alumno

El conocimiento del lenguaje musical y el de la cultura musical ha de permitir a los estudiantes de Educación Básica o pre media la reflexión sobre la música, una mejor comprensión del hecho musical, así como una mejor capacidad para la valoración estética de las creaciones musicales

Los métodos prácticos y operacionales para la instrucción de la educación musical básica, establece la relación entre la música como producción artística y el oyente, interprete o creativo

Actualmente, el niño vive envuelto en sonidos musicales. La música es una compañía casi incesante en la vida de los estudiantes, es también una de sus aficiones favoritas. La Educación Musical en un sistema educativo debe tomar,

como fundamento previo, los gustos y aficiones que el alumno trae de la vida cotidiana, y así complementar las experiencias para un aprendizaje significativo.

BIBLIOGRAFIA

NEIL, Ardley y Otros, El Libro de la Música, Cuarta Edición Parramón Ediciones, septiembre 1991 pp. 192.

HAMEL, Fred y Martín HURLIMANN Enciclopedia de La Música, I - II - III Tomo. Tr. Dr Otto Mayer. Editorial Grijalbo, S.A. Barcelona, 1987. pp 371, 732 y 1060.

GOLCHER, Ileana Escriba y Sustente su Tesis Metodología para Investigación Social. 5ª Edición, Panamá, 1999. pp 266

PANAMÁ MINISTERIO DE EDUCACIÓN Programas Oficiales para la Escuela Secundaria. Educación Musical. Panamá, 1958 pp 196

SALDIAS, Raúl Música y Expresión Corporal Editorial Sánchez Teruelo, 1998 pp 288

HOWELER, Caspar Enciclopedia de la Música 4ª. Ed. By Editorial Noguer S.A. Barcelona - Madrid, 1974. pp 535

ESCUADERO, Mária Pilar. Metodología Musical I. Ediciones Anaya, S.A. 1989. pp 254

KURT, Honolka. Historia de la Música Edición alemana publicada por Droemer
Knaur Munich Editorial EDAF, S.A 1980 pp 486

CATAÑO M , Fernando y CARRILLO, Gustavo. Temas de Cultura Musical. Séptima
Edición Editorial Trillas, México 1974 pp 143

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO Mega Siglo XXI Edición 2002. Editorial Norma
S A pp 964

DICCIONARIO INGLES-ESPAÑOL. Aula Siglo XXI. Edición 2002 Cultural, S.A.
pp. 1216

WEBBER A., Frances. La Música y el Niño Pequeño. Copyright by Ricordi
Americana S A E C. Buenos Aires 1974 pp 178.

BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical Copyrigh by Ricordi Americana
S A E C Buenos Aires 1977 pp 333