

Universidad Nacional De Loja

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA
COMUNICACIÓN

CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

TÍTULO:

“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS
ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU
INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE
PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA
CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”

Tesis previa a la obtención del grado de
Licenciado en Ciencias de la Educación,
Mención: Educación Musical

Autor:

Oscar Gabriel Eras Córdova

Director de tesis

Felipe Huiracocha Ganán Mg. Sc

**LOJA – ECUADOR
2015**

No todos ocupan los
mejores puestos, sino
los más preparados,
aunque no sean genios.

CERTIFICACIÓN


Mg. Felipe Huiracocha Ganán

DOCENTE DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

CERTIFICA:

Haber revisado el presente informe de investigación titulado: **“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”**, el mismo que cumple con todos los requisitos de fondo y forma, ajustándose de esta manera a las normas establecidas en la Universidad Nacional de Loja. Por lo tanto, autorizo, su presentación, disertación y defensa para los fines legales pertinentes.

Loja, Septiembre del 2014



Mg. Sc. Felipe Huiracocha Ganán

DIRECTOR DE TESIS

AUTORÍA

Yo, Oscar Gabriel Eras Córdova, declaro ser el autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales, por el contenido de la misma.

Adicionalmente acepto y autorizo a la universidad Nacional de Loja, la publicación del presente trabajo de tesis en el repositorio institucional – biblioteca virtual.

Autor: Oscar Gabriel Eras Córdova

Firma: 

Cédula: 1104857592

Fecha: marzo de 2015

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Yo, Oscar Gabriel Eras Córdova, declaro ser el autor de la tesis titulada, “**LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013**”, como requisito para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Educación, Mención: Educación Musical, autorizo al sistema bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja, para que con fines académicos, muestre al mundo el desarrollo intelectual de la Universidad a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente forma en el repositorio digital institucional.

Las personas interesadas pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información nacionales e internacionales con la cuales la Universidad tenga convenio.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de la presente autorización en la ciudad de Loja, a los 06 días del mes de marzo del dos mil quince, firma el autor.

Firma:

Autor: Oscar Gabriel Eras Córdova

Cédula: 1104857592

Dirección: Los Geranios, Lirios 15 – 17 y orquídeas.

Correo electrónico: oscar1989eras@hotmail.com

Teléfono: 2573543

Celular: 0994412137

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de tesis: Mg. Felipe Huiracocha Ganán

Tribunal de grado:

Lic. Roque Arulfo Pineda Albán. Mg. Sc.

Lic. José Aníbal Pucha Sivilapa. Mg. Sc.

Lic. Freddy Bolívar Sarango Camacho

PRESIDENTE TRIBUNAL

PRIMER VOCAL

SEGUNDO VOCAL

AGRADECIMIENTO

Doy gracias a Dios por la vida y la oportunidad de realizar el presente trabajo, a mi familia por el apoyo demostrado a lo largo de toda mi formación profesional, a la Universidad Nacional de Loja, al Área de la Educación el Arte y la Comunicación, en especial a la carrera de Educación musical.

A todos los docentes que impartieron sus valiosos conocimientos en mi formación integral como profesional, al maestro Felipe Huiracocha que con su paciencia y sabiduría me ayudo a culminar esta investigación y al Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” por abrirme las puertas para realizar la presente tesis.

Oscar Gabriel Eras Córdova

DEDICATORIA

El presente trabajo de investigación lo dedico, a mi esposa Anita en especial a mis hijos Nicolás y Joaquín, a mis padres y hermanos ya que han sido un pilar fundamental a largo de mi formación profesional y ejes motivadores para superarme como persona.

Dedico también este trabajo a todos los estudiantes del Conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi”, en especial a los del área de percusión.

Oscar Gabriel Eras Córdova

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

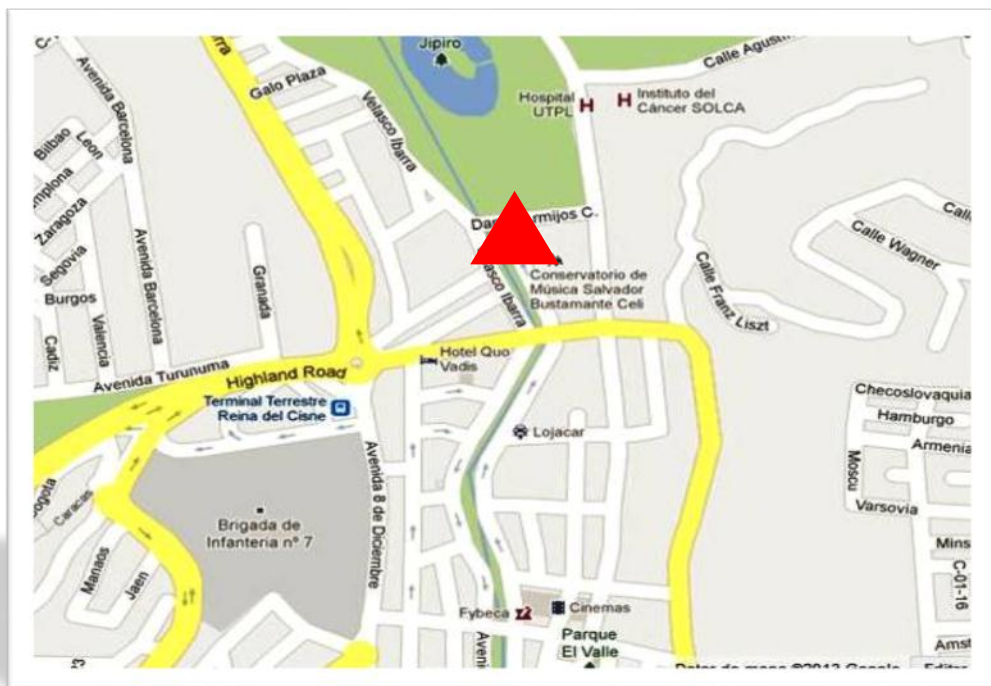
Biblioteca: Área de la Educación, el Arte y la Comunicación

| TIPO DE DOCUMENTO | AUTOR/NOMBRE DEL DOCUMENTO | Fuente | Fecha/Año | ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN | | | | | | | |
|-------------------|--|--------|-----------|---------------------------------------|----------|-----------|--------|-----------|---------------|---------------------|---|
| | | | | Nacional | Regional | Provincia | Cantón | Parroquia | Barrio comuna | Otras degradaciones | Notas observadas |
| TESIS | <p>Oscar Gabriel Eras Córdova /</p> <p>“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO - MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”.</p> | UNL | 2015 | Ecuador | Zona 7 | Loja | Loja | El Valle | El Valle | CD | Licenciado en Ciencias de la Educación Mención: Educación Música |

MAPA GEOGRÁFICO DEL CANTÓN LOJA



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI.”



ESQUEMA DE TESIS

- ✚ PORTADA
- ✚ CERTIFICACION
- ✚ AUTORIA
- ✚ CARTA DE AUTORIZACIÓN
- ✚ AGRADECIMIENTO
- ✚ DEDICTORIA
- ✚ ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN
- ✚ MAPA GEOGRÁFICO
- ✚ ESQUEMA DE CONTENIDOS

- a. TÍTULO
- b. RESUMEN
- c. INTRODUCCIÓN
- d. REVISIÓN DE LITERATURA
- e. MATERIALES Y MÉTODOS
- f. RESULTADOS
- g. DISCUSIÓN
- h. CONCLUSIONES
- i. RECOMENDACIONES
- j. BIBLIOGRAFÍA
- k. ANEXOS

a. TÍTULO

“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”

b. RESUMEN

El presente trabajo de investigación sobre la ejecución del instrumento batería en el nivel inicial, plantea el siguiente objetivo general: Contribuir en la formación académica de los alumnos de percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el aprendizaje del instrumento “BATERÍA”, para esto se recurrió al uso de los siguientes métodos: el analítico y sintético con los cuales se logró interpretar los resultados obtenidos de las encuestas aplicadas a los estudiantes y docentes del nivel inicial y la entrevista a la vicerrectora de la institución; además el método hermenéutico permitió discernir los contenidos y conllevó a contrastar toda la información recopilada frente a los objetivos propuestos en el presente trabajo investigativo. Uno de los resultados principales que se obtuvo en el trabajo de tesis es, tanto alumnos y docentes tienen el interés de incorporar en su formación académica estos conocimientos relacionados con la batería, pero la falta de una guía didáctica específica y plenamente planificada, no permite lograr un aprendizaje significativo por parte de los estudiantes en cuanto a este instrumento; por ello se llega a determinar la siguiente conclusión: No existe una guía didáctica o método específico de batería, plenamente planificado y elaborado para cada semestre del nivel inicial, por lo que existe poco conocimiento en cuanto a su ejecución y poca motivación para que las clases de batería se desarrollen de mejor manera; así mismo se plantearon las siguientes recomendaciones entre las cuales la más importante: Comprometer a las autoridades y al área de percusión del Conservatorio de Música, incluir en la planificación la presente guía didáctica de batería, con temáticas acerca de la ejecución y ritmos populares de batería, la que coadyuvará a un mejor desarrollo del proceso enseñanza-aprendizaje de los alumnos y profesores.

ABSTRACT

The present research work about the execution of drums in initial levels, propose the following general objective: Contribute in the academic training to the percussion students in initial levels at Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" into the learning of the instrument "DRUMS", for this research there were applied the following methods: analytic and synthetic that helped to interpret the results got form the interviews applied to students, teachers to the initial levels in percussion and to the interview applied to the vice rector of the institution; also the hermeneutical method that let us understand the contents and contrast all the information collected in relation with the objectives proposed in the present research work. One of the main results got in the thesis works that teachers and students have the same interests that are to incorporate into their academic training these knowledge's related with drums, but the lack of a specific tutorial well managed and organized don't let to achieve a meaningful learning in students, so it can be determined the following conclusion: There is no a tutorial or specific method well planned and elaborated for each semester in the initial levels, that reason because there is little knowledge against its execution and lack of motivation to develop the drum's classes in a better way, likewise it can be noticed the following recommendation: Commit the authorities and the Percussion area at Conservatorio de Música to include into their planning the following drums didactic tutorial with topics related to the execution and popular drum rhythms, which will help to a better development in the teaching learning process for teachers and students

c. INTRODUCCIÓN

La ejecución del instrumento batería es más que un simple ejercicio rítmico, representa un importante entrenamiento para nuestro cerebro. En el presente trabajo de investigación se demuestra el desarrollo motor que pueden alcanzar los niños con sus extremidades en coordinación e independencia, además de la musicalidad que cada uno puede expresar al momento de tocar junto a otros músicos.

Para el desarrollo del presente trabajo investigativo, se planteó el siguiente objetivo general: Contribuir en la formación académica de los alumnos de percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el aprendizaje del instrumento “BATERÍA”. Utilizando recursos metodológicos encaminados a la ejecución instrumental; el planteamiento de este objetivo fue esencial para el desarrollo de la investigación, el mismo que permitió determinar el conocimiento en cuanto a la ejecución de la batería por parte de alumnos.

De igual manera se plantearon tres objetivos específicos que permitieron conocer la realidad sobre la ejecución de la batería por parte de los alumnos de percusión de nivel inicial. Los objetivos específicos son los siguientes: Analizar como incide la falta de ejecución del instrumento batería en la formación musical de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”; con este objetivo, se logró determinar qué tipo de habilidades y destrezas han podido desarrollar los alumnos de percusión al momento de ejecutar la batería. El segundo que menciona: Proporcionar a los estudiantes una base teórico – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista; el mismo que contribuyó a determinar los beneficios que tiene la ejecución de la batería en el desarrollo musical, ritmo interno y en la coordinación e independencia de cada una los niños que las realizan, y a la vez coadyuva en el mejoramiento de la cátedra de percusión.

Como último objetivo específico se planteó: Elaborar la guía didáctica de batería, en la presente investigación; por medio del planteamiento de este objetivo específico, se obtuvo nuevas herramientas pedagógicas para que docentes y estudiantes las incorporen como recursos pedagógicos dentro de la asignatura de percusión del nivel inicial, logrando así la realización de diferentes actividades rítmico musicales con la batería.

Los métodos y materiales que se utilizaron para cumplir con cada uno de los objetivos planteados fueron los siguientes: el método analítico sintético que permitió obtener los resultados de las encuestas aplicadas a los estudiantes y docentes del área de percusión, dando como resultado el tiempo que se da a la ejecución de la batería dentro de la planificación instrumental del nivel inicial; y de esta manera cumplir con el objetivo principal. Los materiales que se utilizaron para el desarrollo del presente trabajo investigativo fueron: el dispositivo portátil en el cual se almacenó toda la información, al igual que el pendrive, los libros y archivos web de donde se extrajo la información, cámara fotos y filmadora para obtener evidencias del trabajo realizado.

Luego de todo este proceso se llegó a plantear las conclusiones y recomendaciones. La principal conclusión es: No existe una guía didáctica o método específico de batería, plenamente planificado y elaborado para cada semestre del nivel inicial. Como recomendación principal: Comprometer a las autoridades y área de percusión del Conservatorio de Música, incluir en la planificación de percusión la presente guía didáctica de batería para cada semestre del nivel inicial, la misma que ayudara en el desarrollo del proceso enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y profesores.

La presente investigación, es un aporte para la educación musical del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, en razón de que en este proceso, se trabajó en base a una temática de importancia, como la ejecución de la batería en el nivel inicial; la misma que servirá para el avance técnico musical de los niños, desarrollo intelectual y musical del conservatorio.

d. REVISIÓN DE LITERATURA

- **Formación Musical**

EDUCACIÓN MUSICAL

“El término educación musical comprende todo lo que rodea los procesos de enseñanza y aprendizaje con respecto al ámbito de la música: el sistema educativo, los programas educativos, los métodos de enseñanza, las instituciones, los responsables, maestros y pedagogos, etc. La educación musical se estructura en varias áreas en función de cómo se organizan los contenidos del currículum educativo; algunas de estas áreas tratan más específicamente el lenguaje musical, la técnica instrumental, la historia de la música, etc.(Granada, 2008)”.

Educación por y para la música

Si, ateniéndonos a lo prefijado, buscáramos determinar la finalidad de la enseñanza de la música, diríamos solamente “colaborar con el proceso de desarrollo integral del ser humano”.

No olvidemos que alcanzar la finalidad así enunciada: “el desarrollo integral del ser humano “, hará que este necesite, use y sepa cómo hacerlo, de este lenguaje.

Permanecerá en contacto con él, lo tendrá permanentemente integrado a su vivir en un “hacer la música” amplio y comprensivo de todas las posibilidades de frecuentación factibles.

Creador, interprete o auditor consiente y autónomo, ese hacer música constituirá la meta del educar para la música. (Educar por y para la música, 2010)

El proceso de vinculación y concienciación cultural, moral y conductual. Así, a través de la educación, las nuevas generaciones asimilan y aprenden los conocimientos, normas de conducta, modos de ser y formas de ver el mundo de generaciones anteriores”.(Hidalgo, 2012)

PROCESO ENSEÑANZA – APRENDIZAJE

Enseñanza

El proceso de enseñanza consiste, fundamentalmente, en un conjunto de transformaciones sistemáticas de los fenómenos en general, sometidos éstos a una serie de cambios graduales cuyas etapas se producen y suceden en orden ascendente, de aquí que se la deba considerar como un proceso progresivo y en constante movimiento, con un desarrollo dinámico en su transformación continua. como consecuencia del proceso de enseñanza tiene lugar cambios sucesivos e ininterrumpidos en la actividad cognoscitiva del individuo (alumno) con la participación de la ayuda del maestro o profesor en su labor conductora u orientadora hacia el dominio de los conocimientos, de las habilidades, los hábitos y conductas acordes con su concepción científica del mundo, que lo llevaran en su práctica existencia a un enfoque consecuente de la realidad material y social, todo lo cual implica necesariamente la transformación escalonada, paso a paso, de los procesos y características psicológicas que identifican al individuo como personalidad”(Sánchez, 2002)

Aprendizaje

El aprendizaje es el producto de los intentos realizados por el hombre para enfrentar y satisfacer sus necesidades. Consiste en los cambios que se efectúan en el sistema nervioso a consecuencia de hacer ciertas cosas con las que se obtienen determinados resultados(Lexus, 2010).

El individuo ante tal influjo del entorno de la realidad objetiva, no copia simplemente sino también transforma la realidad de lo que refleja, o lo que es lo mismo, construye algo propio y personal con los datos que la antes mencionada realidad objetiva le entrega, debiéndose advertir sobre la posibilidad de que si la forma en que se produce la transmisión de las esencialidades reales resultan interferidas de manera adversa o debido al hecho de que el propio educando no pone, por parte de sí,

interés o voluntad, que equivale a decir la atención y concentración necesarias, sólo se alcanzaran aprendizajes frágiles y de corta duración”(Pérez, 2006).

Como aprender

Las nuevas tendencias de la educación musical hoy en día buscan ofrecer a los estudiantes más de la capacidad de tocar un instrumento. Su objetivo es ofrecerle un contacto íntimo con la música y comprometido a su ambiente socio-cultural, con su tiempo, con sus impulsos y deseos, en otras palabras, "el objetivo específico de La educación musical es la educación en la música, que una persona sensible y receptivo al fenómeno de sonido, su promoción, mientras que las respuestas de humor musical."(Gainza, 1964).

Los nuevos educadores son conscientes de que su papel ya no es ser un transmisor de conocimientos, sino el facilitador de una experiencia musical, Ejemplos "le ofreció paternal, listo para el consumo, los principales metodólogos, ahora quiere ser un jugador más que un transmisor de la experiencia musical. Por lo tanto, el método, representada por un conjunto de ideas, ejemplos y secuencias pedagógicas de acuerdo con el enfoque particular de un experto en particular, será sustituido por un principio pedagógico, el objetivo de la tendencia."(Gainza, 1964)

La propuesta es trabajar desde los primeros pasos con elementos como la creatividad, la improvisación libre y la composición estructurada, la percepción, la forma de realización, etc. La idea es eliminar el primer contacto con los conceptos de instrumento y lo malo, bello y lo feo, lo que permite a los estudiantes un contacto íntimo con el propio instrumento, explorando todas sus capacidades de sonido de acuerdo a su creatividad y posibilidad.

"El miedo que seguramente será reemplazado por la curiosidad, con lo que la libertad y el placer de hacer música. Mediante el uso de la creatividad para explorar el instrumento asociado con el aprendizaje tradicional, que tendrá un musical logro más satisfactorio, positivo y placentero. "(Campos, 2009).

PEDAGOGÍA MUSICAL

La civilización griega ya entendía la música como el centro de la formación y la educación de las personas desde una edad temprana. Para ellos estudiar y comprender la música tenía la misma importancia que aprender astronomía, geometría o filosofía.

De hecho, la pedagogía señala que los niños se expresan antes cantando que hablando, su imaginación musical coopera en el desarrollo de su personalidad y el carácter progresivo de la música les acompaña a lo largo de su proceso evolutivo, desde la educación infantil hasta los niveles más altos de aprendizaje.

La pedagogía musical trata la relación entre la música y el ser humano. En las civilizaciones más antiguas (India, China, Egipto y en tantas otras no documentadas), la música estaba ligada a funciones de gran importancia en las ceremonias; su enseñanza estaba controlada por las más altas autoridades civiles o religiosas. Las perspectivas de la educación, de la formación, de la enseñanza y del aprendizaje forman parte de la pedagogía musical. En la pedagogía musical debe distinguirse la enseñanza teórica de la enseñanza práctica.

Competencias de la pedagogía musical

La pedagogía musical reviste tres grandes competencias:

- La percepción o apreciación musical que aborda el acceso al conocimiento a través de un proceso de aprendizaje "de afuera hacia adentro" con los objetos sonoros que el humano puede oír, escuchar, memorizar, verbalizar, analizar, desde un rol de receptor de secuencias sonoras (ruidos, paisajes sonoros, informaciones) o de secuencias musicales (combinaciones sonoras vocales o instrumentales).
- La interpretación o ejecución musical que permite el acceso al conocimiento musical a través de la memoria, de la imitación, de la mimesis, de la música instrumentada o cantada de oído, o repetida a través de la lectura a primera

vista (primer encuentro con la partitura) o de la lectura ensayada (después de varios ensayos) desde un rol de receptor y emisor al mismo tiempo.

- La creatividad musical que desarrolla el acceso al conocimiento musical a través de un proceso de aprendizaje "de adentro hacia afuera" con improvisaciones vocales o instrumentales (creación en tiempo real) o con composiciones (creación en tiempo virtual) desde un rol de emisor.

DIDÁCTICA

La didáctica (del griego didaskein, "enseñar, instruir, explicar") es la disciplina científico – pedagógica que tiene como objeto de estudio los procesos y elementos existentes en la enseñanza y el aprendizaje. Es, por tanto, la parte de la pedagogía que se ocupa de las técnicas y métodos de enseñanza, destinados a plasmar en la realidad las pautas de las teorías pedagógicas.

Está vinculada con otras disciplinas pedagógicas como, por ejemplo, la organización escolar y la orientación educativa, la didáctica pretende fundamentar y regular los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Los componentes que actúan en el acto didáctico son:

- El docente o profesor
- El discente o estudiante
- El contexto social del aprendizaje
- El currículo

En la didáctica musical, se consideran básicas una serie de cuestiones: para qué se enseña música, qué contenidos y temas son los más importantes para organizarlos en su enseñanza y sobre todo en las situaciones de aprendizajes y de qué forma y con qué métodos se puede optimizar la enseñanza. Esto último se denomina metodología de la enseñanza musical.(Lorena, 2012)

- **DESARROLLO MUSICAL**

METODOLOGÍAS DE LA ENSEÑANZA MUSICAL

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se produce un proceso de renovación pedagógica, provocando la aparición de numerosos métodos de enseñanzas. Este movimiento fue general en todas las materias, por lo que numerosos pedagogos musicales se cuestionaron la forma tradicional de enseñar la música. Defendieron que la educación musical debía realizarse en las escuelas, en un ambiente de juego y confianza, desarrollando la creatividad.

Así surgieron algunos métodos activos, así denominados por favorecer la participación del niño, quien llegaría al conocimiento teórico a partir de la experimentación y la ciencia musical.

Los métodos de aprendizaje a través del descubrimiento derivan de filósofos como Froebel, Dewey o Montessori y han sido impulsados por las teorías evolutivas de Piaget y Bruner.

En el campo musical han compartido esta postura tanto filósofos como pedagogos. Ya en el siglo XVIII Rousseau defendía que la experiencia musical es la precursora de la alfabetización musical. La misma idea encierra la siguiente frase de Sloboda: "No hay que proporcionar información. La información ya está en la música. Hay que ayudar al alumno a tomar conciencia de ello".

Metodología:

La metodología va a tratar el aspecto de cómo enseñar, qué medios voy a poner al alcance del alumno/a para que adquiera ciertos conceptos, para que interiorice una actitud. Es obvio que "cada maestrillo tiene su librillo", pero es importante que repasemos algunos aspectos:

Aspectos educativos y de la clase de música

Motivación y actitud del maestro. Está comprobado que alargar este tiempo provoca distracción, pero si tenemos la suerte de tener a nuestros alumnos disfrutando de una actividad cuando quedan 5 minutos para el final, perfecto.

Tener cogido el nivel del grupo para darles siempre un poco más, nunca algo que no puedan alcanzar. Por ejemplo, en 6º de primaria no se enseñan las derivadas ni se analiza una sonata. Poniendo un ejemplo muy burdo, es como el burro y la zanahoria. Los alumnos deben tener siempre algo que está un poco más allá, aunque nunca inalcanzable. Nuestros alumnos si terminarán “comiendo la zanahoria”, pero a su tiempo.

Fragmentar las actividades. Todo requiere su tiempo y sus pasos. El todo no es más que una conjunción de pequeñas partes. Una actividad nos irá llevando a otra más compleja y así sucesivamente.

MÉTODOS DE MÚSICA

MÉTODO KODALY

Zoltan Kodaly quien nació en 1882, se está aplicando en su país de origen a partir de 1945, una enseñanza destinada llevar a la práctica los siguientes principios “Kodalyanos”.

- a. “La música es tan necesaria como el aire”
- b. “Solo lo auténticamente artístico valioso para los niños”
- c. La “auténtica” música folklórica debe ser base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la Educación.
- d. Conocimiento de los elementos de la música a través de la práctica vocal (a 1,2 y 3 voces) e instrumental.
- e. Educación musical para todos, teniendo la música un pie de igualdad con las otras materias del currículo. (Educar por y para la música, 2010)

El elemento principal para Kodaly es el canto, la voz es el primer y más versátil instrumento musical que demasiadas veces dejamos en un segundo plano para utilizar pequeños instrumentos musicales. La práctica del canto es la base de toda la actividad musical porque de ella se deriva toda la enseñanza de la música. La meta real consiste en hacer cantar al niño perfectamente de oído y a la vista de una partitura. El solfeo es entendido solo como la lectura musical cantada.

MÉTODO ORFF

Karl Orff, insigne músico alemán, nació en Múnich en 1885, director de música, durante muchos años, de la Gunther Schule, escuela famosa por la enseñanza de la gimnasia rítmica y de la danza, conoció las características del método Jaques Dalcroze. Allí se familiarizó con todos los problemas de la Educación musical, llegando a la conclusión de que la música que se estaba empleando para llevar a los alumnos hacia el movimiento no era, en modo alguno, la más apropiada.

El verdadero generador del trabajo de este método es el ritmo. La tarea comienza con la repetición rítmica de palabras convenientemente seriadas, pregones, nombres propios, ecos, pregunta y respuestas. Como ya comentamos, estos ejercicios se entonan inicialmente sobre la tercera menor sol – mi. Una vez practicados, pueden ser llevados a la ejecución instrumental, previa preparación psicomotriz.

Todo tipo de rimas, adivinanzas, recitados, son útiles para esta etapa de formación en que, según informo Egon Kraus durante el Congreso de la Socie Internacional de Educación musicaln (Bruselas, Bélgica, 1953), dos cosas cuerpo sobre todo: “La participación activa y la audición activa entendemos la utilización efectiva y constante de los elementos musicales el canto, la ejecución y la improvisación y, por audición activa, la adquisición gradual de la capacidad de apreciar y de comprender la música realmente artística”. (Educar por y para la música, 2010)

Este método tiene como base los ritmos del lenguaje, siendo la célula generadora del ritmo y de la música la palabra hablada. Por tanto su base la tiene en la triple

actividad de, la palabra, el sonido y el movimiento. Este método forma a los niños en el aspecto musical de una forma natural y progresiva, mediante el juego y la improvisación de ritmos y melodías.

Rítmica de JAKUES DALCROZE

Emilio Jacques Dalcroze, nació el 6 de julio de 1865 y falleció el 1 de julio de 1950. Tuvo una sólida formación de músico que lo llevo a ejercer, como profesor de armonía y solfeo, en el Conservatorio de Ginebra. Tomo ahí conciencia de la dificultad con que sus alumnos superaban los problemas rítmicos de la lectura musical. Estos, que habían recibido una instrucción intelectualizada falta de vivencias eran capaces de leer la notación musical, mas sin poder ello lograr aprender, cantar, el sentido rítmico vital, natural de dicha música.

Buscando una solución a este problema, intento en sus clases, a partir de 1903 las marchas y desplazamientos a compás, pensando que la realización de un ritmo con todo el cuerpo serviría para profundizar su capacitación, para completar la vivencia. Vio en el movimiento muscular un regulador o corrector posible del entendimiento. “Sueño con una educación musical en la cual el cuerpo juegue el papel de intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento, y sea el instrumento directo de nuestra mente.”

De esas experiencias surgió, paulatinamente, su método de trabajo. La rítmica es una disciplina del ritmo musical, un sistema racional e integral para su desarrollo y aplicación. El individuo que ha sido formado en ella es capaz de comprender y de realizar por el gesto, espontáneamente, la organización rítmica de cualquier trazo musical, aun el más complicado.

EL DESARROLLO RÍTMICO

La enseñanza musical moderna a menudo se ha basado en el elemento rítmico de la música o lo ha tomado como punto de partida. De la observación directa del niño el educador puede ya extraer conclusiones fundamentales: el ritmo preside la mayor parte de los juegos infantiles, sobre todo en la primera infancia. Desde allí se irradia

en múltiples direcciones, impregnando las diversas facetas en que se manifiesta y expresa la vida del niño.

El niño vive plenamente el ritmo; un amplio bienestar invade todo su ser. No obstante, ya dijimos que en la parte física donde el ritmo se encuentra más arraigado; solo desde allí podrá elevarse luego hacia formas más complejas. Por eso el sentido rítmico de las personas depende de manera directa para reaccionar físicamente frente a la música. Invirtiendo los términos; llegamos a la premisa que impulsara a Jaques – Dalcroze (1865-1950) a crear la rítmica musical: la ejecución de ritmos musicales contribuye al desarrollo de la musicalidad. (Gainza, 1964)

LA PERCUSIÓN

Seguramente todos los instrumentos primitivos de cualquier cultura serían de percusiones (sacudidas, golpeadas, entrechocadas o raspadas) ya que resultaría extraño que el ser humano primitivo fuese capaz de manipular una cuerda o de soplar un cuerno, antes de golpear un tronco o entrechocar sus manos.

Estas formas de tocar se utilizarían para fines ceremoniales, guerreros, de trabajo o incluso de ocio para festejar cualquier tipo de cosa, así como algún ritual religioso destinado a alejar espíritus malignos o atraer los favores de alguna deidad. Resulta evidente decir que cada pueblo le daba la importancia a un instrumento distinto, con el cual más se identificaban (Tambores en África y Europa, Metales en Asia y la India, pequeños idiofonos entrechocados, raspados o sacudidos en América del sur, etc.), quedando claro que cada cultura aportó algo diferente a nuestra historia.

LA BATERÍA

La batería es un conjunto de instrumentos musicales, todos ellos de percusión, usado para muchas agrupaciones musicales. Los elementos que la componen son todos de origen ajeno al país donde nació ella, Estados Unidos (El bombo y la caja de Europa, los platos de Turquía y de China, los toms de China, de África y de los indios Americanos) y fueron ensamblados por músicos que se dedicaban a los tambores, pero completamente desconocidos, solo se sabe que apareció por primera vez en los bares y los teatros alrededor de 1890.

COMPOSICIÓN DE LA BATERÍA

La batería está compuesta por un conjunto de tambores, comúnmente de madera, cubiertos por dos parches, uno de golpeo (en la parte superior) y otro resonante (en la parte inferior). Estos tambores pueden variar su diámetro, afectando al tono, y la profundidad, variando la sensibilidad sobre el parche de resonancia. Además la batería también es acompañada por los imprescindibles platos, y otros accesorios (tales como cencerro, panderetas, bloques, entre otros). La batería se puede afinar con una llave de afinación y un sistema de capachos o lugs y pernos de afinación que tensan el parche. Mientras más tenso el parche, más agudo el sonido, y viceversa.

TÉCNICA PARA TOCAR LA BATERÍA

A la forma de agarrar las baquetas se le llama "grip". La forma sugerida de tomarlas es: 1.- Buscar en la baqueta en el que el rebote se dé con mayor facilidad y tenga la mayor duración posible sin que el baterista aplique fuerza. 2.- Cerrar la mano, tratando de que quede un espacio para que la baqueta pueda pendular fácilmente. A este espacio se le conoce como fulcro o fulcrum.

Se emplean movimientos de dedos, muñecas, codos y brazo, dependiendo de la distancia, fuerza y técnica de cada baterista.

Tocar la batería es, en definitiva, una forma de hacer música, aunque predomine la parte rítmica y percusión. Aunque parezca sencillo, tocar la batería no es tan fácil, requiere una gran coordinación entre las extremidades, y por tanto es un gran ejercicio para el cerebro y para el desarrollo de la coordinación psicomotriz y motora de los niños. Además, dada su complejidad, los requerimientos físicos son importantes y el entrenamiento y la práctica se hacen indispensables si se quiere dominar el instrumento. O sea que incluso tocar la batería es bueno para los niños como ejercicio físico regular. Es evidente que tocar la batería y las percusiones es muy bueno y saludable para los niños.

e. MATERIALES Y MÉTODOS

Para cumplir con el desarrollo de la presente investigación se utilizaron métodos y materiales los mismos que se los desglosarán a través de los objetivos específicos planteados en el proyecto de tesis.

Para el primer objetivo planteado que se refiere analizar como incide la falta de ejecución del instrumento musical batería en la formación de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”; se desarrolló aplicando una encuesta a los 30 estudiantes, 4 docentes y entrevista a la vicerrectora(E) de la institución, en la extracción de los resultados obtenidos se utilizó el método analítico sintético, que ayudó en el análisis de resultados y la realidad en la cual se desarrollaba el problema, el método de la observación que ayudo a darnos cuenta la dificultad expresada por los estudiantes al momento de acompañar en una banda o ejecutar diferentes ritmos. Entre los materiales que se utilizaron en el desarrollo del presente objetivo tenemos: hojas de papel bond, ordenador portátil, impresora y pendrive.

El segundo objetivo específico planteado que se refiere específicamente a : Proporcionar a los estudiantes una base teórico – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista; se desarrolló realizando una consulta sobre la existencia de un método específico de batería plenamente planificado para cada año del nivel inicial, y mostrar el aporte que representaría dentro del desarrollo instrumental, para esto se utilizó el método científico, con el cual fue posible la recolección de información; el método hermenéutico con el que se pudo interpretar los textos y el método de la observación para determinar el grado de ejecución de la batería por parte de los estudiantes del nivel inicial. Los materiales que ayudaron en el desarrollo del presente objetivo fueron: dispositivo portátil, libros de apoyo, pendrive.

El tercer y último objetivo específico planteado es: elaboración de la guía didáctica de batería, en la presente investigación; se la desarrolló impartiendo conocimientos con ejercicios prácticos de coordinación e independencia y con la enseñanza de diferentes ritmos nacionales y latinoamericanos a los estudiantes de percusión del nivel inicial y la guía de ejercicios a los docentes del área de percusión, además se dio información sobre cómo se debe trabajar la guía didáctica en forma progresiva con cada estudiante y los avances que debe mostrar el mismo, para ello se utilizó el método analítico y teórico para la elaboración de la guía didáctica. Entre los materiales que se utilizaron tenemos: Métodos de batería y textos de consulta, dispositivo portátil.

Además otro de los métodos utilizados para el desarrollo del presente trabajo investigativo, fue el método estadístico el cual tuvo lugar al momento de extraer toda información; con la ayuda del mismo se pudo llevar a cabo la tabulación de los resultados obtenidos en las encuestas y entrevistas planteadas a docentes, estudiantes y autoridades del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi".

f. RESULTADOS

ANÁLISIS CUANTI-CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS DEL CUESTIONARIO APLICADO A LOS ESTUDIANTES DE PERCUSIÓN NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

Objetivo Específico 1.

- ✚ Analizar como incide la falta de ejecución del instrumento musical batería en la formación de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Las preguntas de las encuestas aplicadas a los docentes y estudiantes del nivel Inicial del área de percusión, del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, tuvieron un aporte significativo para determinar el cumplimiento del presente objetivo:

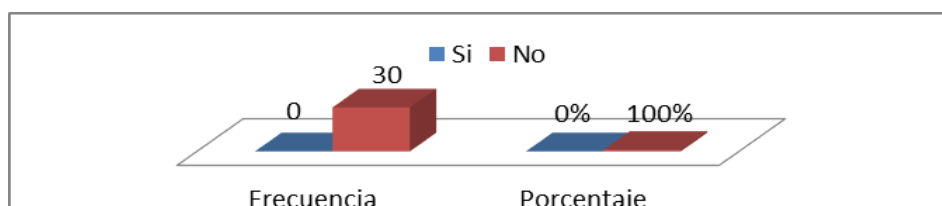
1. En las horas de clase instrumental, ¿su profesor le enseña a tocar la batería?

Cuadro 1

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 30 | 100% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Figura 1



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: De los datos expuestos, el 100%(30 alumnos), manifiestan que sus profesores no les dan clases de batería de manera constante durante su paso por el nivel inicial.

Análisis Cualitativo: Alcanzar el desarrollo técnico – musical en la mayoría de los instrumentos de percusión ayuda a la formación integra de los músicos percusionistas, el enseñar un poco de batería en cada clase ayudará a que los niños y jóvenes desarrollen su coordinación e independencia, que se ve limitada por su falta de ejecución en su paso por el nivel iniciar, el estudio de este instrumento desarrollará su capacidad creativa, es por esto que en su mayoría los estudiantes manifiestan su gusto por interpretar la batería.

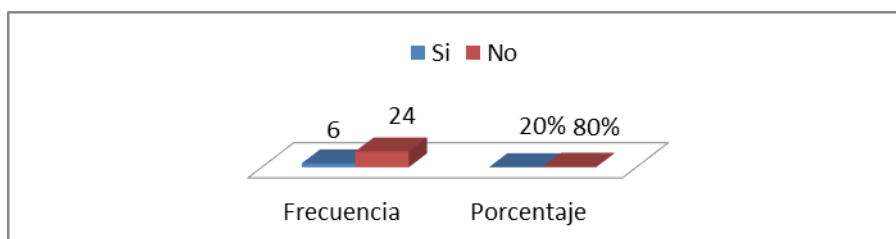
2. ¿Ha acompañado a otros músicos o tiene una banda de música popular?

Cuadro 2

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 6 | 20% |
| No | 24 | 80% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja

Figura 2



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N°2, con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), en un 20%(6 estudiantes), han acompañado a otros músicos en la batería y tienen banda de música popular, mientras que, el 80% (24 estudiantes), no han acompañado a otros músicos o tienen una banda de música popular.

Análisis Cualitativo: Tocar con otros músicos desarrolla en muchos aspectos la musicalidad de cada intérprete, además de ayudar en la formación musical de cada

estudiante, ayudará a desarrollar el sentido rítmico, y ser más interpretativo al momento de escuchar y hacer música, en su mayoría los estudiantes al responder esta pregunta manifiestan su gusto y a la vez curiosidad por tocar con otros músicos o tener una banda musical, se observa que la falta de ejecución de la batería limita la capacidad de participar con otros músicos.

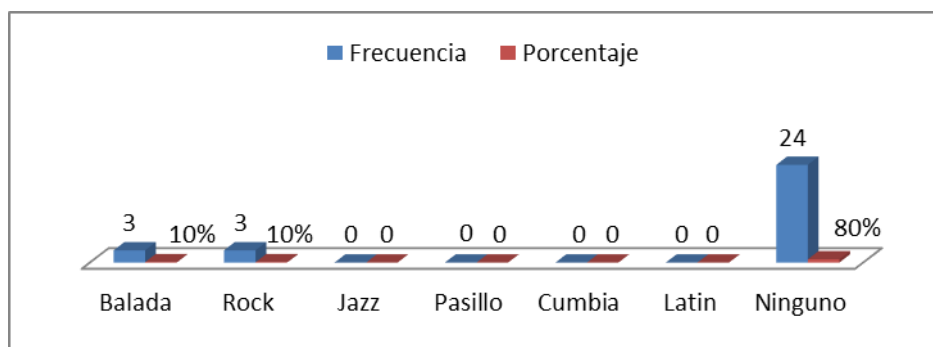
3. De los siguientes ritmos indica ¿cuáles puedes tocar en la batería?

Cuadro 3

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Balada | 3 | 10% |
| Rock | 3 | 10% |
| Jazz | 0 | 0 |
| Pasillo | 0 | 0 |
| Cumbia | 0 | 0 |
| Latin | 0 | 0 |
| Ninguno | 24 | 80% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 3



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N° 3, con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), en un 20%(6 estudiantes), saben tocar dos ritmos en la batería la balada y el rock, mientras que, el 80% (24 estudiantes), no saben ningún ritmo de música popular en la batería.

Análisis Cualitativo: El estudio de la batería es un campo extenso e iniciarlo a temprana edad es más beneficioso, es por esto que el trabajo que se realiza al

estudiar la batería enriquece el desarrollo de la coordinación e independencia, ámbitos de suma importancia para ejecutar ritmos como el pasillo, albazo, rock, etc. Con figuras y compases diferentes, los alumnos del nivel inicial en su mayoría manifiestan no saber ejecutar ningún ritmo en la batería, que se ve reflejado por la falta de ejecución.

Objetivo Específico 2.

- ✚ Proporcionar a los estudiantes una base teórica – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista.

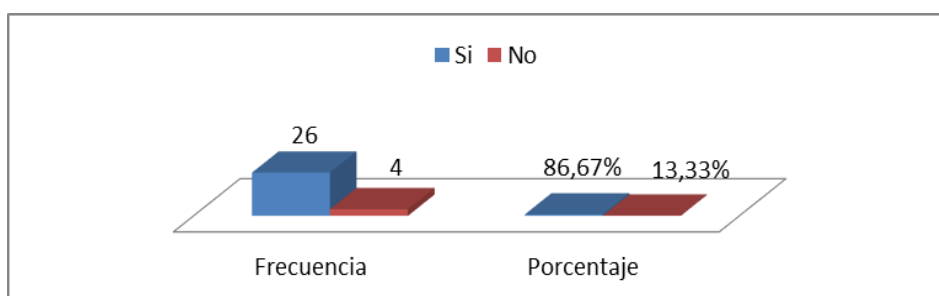
4. ¿Le gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión?

Cuadro 4

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 26 | 86,67% |
| No | 4 | 13,33% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Figura 4



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En los resultados obtenidos en la presente interrogante el 86,67%, es decir 26 estudiantes les gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión y el 13,33% (4 estudiantes), no les gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión.

Análisis Cualitativo: Los libros o métodos adecuados para cada instrumento de percusión, contribuirán al desarrollo de las habilidades técnicas y musicales en el instrumento, proporcionar a los estudiantes un método específico y correctamente planificado de batería contribuirá en su formación dentro del área de percusión nivel inicial y al mismo tiempo desarrollará la destreza de ejecutar varias figuras a la vez en el instrumento, destreza de vital importancia en este extenso campo.

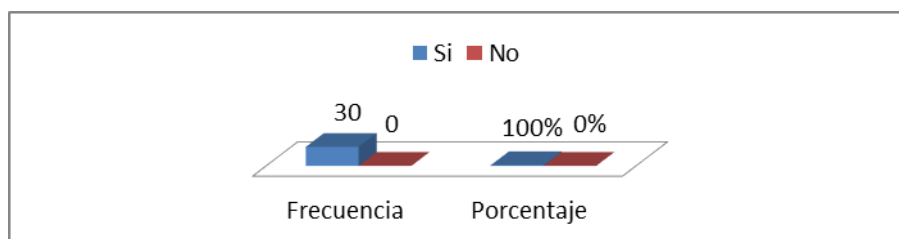
5. ¿Te gustaría que en cada clase te enseñen algo de batería?

Cuadro 5

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 30 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 5



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En la presente pregunta, el 100%(30 estudiantes), responden de manera positiva a la interrogante.

Análisis Cualitativo: Para que una clase no se vuelva monótona, es importante cambiar de actividad en especial si se trabaja en su mayoría con niños, planificar correctamente la clase para introducir en cada clase unos minutos de batería sería una de las formas para otras actividades y evitar la monotonía de la misma, en la presente interrogante todos los estudiantes manifiestan sus ganas para ejecutar este

instrumento, por esto se ve reflejado la necesidad de proporcionar método práctico de batería para cada clase.

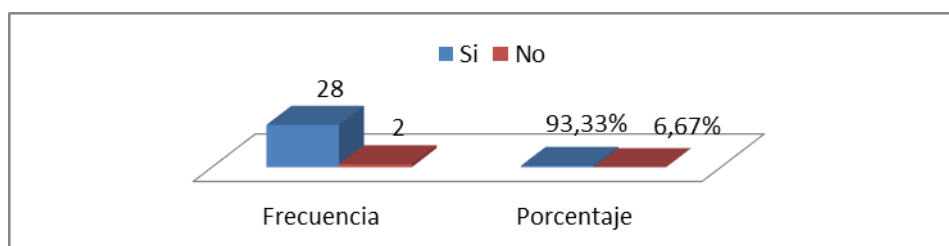
6. Cree conveniente el aprendizaje de este instrumento.

Cuadro 6

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 28 | 93,33% |
| No | 2 | 6,67% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 6



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: De los datos expuestos en el cuadro N°6, el 93% (28 estudiantes) manifiestan su gusto y creen que es importante ejecutar este instrumento, mientras que el 6,67% (2 estudiantes) no creen importante aprender a tocar la batería en este nivel.

Análisis Cualitativo: La formación artístico - musical de los estudiantes de percusión es uno de los pilares fundamentales de esta institución, la importancia de aprender a tocar la batería sería una de las destrezas que ayuden a la formación artístico - musical de los niños y adolescentes de esta institución, es por eso que en su mayoría, la población indagada cree conveniente el aprendizaje de este instrumento, y la existencia de una base teórico - práctica para todos los años del nivel inicial.

Objetivo Específico 3.

- ✚ Elaborar una guía didáctica de batería, en el presente proyecto de investigación.

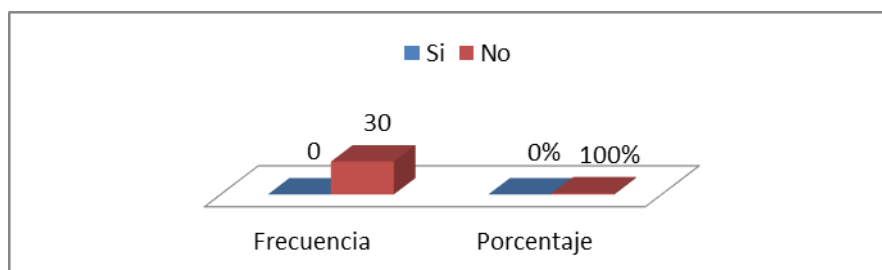
7. ¿Existe un método o guía didáctica de batería para su nivel?

Cuadro 7

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|--------------|------------|-------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 30 | 100% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 7



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En la presente interrogante el 100%, es decir 30 estudiantes encuestados responden que no existe un método o guía didáctica de batería para este nivel, y por lo mismo les agradecería que se elabore o se planifique la misma.

Análisis Cualitativo: En el estudio del extenso campo de la percusión específicamente de la batería, es necesario que se elabore un método o guía didáctica de este instrumento encaminado al desarrollo musical y técnico de los niños y jóvenes.

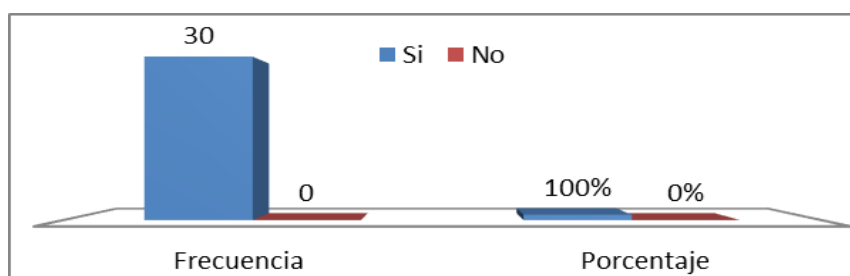
8. Le gustaría aprender a tocar la batería.

Cuadro 8

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 30 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 8



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro 2 con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), dan una respuesta positiva a esta interrogante.

Análisis Cualitativo: El desarrollo íntegro de un músico percusionista, es saber responder en todos los instrumentos de esta extensa gama instrumental, uno de ellos es la batería que abre nuevas puertas e ideas en el campo musical, el aprender a ejecutar este instrumento apoya nuestra formación como músicos íntegros en la percusión, es por ello que es necesario la elaboración de una guía didáctica de batería para el nivel inicial.

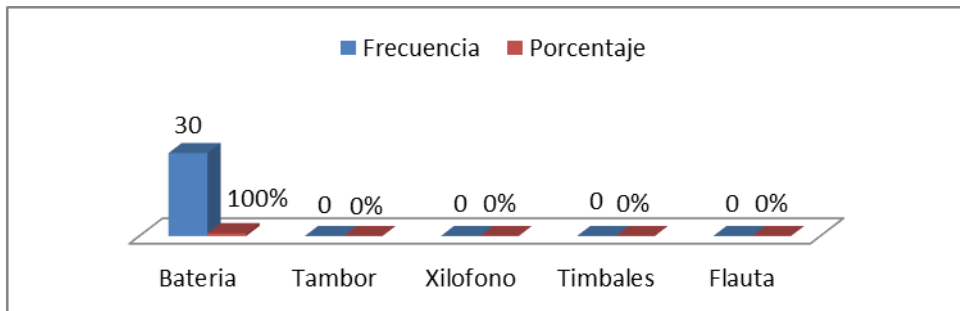
9. ¿Ingreso al Conservatorio con el fin de aprender a tocar?

Cuadro 9

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Batería | 30 | 100% |
| Tambor | 0 | 0% |
| Xilófono | 0 | 0% |
| Timbales | 0 | 0% |
| Flauta | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 9



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N°9, el 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), manifiestan su gusto por aprender a tocar la batería y que además esta es una de las razones por la cual ellos ingresaron al Conservatorio.

Análisis Cualitativo: Motivar al estudiante, ayuda en la estimulación de su aprendizaje y realza sus ganas de aprender y dedicarse al instrumento, se puede planificar para que en cada clase de percusión se imparta tutorías de batería debido a que los estudiantes manifiestan el gusto por aprender a ejecutar este instrumento, es por esto que elaborar una guía didáctica de batería, contribuiría en su formación integral por su paso por el Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”

ANÁLISIS CUANTI-CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS DEL CUESTIONARIO APLICADO A LOS DOCENTES DE PERCUSIÓN NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

Objetivo Específico 1.

- ✚ Analizar como incide la falta de ejecución del instrumento musical batería en la formación de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.

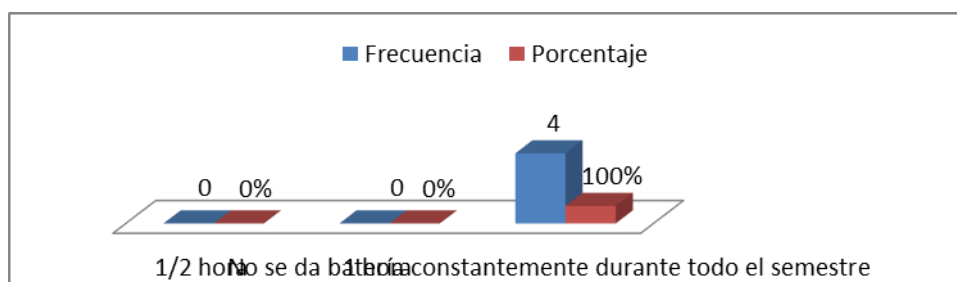
1. Dentro de la planificación que usted conoce del área. ¿Cuánto tiempo se da para el aprendizaje de la batería?

Cuadro 10

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|--|------------|-------------|
| 1/2 hora | 0 | 0% |
| 1 hora | 0 | 0% |
| No se da batería constantemente durante todo el semestre | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los docentes del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja

Figura 10



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los 4 docentes encuestados, que representan el 100% de la población encuestada, manifiestan que no se da clases constantes de batería en este nivel.

Análisis Cualitativo: De lo que manifiestan los docentes de esta área se da más importancia a la técnica durante el nivel inicial y el aprendizaje del tambor, otra de las ideas que se manifiestan, en las clases del nivel inicial solo existen 4 o 5 páginas para la enseñanza de la batería, por lo que se puede evidenciar la falta de ejecución de batería durante este nivel, incide en la ejecución de este instrumento.

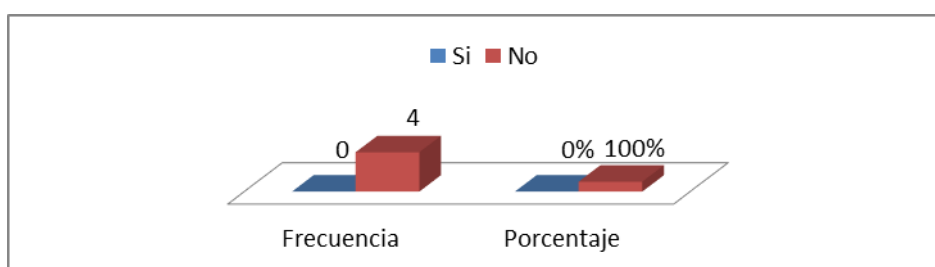
2. Dentro de sus horas clase las distribuye para enseñar algo de batería.

Cuadro 11

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 11



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En el cuadro 11 se observa que el 100% (4 Docentes) de los encuestados, responden de manera negativa a la interrogante.

Análisis Cualitativo: Una correcta planificación y un buen método ayudaran en la formación integral de los alumnos del nivel inicial del área de percusión, todos los docentes de percusión manifiestan que la planificación no se la ha adaptado para enseñar en todos los semestres clases de batería, pero, si les gustaría agregarla para las nuevas generaciones, implementar sus clases con un poco de batería ayudaría en la ejecución de este instrumento.

Objetivo Específico 2.

- ✚ Proporcionar a los estudiantes una base teórica – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista.

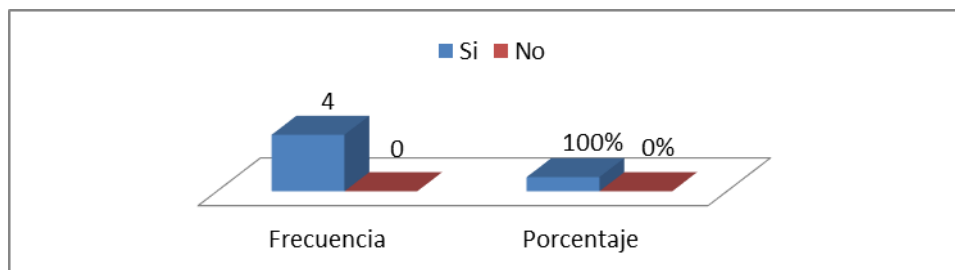
3. ¿Cree conveniente la enseñanza de este instrumento?

Cuadro 12

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 4 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los docentes del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja

Figura 12



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: El 100% de la población encuesta (4 docentes), manifiestan que si es conveniente la enseñanza de la batería al nivel inicial por el desarrollo musical que se va lograr en su formación.

Análisis Cualitativo: Todos los docentes de percusión manifiestan la conveniencia de enseñar este instrumento en el nivel inicial, porque ayuda a desarrollar un sentido rítmico y aumentar la coordinación e independencia del cuerpo, además de ser un punto importante para la motivación de los alumnos, sería importante proporcionar un libro de batería acorde para cada nivel.

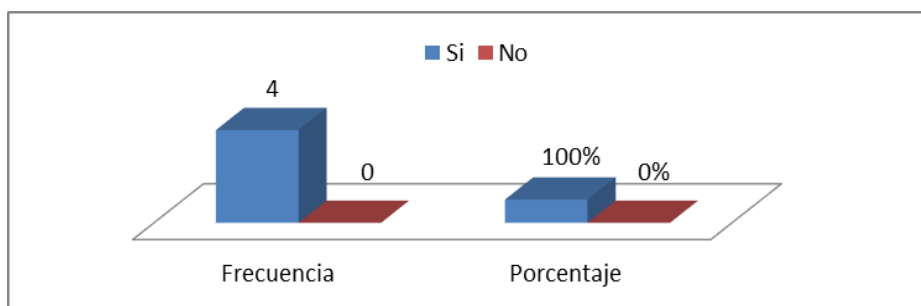
4. ¿Le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería?

Cuadro 13

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 4 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los docentes del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 13



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis cuantitativo: En los datos expuestos en el cuadro N°13, el 100% de los docentes encuestados (4 docentes), manifiestan que elaborar una guía didáctica específica de batería y sobre todo planificada adecuadamente para este nivel sería sumamente importante en la formación artístico – musical de los futuros percusionista del Conservatorio.

Análisis Cualitativo: Elaborar una guía didáctica específica de batería y sobre todo planificada adecuadamente para este nivel sería importante en la formación artístico – musical de los futuros percusionista del Conservatorio Superior de música, que además contribuirán en el desarrollo musical de la Ciudad y el País, en esta interrogante los docentes exponen que además de dar clases de todos los instrumentos de percusión se aumentaría las clases de batería durante todo el semestre, se cumpliría con las expectativas de los estudiantes que ingresan a esta área con la ilusión de aprender a ejecutar este instrumento, entre otras ideas recopiladas de los docentes del área también manifiestan que en el campo de las orquestas o bandas de música popular el estudiante aprendería a acompañar a otros músicos y se abriría un nuevo campo ocupacional a futuro en grupos de música popular u orquestas de cualquier índole.

Objetivo Específico 3.

- ✚ Elaborar una guía didáctica de batería, en el presente proyecto de investigación.

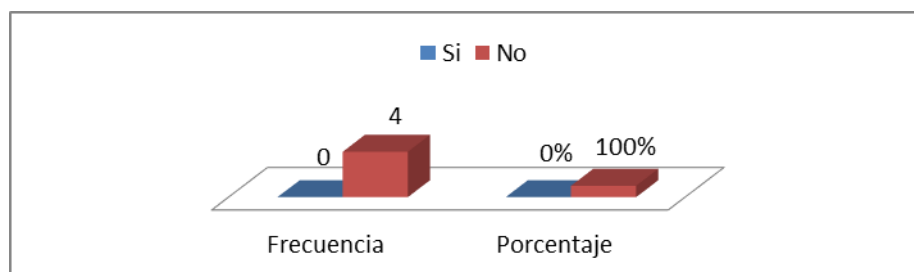
5. Existe un método o guía didáctica específica de batería dentro de la planificación para cada semestre del nivel inicial del Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Cuadro 14

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los docentes del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja

Figura 14



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En los resultados obtenidos en esta interrogante el 100% (4 docentes), manifiestan que no existe ningún método o guía didáctica específica de batería planificada para impartir clases de batería a los estudiantes del nivel inicial.

Análisis Cualitativo: Las nuevas formas de planificación son de vital importancia, para llevar una clase amena con los estudiantes y trabajar adecuadamente en la misma, elaborar una guía didáctica de batería planificada para cada semestre y clase del nivel inicial, contribuirá en el Área de percusión, por lo que ellos manifiestan, estar dispuestos a realizar trabajos de planificación por instrumento de percusión para desarrollar clases más productivas con los estudiantes del nivel inicial.

ANÁLISIS CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS DE LA ENTREVISTA APLICADA A LA VICERRECTORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

- 1. ¿Existe un método o guía didáctica específica de batería dentro de la planificación semestral del nivel inicial del Área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”?**

“No existe un método específico de batería pero las planificaciones si existen para este instrumento”

Análisis cualitativo: En el estudio del extenso campo de la percusión, se requiere de planificación adecuada, pero se puede observar que no existe una guía didáctica específica de batería, la cual sería importante para la ejecución y aprendizaje de la batería en este nivel.

- 2. Dentro de la planificación que Usted conoce del área, ¿Cuánto tiempo se da para el aprendizaje de la batería?**

“Desconozco el tiempo que se da en cada clase para la enseñanza de la misma y dentro de las planificaciones”

Análisis cualitativo: Alcanzar el desarrollo técnico – musical, en la mayoría de los instrumentos de percusión ayuda a la formación integral de los músicos percusionistas, enseñar batería en cada clase ayudará a que los niños y jóvenes desarrollen sus habilidades, creatividad y musicalidad, al momento de ejecutar la batería.

3. Cree conveniente la enseñanza de este instrumento?

“Si, es importante la enseñanza de la batería a los niños del nivel inicial y no solo a ellos sino a todos los niveles ya que el aprendizaje de este instrumento representa ser una parte fundamental en la formación musical de los niños y jóvenes de percusión y además contribuye de forma importante en el desarrollo de esta área”

Análisis cualitativo: La autoridad entrevistada (vicerrectora encargada), manifiesta la importancia de enseñar la batería en el nivel inicial, ya que el estudio de la misma, es beneficioso, para el desarrollo de la coordinación e independencia y al mismo tiempo facilitara la ejecución de la misma.

4. ¿Le gustaría que los estudiantes de percusión sepan acompañar varios ritmos de música popular, como el pasillo, pasacalle, albazo, san Juanito, balada, rock, ritmo básico de jazz, etc.?

“Claro, me gustaría que los niños de percusión aprendan a ejecutar estos ritmos y así aplicarlos en los distintos grupos que existen en el Conservatorio”

Análisis cualitativo: En esta interrogante la autoridad competente (vicerrectora encargada), manifiesta su entusiasmo por el aprendizaje de estos ritmos, y la participación que los estudiantes tendrían en los distintos grupos del Conservatorio, por esta razón es conveniente la elaboración de una guía didáctica y plenamente planificada para el nivel inicial.

5. ¿Le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería para cada semestre del nivel inicial?

“Si, me gustaría que se elabore una guía didáctica de batería ya que no solo se contribuirá al desarrollo musical de los niños de percusión, sino que además se contribuirá al desarrollo musical del Conservatorio”

Análisis cualitativo: La elaboración de una guía didáctica específica de batería para cada semestre del nivel inicial sería importante y facilitaría el trabajo de los niños en su paso por este nivel, y los docentes trabajarían de mejor manera en cuanto a este instrumento.

g. DISCUSIÓN

Las nuevas tendencias de la educación musical hoy en día buscan ofrecer a los estudiantes más de la capacidad de tocar un instrumento. Su objetivo es ofrecerle un contacto íntimo con la música y comprometido a su ambiente socio-cultural, con su tiempo, con sus impulsos y deseos, en otras palabras, "el objetivo específico de la educación musical es la educación en la música, que una persona sensible y receptivo al fenómeno de sonido, su promoción, mientras que las respuestas de humor musical."(Gainza, 1964).

En las encuestas aplicadas a los docentes y estudiantes del Conservatorio de Superior de Música "Salvador Bustamante Celi", se observa la importancia que tiene enseñar el instrumento batería de manera constante en el nivel inicial, en los datos expuestos los estudiantes manifiestan algunas falencias en cuanto a la enseñanza de este instrumento y el gusto que ellos tienen por aprender a tocar la batería, además queda demostrado que no existe una guía específica de batería, ellos manifiestan que sería importante enseñar batería en estos niveles ya que con estas clases se desarrollara aún más el sentido rítmico – musical de cada estudiante y se motivaría a los niños a continuar su estudio musical, en su formación profesional.

En la entrevista efectuada a la vicerrectora (E) del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi". Con respecto a la existencia de un método o guía didáctica específica de batería planificado adecuadamente para cada semestre del nivel inicial manifiesta lo siguiente, "No existe un método específico de batería pero las planificaciones si existen para este instrumento", con respecto al tiempo establecido para la enseñanza de la batería dentro de las planificaciones de percusión ella nos informa que "desconoce el tiempo que se da en cada clase para la enseñanza de la misma y dentro de las planificaciones", y sobre la conveniencia de enseñar este instrumento a los niños del nivel inicial dice: " que si es importante la

enseñanza de la batería a los niños del nivel inicial y no solo a ellos sino a todos los niveles ya que el aprendizaje de este instrumento representa ser una parte fundamental en la formación musical de los niños y jóvenes de percusión y además contribuye de forma importante en el desarrollo de esta área”, en otra de las interrogantes aplicadas sobre si le gustaría que los estudiantes del nivel inicial acompañen varios ritmos de música popular, nos manifiesta “su gusto y optimismo para que los niños de percusión aprendan a ejecutar estos ritmos y así aplicarlos en los distintos grupos que existen en el Conservatorio”, y para finalizar la entrevista la interrogante es, le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería para el nivel inicial; “Si, me gustaría que se elabore una guía didáctica de batería ya que no solo se contribuiría al desarrollo musical de los niños de percusión sino que además se contribuirá al desarrollo musical del conservatorio”.

Además, para el análisis de resultados obtenidos se consideró estudios relacionados con la temática, como parte de la discusión las conclusiones expuestas en otros trabajos de investigación relacionados con la percusión, manifiestan lo siguiente: “Los docentes desconocen los beneficios que la percusión corporal otorga a los alumnos, sin embargo no utilizan las herramientas metodológicas que brinda la misma, y así lograr un conocimiento significativo en ellos”(Ortiz, 2014). Es por esto la importancia que de impartir clases de percusión a los niños del nivel inicial y sobre todo los resultados positivos que se lograran al dar clases de batería con los recursos adecuados y plenamente planificados.

Una vez realizada la discusión de los resultados, se demuestra el cumplimiento de cada uno de los objetivos propuestos en la presente investigación, los mismos que contribuyen al planteamiento de las siguientes conclusiones y recomendaciones.

h. CONCLUSIONES

- ✚ No existe una guía didáctica o método específico de batería, plenamente planificado y elaborado para cada semestre del nivel inicial.
- ✚ Se destina poco tiempo para impartir clases de batería a lo largo del nivel inicial, limitando el desarrollo de destrezas y habilidades de los estudiantes del nivel inicial en la ejecución de este instrumento.
- ✚ Los alumnos desconocen de varios ritmos que se pueden ejecutar en la batería ya sean del folklor nacional o latinoamericano, y en su mayoría, desconocen lo que es acompañar en un grupo musical.
- ✚ Las autoridades desconocen de la planificación semestral del nivel inicial del Instrumento musical batería, por lo que se da poca importancia a la ejecución de la misma.
- ✚ Los docentes del área de percusión no cuentan con una guía didáctica específica de “batería”, plenamente planificada, por lo que destinan poco tiempo para impartir clases de este instrumento a los estudiantes del nivel inicial.

i.- RECOMENDACIONES

Tomando en cuenta la problemática de estudio, la fundamentación teórica y las conclusiones establecidas anteriormente, se presenta a continuación las siguientes recomendaciones.

- ✚ Comprometer a las autoridades y al área de percusión del Conservatorio de Música, incluir en la planificación del instrumento percusión la guía didáctica de batería planificada para cada semestre del nivel inicial.
- ✚ Enseñar la extensa variedad de ritmos locales, nacionales e internacionales que se pueden ejecutar en la batería, herramientas para ejecutarlas dentro de los grupos musicales.
- ✚ Realizar festivales de música popular con grupos conformados por estudiantes de las distintas áreas de la institución, en los cuales participen los alumnos percusión, ejecutando la batería.
- ✚ Impartir clases permanentes del instrumento musical “batería”, por parte de los docentes del área de percusión.

LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS

1. TÍTULO DE LA PROPUESTA.

GUÍA DIDÁCTICA DEL INSTRUMENTO MUSICAL BATERÍA A SER APLICADA EN LA FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

2. PRESENTACIÓN.

La presente guía sobre la batería servirá como fuente para el desarrollo de la coordinación e independencia de las extremidades, busca de manera especial concientizar a los docentes del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, sobre la aplicación de ejercicios que contribuyan en el perfeccionamiento de la ejecución de la batería en el nivel inicial del área de percusión, y a través de estos puedan demostrar sus habilidades, gusto y facilidad al momento de ejecutar la misma. Por esto la propuesta es el resultado del análisis de la problemática sobre las dificultades que presentan los estudiantes al momento de ejecutar el instrumento musical batería.

Es por ello que al impartir clases de batería en todos los semestres del nivel inicial, sería una gran ventaja ya que no solo se mejora en la ejecución de la misma, sino que se desarrollan y utilizan varias partes del cerebro al mismo tiempo, las mismas que contribuyen al aumento de la coordinación e independencia de las extremidades, desarrollo del oído, crecimiento de la musicalidad, perfeccionamiento en la ejecución de la batería. Es por esto y mucho más que es importante conocer

las habilidades y destrezas que se pueden desarrollar con la enseñanza de este instrumento durante el nivel inicial, y lo que es más implementar una guía didáctica específica de batería con ejercicios acordes para cada semestre.

Una vez conocida la importancia y eficacia de las clases del instrumento en mención, es donde el docente elabora una planificación adecuada para impartir sus clases de batería durante todo el nivel inicial y busca los materiales y metodologías adecuadas para enseñar la misma a los niños y niñas de forma agradable y cómoda tanto para el docente como para los estudiantes.

Por lo que, esta guía específica de batería permitirá cumplir el objetivo que se tiene con la enseñanza de batería en cada semestre del nivel inicial y desarrollar las habilidades y destrezas que conlleva la misma.

3. JUSTIFICACIÓN

Como egresado de la carrera de educación musical, cuento con la debida formación académica y la experiencia como docente del Conservatorio para realizar la presente guía. Por esta razón propongo elaborar la GUÍA DIDÁCTICA DE BATERÍA que contribuirá a mejorar la ejecución de la misma, que en la actualidad son falencias muy notorias en la formación de los estudiantes de percusión del nivel inicial.

Los docentes de la institución en la actualidad no imparten clases constantes de batería en el nivel inicial, lo que representa ser un impedimento al momento de ejecutar la batería para los estudiantes de percusión, esto ha generado en los estudiantes inseguridad al momento de tocar la batería, escasa coordinación e

independencia de las extremidades, y pobreza en cuanto al conocimiento de ritmos y acoplamiento con grupos musicales.

Una vez realizado el proceso detallado y transparente de la investigación, además aplicadas las entrevistas y encuestas a las autoridades, docentes y estudiantes, donde se ha podido detectar problemas como la poca importancia que se da a la enseñanza de la batería en el nivel inicial. La presente propuesta nos lleva a conocer distintos ejercicios que contribuyen al desarrollo de la coordinación e independencia de las extremidades, destrezas y habilidades importantes para lograr una correcta ejecución de la batería y desarrollo de la musicalidad, estos ejercicios también deben satisfacer las necesidades óptimas de utilización para los docentes en el trabajo diario, que permitan con frecuencia conocer el camino adecuado para lograr una ejecución óptima en cada uno de los instrumentos de percusión.

De esta manera se pretende que las autoridades de la institución y docentes den la importancia necesaria para la enseñanza de la batería, ya que con el estudio de esta se verá un desempeño positivo en lo que a ejecución de la batería se refiere. Se pretende que mediante la inclusión ejecución de la presente guía didáctica de batería se haga conciencia en las autoridades y docentes, la importancia de lograr un cambio en la situación actual a este problema y particular incorporando las temáticas del instrumento batería en la programación de percusión del conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

4. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL.

Contribuir al desarrollo de las destrezas en la formación académica de los estudiantes de percusión del Nivel Inicial del Conservatorio Superior de Música

“Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, a través de una Guía Didáctica del Instrumento Batería.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- ✚ Conocer de la existencia de una guía didáctica específica de batería, en la planificación de percusión.

- ✚ Elaboración y planificación de una guía didáctica específica de batería para cada semestre del nivel inicial

- ✚ Socialización de la guía didáctica de batería en el auditorio Efrén rojas Ludeña del conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi”, en la cual participaran estudiantes de percusión del nivel inicial.

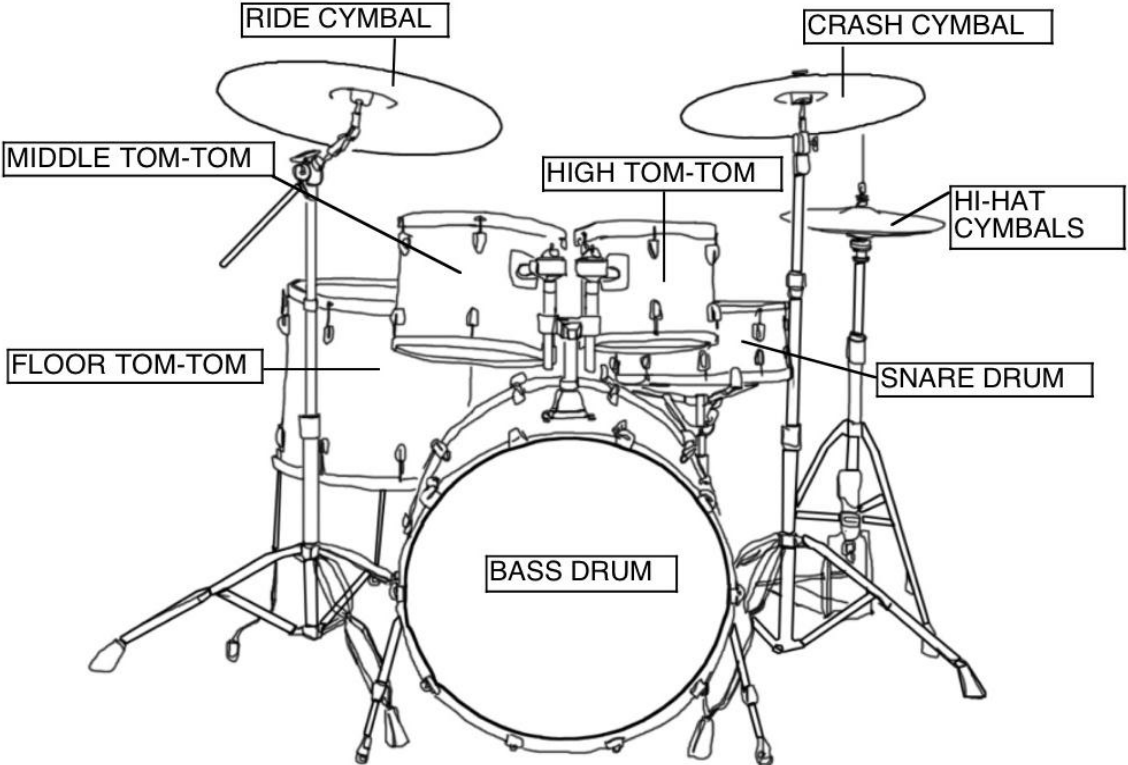
5. CONTENIDOS

- ❖ Reconocimiento de las partes de la batería en el pentagrama.
- ❖ Posición adecuada frente a la batería.
- ❖ Técnica de percusión
- ❖ Técnicas de agarre de las baquetas.
- ❖ Posición del pie en el pedal de bombo.
- ❖ Posición del pie en el hi hat.
- ❖ Guía de ejercicios prácticos de batería.

6. SUSTENTO TEÓRICO

RECONOCIMIENTO DE LAS PARTES DE LA BATERÍA EN EL PENTAGRAMA.

Identifiquemos las partes de la batería en el gráfico y su escritura en el pentagrama, recuerda que su ubicación en el pentagrama no es porque sus partes están afinadas en estas notas, son únicamente para poder reconocer sus partes y facilitar su lectura y escritura musical.



The diagram shows a standard drum set with the following labeled parts:

- RIDE CYMBAL
- MIDDLE TOM-TOM
- FLOOR TOM-TOM
- BASS DRUM
- HIGH TOM-TOM
- SNARE DRUM
- CRASH CYMBAL
- HI-HAT CYMBALS

Below the diagram is a musical staff in 10/4 time, illustrating the notation for these parts:

Tom agudo (High Tom) is written as a quarter note on the second line.
Tom medio (Middle Tom) is written as a quarter note on the first space.
Floor tom is written as a quarter note on the first line.
Bombo (Bass Drum) is written as a quarter note on the first space.
Hi hat is written as a quarter note on the first line with an 'x' above it.
Pedal hi hat is written as a quarter note on the first line with an 'x' below it.
Crash is written as a quarter note on the first line with an 'x' above it.
Ride is written as a quarter note on the first line.

POSICIÓN ADECUADA FRENTE A LA BATERÍA

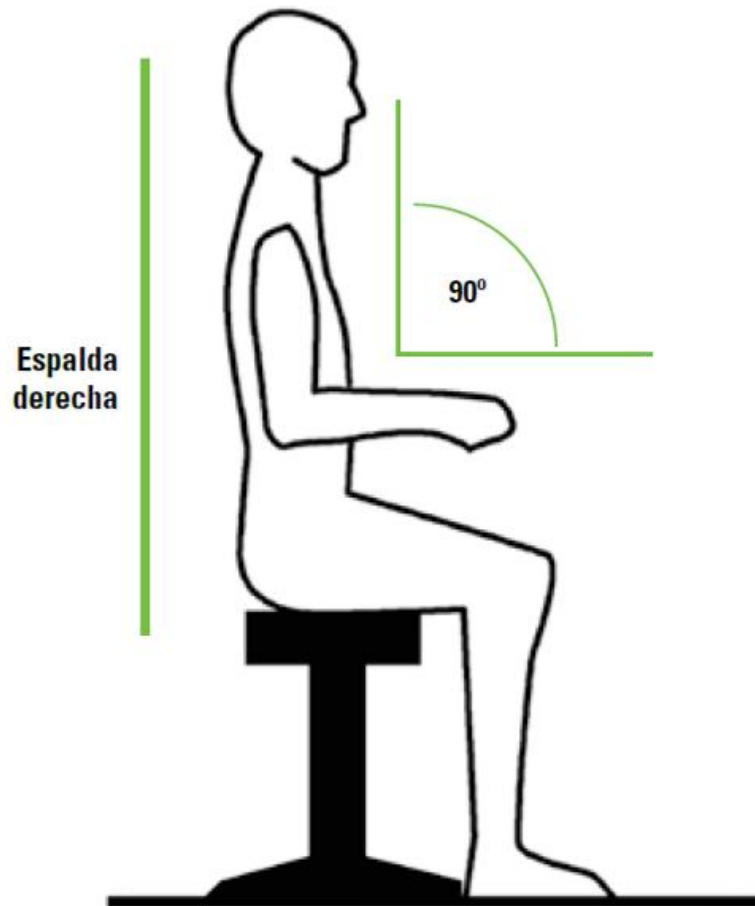
“A diferencia de otros instrumentos, la batería tiene, desde los herrajes y soportes, una amplia variedad de posibilidades para rotar, subir, bajar e ir acomodando el set. Cada uno encontrará la comodidad de su posición y la posición de los cuerpos de la batería de una manera muy personal. El principal aspecto a tomar en cuenta al sentarse frente a la batería es sentirse cómodo.

Para lograrlo, es recomendable seguir la manera que el cuerpo se mueve naturalmente.

A continuación, algunos pasos a seguir para encontrar y mejorar la postura:

1. Tomarse un segundo para relajar los brazos, la espalda, los hombros y el cuello.
2. Sentarse con la espalda derecha, apoyándose sobre los isquiones.
3. Dejar caer los brazos al costado del cuerpo.
4. En esa posición, levantar el antebrazo en un ángulo aproximado de 90 grados con el resto del brazo, siempre buscando la comodidad y sin tensionar la espalda, los hombros ni el cuello, de la manera más relajada que sea posible.

Esa es la posición inicial con la que luego se sostienen los palillos y comienza la técnica de agarre de los mismos. Recordar: se debe estar relajado y cómodo. El set de batería tiene que estar **SIEMPRE EN FUNCIÓN** a uno mismo, y no a la inversa”.(Grammatico, 2014)



TÉCNICA DE PERCUSIÓN, ¿QUÉ ES TÉCNICA?

“Llamamos técnica al conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o arte para la consecución de un fin. La técnica es la preparación y el estudio de una forma de expresar algo; así pues, en todos los trabajos, siempre ha existido una técnica para poder realizarlos con resultados satisfactorios.

En el arte y en la música en concreto, cada parte de ésta y cada instrumento tienen su propia técnica o técnicas. En la percusión, que es nuestro caso, muchas son las técnicas, pues muchos son los instrumentos.

En el caso de la “CAJA” por ejemplo, sabemos que existen distintas formas de coger las baquetas. Si nos planteamos la cuestión de ¿cuál es la mejor?, la verdad es que o sabría contestar; lo que sí podría decir es cuál es la que mejor me ha ido a mí en particular, o bien, cual es la que mejor me va a cada momento, según la interpretación de que se trate.

La primera tarea encomendada al profesor, es el aconsejar u orientar al alumno acerca de la baqueta que debe utilizar, dependiendo de su edad y de su constitución física.” (Serrano, 2002)

TÉCNICAS DE AGARRE DE LAS BAQUETAS

Una vez que se encuentra una postura que es cómoda, el siguiente paso es adecuar la posición de las manos. A esto se lo denomina empuñadura o grip.

Fulcrum

Se le denomina Fulcrum al punto de balance entre la mano y el palillo en cual es cómodo para manejar los movimientos del palillo.

Cómo encontrar el Fulcrum

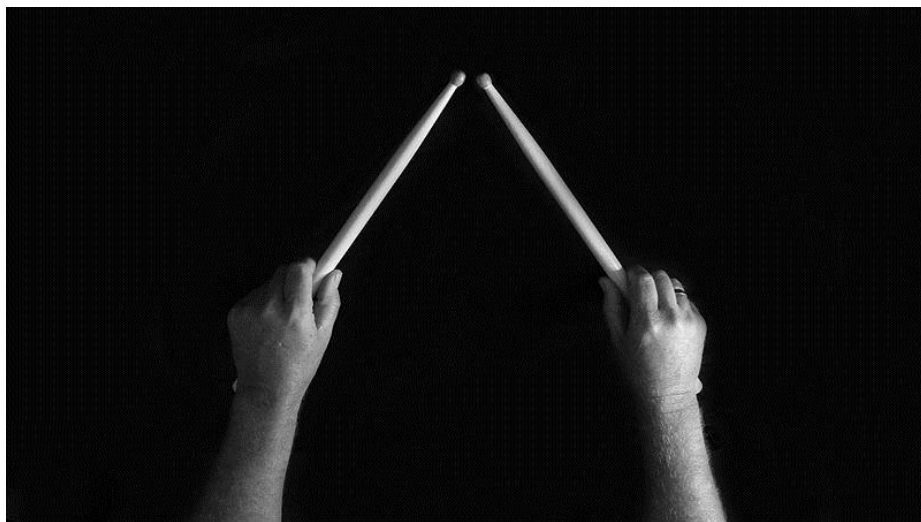
Para lograr encontrar el punto correcto de balance, un ejercicio apropiado es agarrar el palillo con una mano y hacerlo rebotar con la otra en el tambor, hasta encontrar el punto donde se siente que rebota naturalmente. Una vez encontrado, para poder mantenerlo, la presión de los dedos debe ser constante .El fulcrum se encuentra en un solo punto del palillo. Una vez que se siente ese rebote natural, para no olvidarlo es recomendable marcarlo hasta que se incorpore y surja naturalmente al momento de agarrar los palillos.

Posiciones del palillo con el tambor

A pesar de que la posición de los cuerpos es subjetiva, es recomendable que el palillo vaya siempre paralelo al tambor. De esta manera, se consigue un golpe más contundente, claro y prolijo.

Por consiguiente, si en nuestro set el tambor esta rotado hacia adelante en ángulo, el grip también debería estarlo. Si por el contrario elegimos ubicar el tambor de manera totalmente recta, la posición de las manos deberán acomodarse para lograr el mismo efecto.

Con esta posición, se logra mayor volumen con menos esfuerzo a la hora de realizar los golpes.



Agarre Tradicional.

“Sujetar las baquetas de tambor

Al inicio, puede parecer un tema evidentemente fácil el de coger un par de baquetas de tambor y hacer ruido o tocar un ritmo simple. Sin embargo, si el estudiante aspira a ser un tamborilero muy competente, y alcanzar el máximo del

éxito en esta línea con esfuerzo, será necesario que él al principio aprenda a sujetar y manipular las baquetas correctamente.

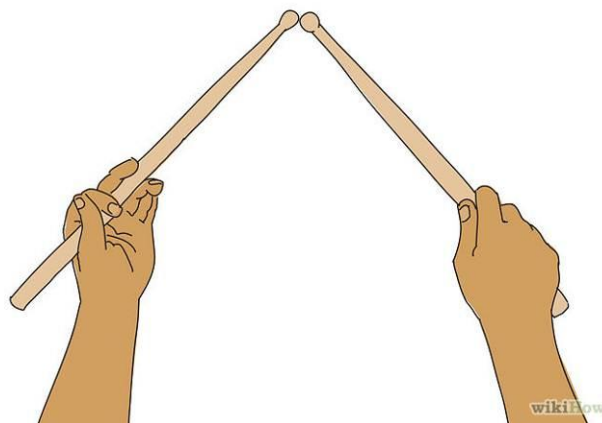
La manera correcta de sujetar las baquetas es explicada en las siguientes instrucciones.

Cómo sujetar la baqueta con la mano derecha.

Agarre la baqueta con el pulgar y el primer dedo de la mano derecha, en aproximadamente dos - tercios de la distancia del final de la cabeza y la baqueta (agarrar en el centro del balance). Los demás dedos representan tropas auxiliares, capacidad que ayuda a controlar los distintos movimientos de la baqueta. La palma de la mano es girada hacia abajo, al golpear el tambor.

Como sujetar la baqueta con la mano izquierda.

La baqueta de la mano izquierda es sujetado en aproximadamente dos - tercios de la distancia de la cabeza de la baqueta (agarrar en el centro del balance) en el agarre moldeado por el pulgar y el primer dedo. El segundo dedo, actuando como guía, es puesto encima de la baqueta. El cuarto y quinto dedo se colocan debajo, actúan como auxiliares, capacidad que ayuda en el control de la "Oscilación" de la baqueta. La palma de la mano es girada hacia el cuerpo, al golpear el tambor"(Rich's, 1942).



“El alumno, al empezar a estudiar los primeros ejercicios técnicos, deberá tener en cuenta:

1. Que la posición para tocar le resulte cómoda.
2. Que toda la fuerza la realice exclusivamente con la muñeca, no con el brazo (salvo las excepciones en las que se debe tocar de brazo), pero que la percusión la sienta todo el cuerpo.
3. Estudiar por separado cada mano
4. Empezar los ejercicios muy lentamente, acelerándolos poco a poco.
5. Trabajar mucho más la mano izquierda que la derecha, salvo en los casos en que el alumno sea zurdo.
6. Percutir en el centro de la membrana o en el lugar correcto en cada caso.
7. No forzar nunca las muñecas, hay que mantenerlas siempre relajadas. Si hay cansancio debe descansar.
8. Que la percusión resulte de la misma sonoridad, tanto de la una mano como de la otra.”(Serrano, 2002)

POSICIÓN DEL PIE EN EL PEDAL DEL BOMBO

En la presente guía de batería desarrollaremos las dos técnicas para tocar el bombo:

1. Tocar el pedal del bombo con el talón abajo
2. Tocar el pedal del bombo con el talón arriba.

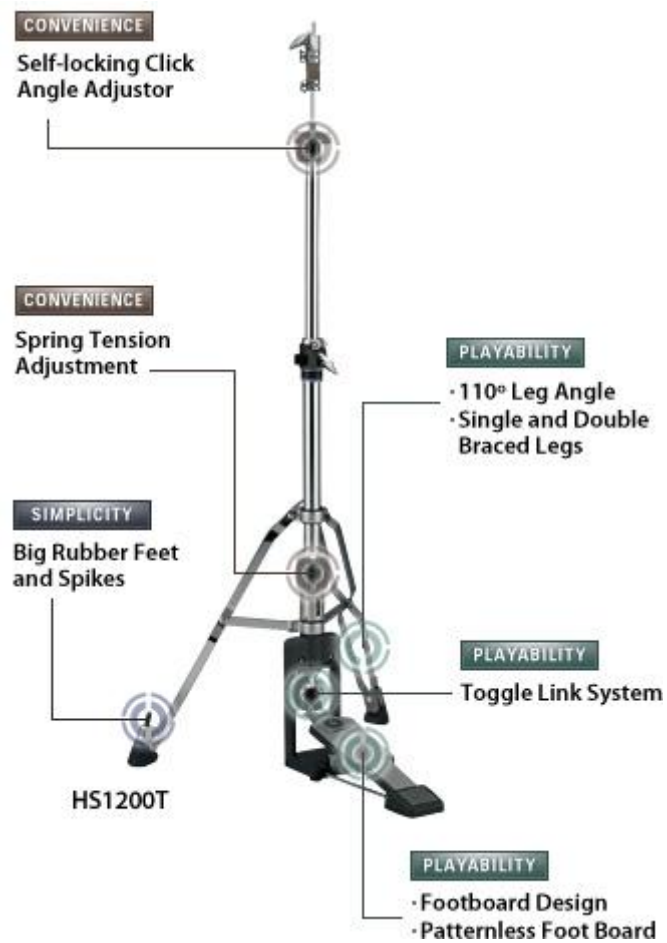


Figura 2 Talones abajo.



Figura 3 Talones Arriba

POSICIÓN DEL PIE EN EL HI – HAT.



7. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

El presente trabajo investigativo es de tipo teórico – práctico, en donde el investigador realiza el papel de guía y organizador del evento. Para el desarrollo de la propuesta se requiere la colaboración de las autoridades, docentes y estudiantes del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, donde se pondrá en marcha el estudio de la guía de ejercicios prácticos de batería.

Se va utilizar una metodología interactiva con el fin de que en ella todos los involucrados sean capaces de vertir sus opiniones e inquietudes, todas las clases están adecuadamente planificadas bajo una misma secuencia y escritas cautelosamente para asegurar el éxito esperado en la aplicación de la misma.

8. PLAN OPERATIVO

| Actividades | Objetivo | Metodología | Tiempo | Responsables | Beneficiarios |
|---|---|--|------------------|--|--|
| Presentación de la propuesta a la comunidad educativa | Dar a conocer cómo funciona la guía. Explicar cómo trabajar los ejercicios expuestos para los distintos semestres del nivel inicial. | Foro Dialogo Conversatorio | 01 de Julio | - Investigador - Autoridades - Docentes - Estudiantes de percusión del nivel inicial | Autoridades Alumnos Docentes de percusión Loja ciudad musical |
| Ejecución de los ejercicios expuestos en la guía didáctica de batería en los alumnos del 1°, 2° y 3er año del Nivel Inicial | Desarrollar en los estudiantes el sentido rítmico más agudo. Desarrollo de la coordinación e independencia de las extremidades. Ejecución de ritmos. Desarrollo de la musicalidad. | Exposición Dialogo Conversatorio | 08 de Septiembre | - Investigador - Estudiantes de percusión del nivel inicial - Padres de familia | Autoridades Alumnos Docentes de percusión Loja ciudad musical |
| Interpretar la batería en grupos musicales o con pistas de audio. | Desarrollo de la musicalidad. Enseñar a escuchar a otros músicos y acompañarlos. Mantener un tempo estable dentro de la banda. Diferenciar las frases, coros y diferentes formas musicales que se presentan en las melodías. | Exposición Dialogo Conversatorio Audición de melodías Videos Seguir pistas de audio | 22 de Septiembre | - Investigador - Estudiantes de percusión del nivel inicial - Padres de familia | Autoridades Alumnos Docentes de percusión Loja ciudad musical |
| Socialización de resultados | Dar a conocer los resultados del estudio de la guía con los niños. Utilizar la guía como recurso académico y motivador. | Foro Dialogo Debate | 02 de Octubre | - Investigador - Autoridades - Docentes - Estudiantes de percusión - Padres de familia | Autoridades Alumnos Docentes de percusión Loja ciudad musical |

9. IMPACTO DE LA PROPUESTA

El presente trabajo de investigación tiene una aceptación positiva por parte de las autoridades, docentes, estudiantes y padres de familia de la institución porque ha impactado en la necesidad de los docentes y estudiantes en cuanto al estudio de la batería en el nivel inicial.

10.LOCALIZACIÓN.

La propuesta al ser aceptada se aplicara a los alumnos de percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, del cantón y provincia de Loja, año lectivo 2014 – 2015.

11.POBLACIÓN OBJETIVO.

La población objetivo de la presente propuesta son los alumnos del primero, segundo y tercer año de percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, del cantón y provincia de Loja, año lectivo 2014 – 2015.

12.SOSTENIBILIDAD DE LA PROPUESTA

Para el desarrollo de la presente propuesta se contara con los siguientes recursos:

| | | |
|----|-----------------------|--|
| 1. | Recursos Humanos | <ul style="list-style-type: none">- Colaboración de Autoridades- Colaboración de Docentes- Colaboración de Estudiantes- Colaboración de padres de Familia |
| 2. | Recursos tecnológicos | <ul style="list-style-type: none">- Computadora- Metrónomo- Amplificación- Radio grabadora |
| 3. | | <ul style="list-style-type: none">- Impresión de la guía |

| | | |
|----|--|---|
| | Recursos Materiales | <ul style="list-style-type: none"> - Lápiz - Anillados - Pinturas - Copias - Cds - Baquetas - Pad - Baterías - Pizarrón - Marcadores - Cuaderno pentagramado |
| 4. | Recursos físicos | <ul style="list-style-type: none"> - Aula de percusión - Sala de estudio de batería - Auditorio Efrén Rojas Ludeña |
| 5. | Recursos económicos | <ul style="list-style-type: none"> - Financiamiento para la reproducción de la guía didáctica de batería. |
| 6. | Recursos institucionales y planificaciones | <ul style="list-style-type: none"> - Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" - Planificaciones de percusión |

13. PRESUPUESTO

| Cantidad | Materiales | V.U. | V.T. |
|----------|-------------|------|-----------|
| 1000 | Copias | 0,2 | \$ 20,00 |
| 21 | Anillados | 1,00 | \$ 21,00 |
| 800 | Impresiones | 0,5 | \$ 40,00 |
| | Imprevistos | | \$ 200,00 |
| 100 | Programas | | \$ 30,00 |
| Total | | | \$ 311,00 |

14.RESULTADOS ESPERADOS.

- Los docentes tendrán una base práctica y adecuadamente planificada para impartir las clases constantes de batería en el nivel inicial.

- Los estudiantes desarrollaran la coordinación e independencia de sus extremidades con la finalidad que se facilite la ejecución de distintos ritmos en la batería.
- Los estudiantes estarán en capacidad de integrar grupos de distintos géneros musicales y desempeñarse positivamente en los mismos.
- Las autoridades y docentes hacen conciencia de la importancia que representa impartir clases de batería a los niños de percusión del nivel inicial.

15. EJERCICIOS DE LA GUÍA DIDÁCTICA DE BATERÍA

A continuación se presenta los distintos ejercicios de coordinación e independencia, organizados por capítulos para cada semestre del nivel inicial y la parte correspondiente a los distintos ritmos nacionales y latinoamericanos para batería.

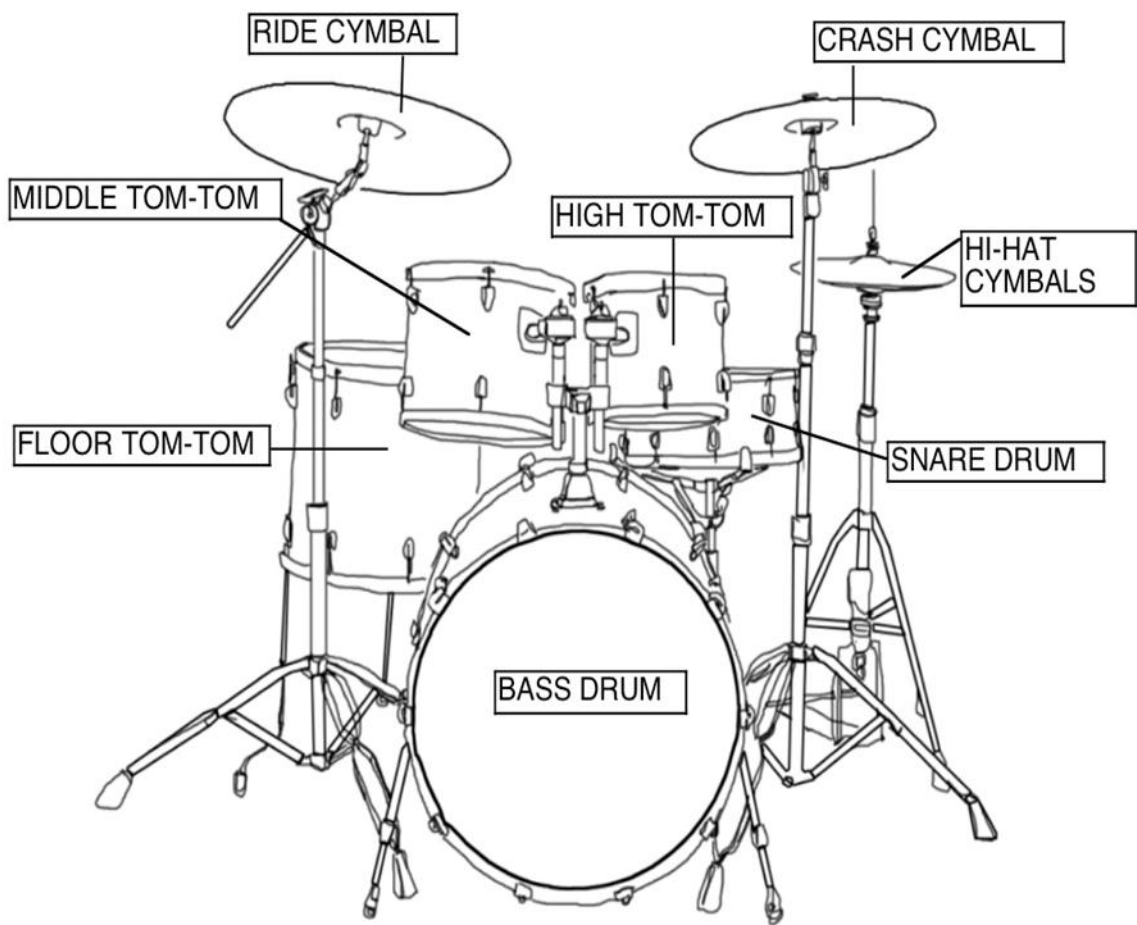
GUÍA DIDÁCTICA DE BATERÍA

COORDINACIÓN E INDEPENDENCIA



AUTOR: OSCAR GABRIEL ERAS CÓRDOVA

2014



PRIMERO

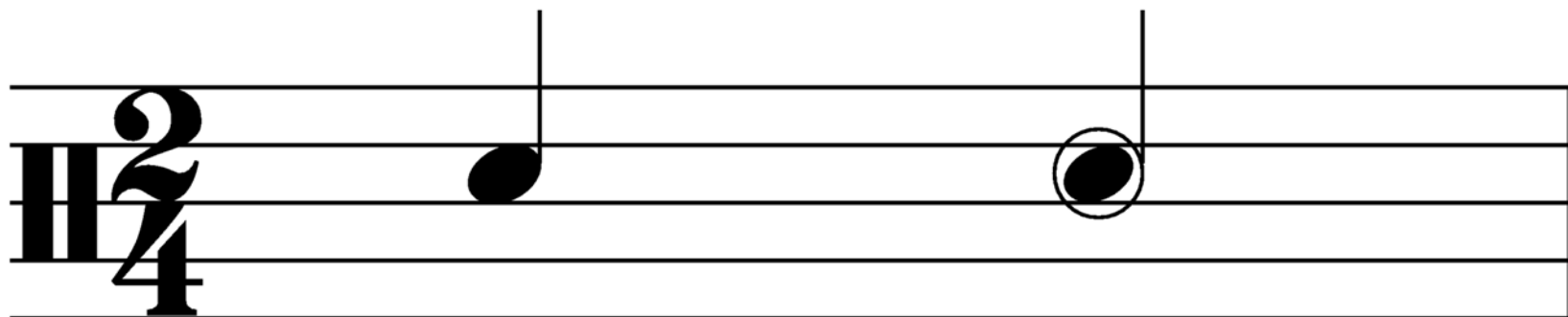
INICIAL

Batería en pentagrama

A musical staff in 5/4 time, indicated by a large '5' over a '4' and a treble clef. The staff contains five measures, each with a vertical line representing a drum hit. The symbols above the lines are: a triangle (Campana) in the first measure, an 'X' (Hi Hat) in the second, an 'X' with a circle above it (Abrir Hi hat) in the third, an 'X' (Ride) in the fourth, and an 'X' (Hi Hat (pie)) in the fifth. The labels are written below the staff.

Campana *Hi Hat* *Abrir Hi hat* *Ride* *Hi Hat (pie)*

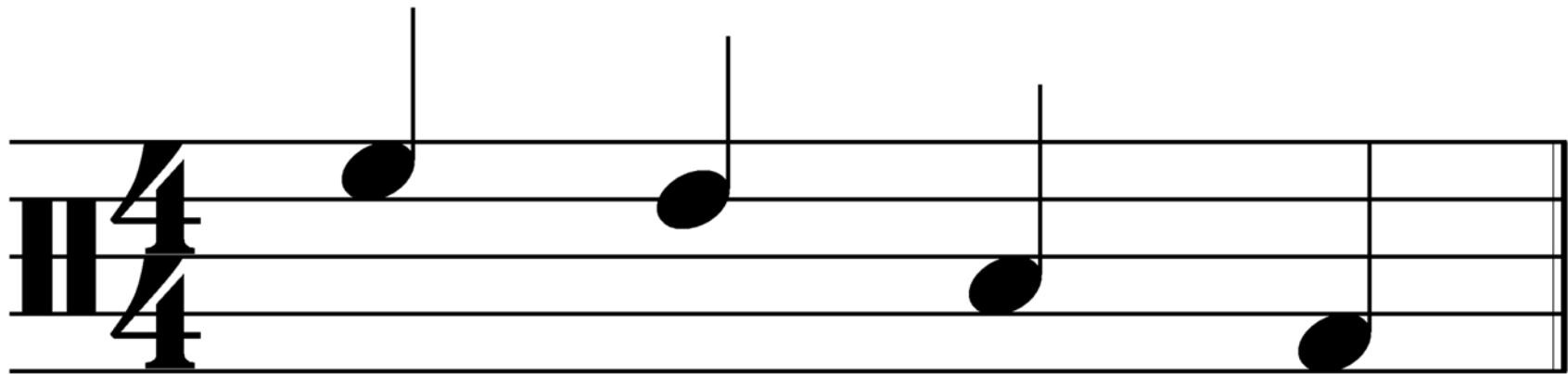
Tambor



Tambor
(Snare drum)

Snare
cross stick

Drums



Tom 1

Tom 2

floor tom

Bombo

Capítulo I

Coordinación e independencia

1 y 2 y 3 y 4 y

Exercise 1: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a quarter note on G4, followed by a pair of eighth notes on G4 and A4, then a pair of eighth notes on A4 and B4, and finally a pair of eighth notes on B4 and C5. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

1 y 2 y 3 y 4 y

2

Exercise 2: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a pair of eighth notes on G4 and A4, followed by a quarter note on G4, then a pair of eighth notes on A4 and B4, and finally a pair of eighth notes on B4 and C5. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

1 y 2 y 3 y 4 y

3

Exercise 3: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a pair of eighth notes on G4 and A4, a pair of eighth notes on A4 and B4, a quarter note on G4, and a pair of eighth notes on B4 and C5. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

1 y 2 y 3 y 4 y

4

Exercise 4: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a pair of eighth notes on G4 and A4, a pair of eighth notes on A4 and B4, a pair of eighth notes on B4 and C5, and a quarter note on G4. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

1 y 2 y 3 y 4 y

5

Exercise 5: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a pair of eighth notes on A4 and B4, and a pair of eighth notes on B4 and C5. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

1 y 2 y 3 y 4 y

6

Exercise 6: A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of notes: a quarter note on G4, a pair of eighth notes on G4 and A4, a quarter note on A4, and a pair of eighth notes on B4 and C5. Above the staff, four groups of 'x' marks are connected by brackets, labeled '1 y 2 y 3 y 4 y', corresponding to the notes G, A, B, and C.

Capitulo I

2

1 y 2 y 3 y 4 y

8

1 y 2 y 3 y 4 y

9

1 y 2 y 3 y 4 y

10

1 y 2 y 3 y 4 y

11

1 y 2 y 3 y 4 y

12

1 y 2 y 3 y 4 y

13

1 y 2 y 3 y 4 y

14

1 y 2 y 3 y 4 y

15

1 y 2 y 3 y 4 y

16

1 y 2 y 3 y 4 y

17

1 y 2 y 3 y 4 y

18

1 y 2 y 3 y 4 y

19

1 y 2 y 3 y 4 y

20

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

4
21

1 y 2 y 3 y 4 y

22

1 y 2 y 3 y 4 y

23

1 y 2 y 3 y 4 y

24

1 y 2 y 3 y 4 y

25

1 y 2 y 3 y 4 y

26

1 y 2 y 3 y 4 y

27

1 y 2 y 3 y 4 y

28

1 y 2 y 3 y 4 y

1 y 2 y 3 y 4 y

29

1 y 2 y 3 y 4 y

30

1 y 2 y 3 y 4 y

31

1 y 2 y 3 y 4 y

32

1 y 2 y 3 y 4 y

33

1 y 2 y 3 y 4 y

34

Capitulo I

1 y 2 y 3 y 4 y

35

1 y 2 y 3 y 4 y

36

1 y 2 y 3 y 4 y

37

1 y 2 y 3 y 4 y

38

1 y 2 y 3 y 4 y

39

1 y 2 y 3 y 4 y

40

1 y 2 y 3 y 4 y

41

1 y 2 y 3 y 4 y

42

Capitulo I

43

1 y 2 y 3 y 4 y

44

1 y 2 y 3 y 4 y

45

1 y 2 y 3 y 4 y

46

1 y 2 y 3 y 4 y

47

1 y 2 y 3 y 4 y

48

1 y 2 y 3 y 4 y

49

1 y 2 y 3 y 4 y

50

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

51

1 y 2 y 3 y 4 y

52

1 y 2 y 3 y 4 y

53

1 y 2 y 3 y 4 y

54

1 y 2 y 3 y 4 y

55

1 y 2 y 3 y 4 y

56

1 y 2 y 3 y 4 y

57

1 y 2 y 3 y 4 y

58

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

59

1 y 2 y 3 y 4 y

60

1 y 2 y 3 y 4 y

61

1 y 2 y 3 y 4 y

62

1 y 2 y 3 y 4 y

63

1 y 2 y 3 y 4 y

64

1 y 2 y 3 y 4 y

65

1 y 2 y 3 y 4 y

66

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

75

1 y 2 y 3 y 4 y

76

1 y 2 y 3 y 4 y

77

1 y 2 y 3 y 4 y

78

1 y 2 y 3 y 4 y

79

1 y 2 y 3 y 4 y

80

1 y 2 y 3 y 4 y

81

1 y 2 y 3 y 4 y

82

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

2
1 y 2 y 3 y 4 y
83

1 y 2 y 3 y 4 y
84

1 y 2 y 3 y 4 y
85

1 y 2 y 3 y 4 y
86

1 y 2 y 3 y 4 y
87

1 y 2 y 3 y 4 y
88

1 y 2 y 3 y 4 y
89

1 y 2 y 3 y 4 y
90

Capitulo I

1 y 2 y 3 y 4 y

91

1 y 2 y 3 y 4 y

92

1 y 2 y 3 y 4 y

93

1 y 2 y 3 y 4 y

94

1 y 2 y 3 y 4 y

95

1 y 2 y 3 y 4 y

96

1 y 2 y 3 y 4 y

97

1 y 2 y 3 y 4 y

98

Capitulo I

107

1 y 2 y 3 y 4 y

108

1 y 2 y 3 y 4 y

109

1 y 2 y 3 y 4 y

110

1 y 2 y 3 y 4 y

111

1 y 2 y 3 y 4 y

112

1 y 2 y 3 y 4 y

113

1 y 2 y 3 y 4 y

114

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

115

1 y 2 y 3 y 4 y

116

1 y 2 y 3 y 4 y

117

1 y 2 y 3 y 4 y

118

1 y 2 y 3 y 4 y

119

1 y 2 y 3 y 4 y

120

1 y 2 y 3 y 4 y

121

1 y 2 y 3 y 4 y

122

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

123

1 y 2 y 3 y 4 y

124

1 y 2 y 3 y 4 y

125

1 y 2 y 3 y 4 y

126

1 y 2 y 3 y 4 y

127

1 y 2 y 3 y 4 y

128

1 y 2 y 3 y 4 y

129

1 y 2 y 3 y 4 y

130

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo I

1 y 2 y 3 y 4 y

131

1 y 2 y 3 y 4 y

132

1 y 2 y 3 y 4 y

133

Capitulo I

135

136

137

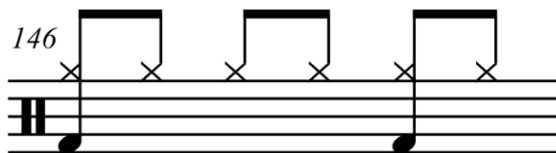
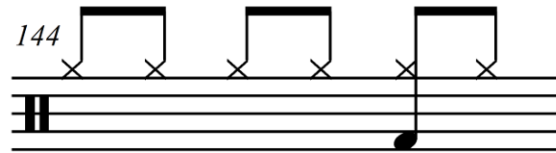
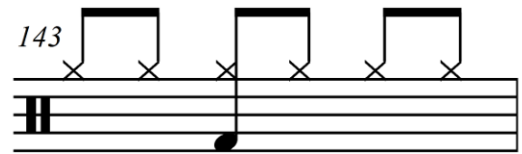
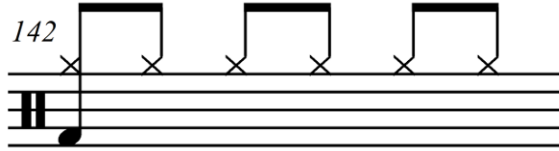
138

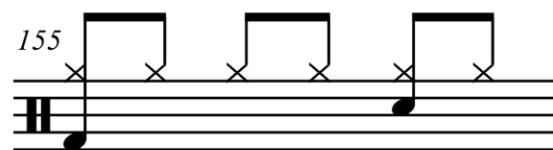
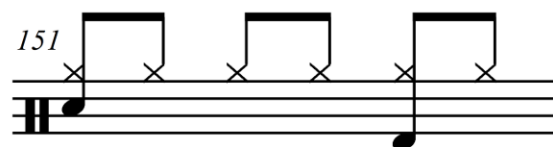
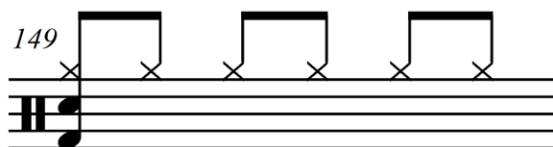
139

140

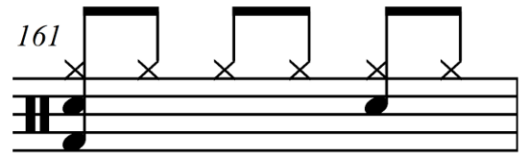
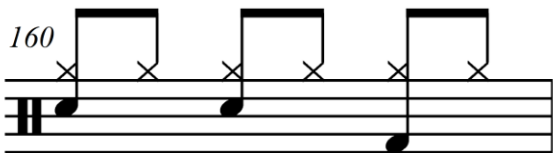
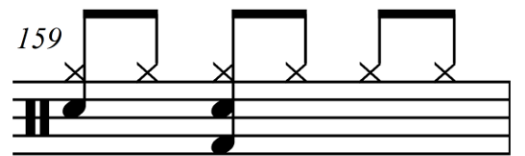
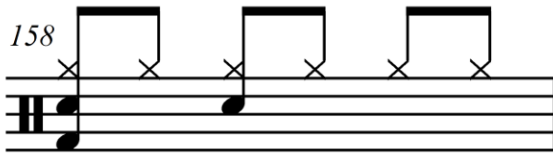
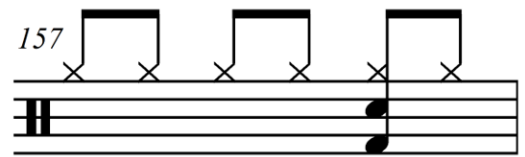
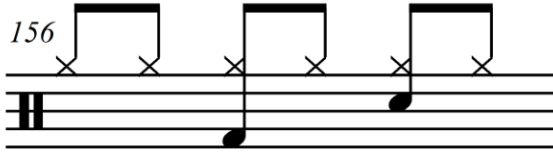
141

Capitulo I

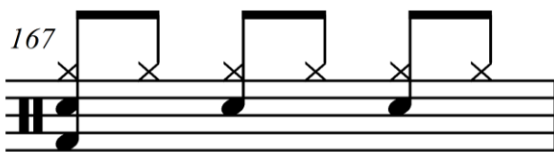
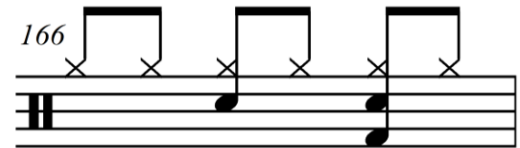
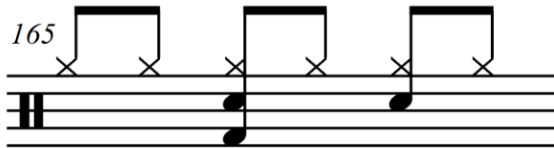
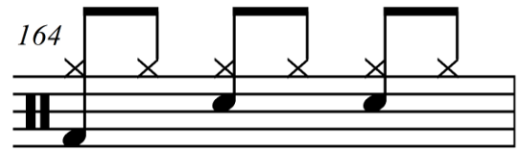
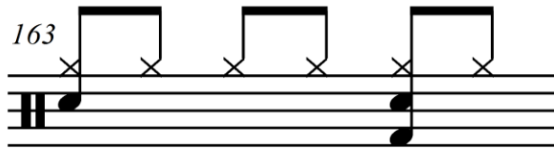




Capitulo I

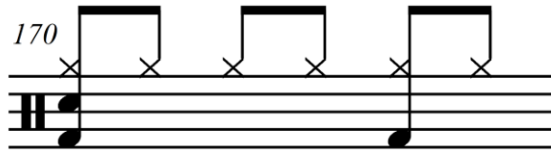


Capitulo I



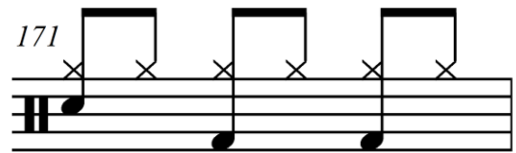
Capitulo I

170



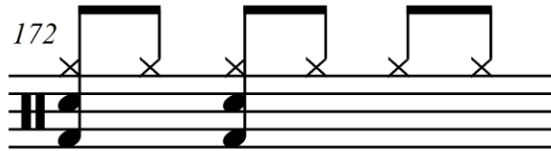
Musical notation for measure 170, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

171



Musical notation for measure 171, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

172



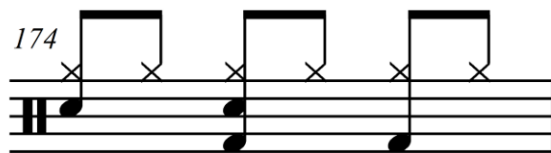
Musical notation for measure 172, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

173



Musical notation for measure 173, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

174



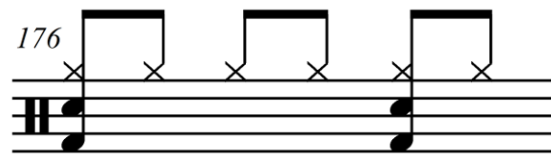
Musical notation for measure 174, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

175



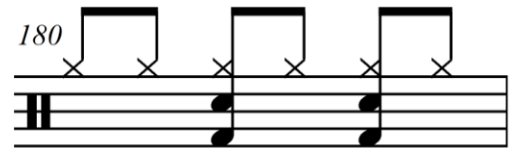
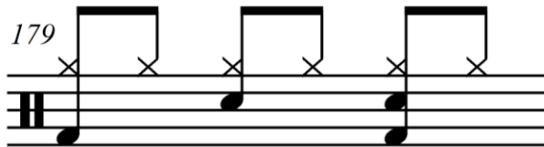
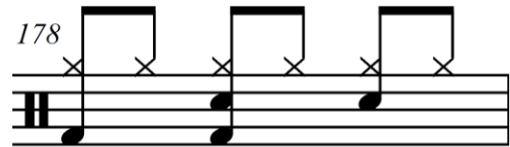
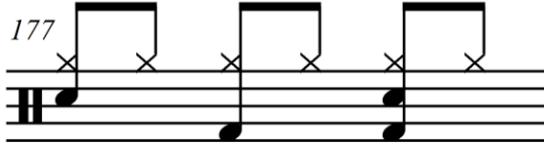
Musical notation for measure 175, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

176

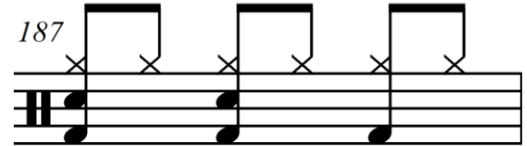
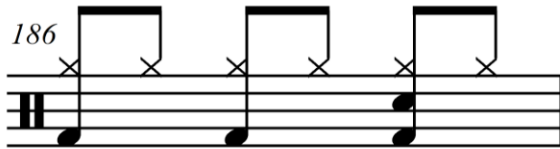
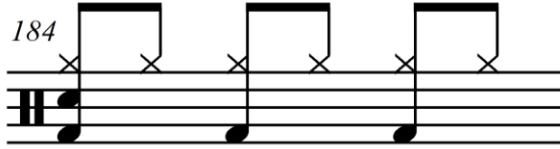


Musical notation for measure 176, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of three eighth notes on the staff, each with a pair of beamed eighth notes above it. The notes are G4, A4, and B4. The first two notes have an 'x' above them, indicating a fretted note. The first note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#4. The first two notes have a pair of beamed eighth notes above them, and the third note has a pair of beamed eighth notes above it.

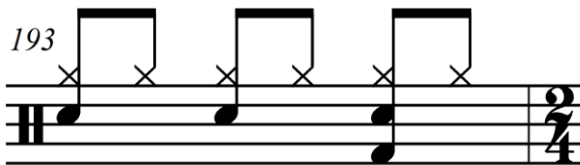
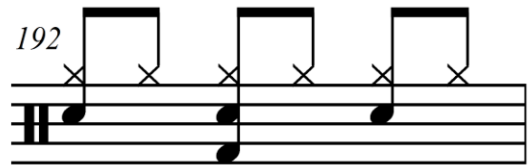
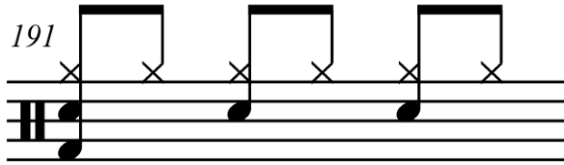
Capitulo I



Capitolo I

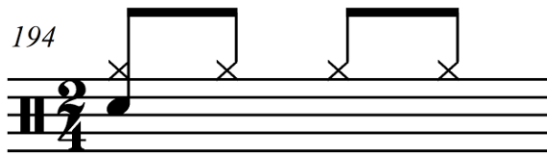


Capitulo I

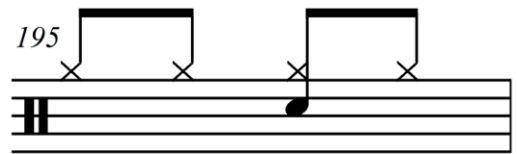


Capitulo I

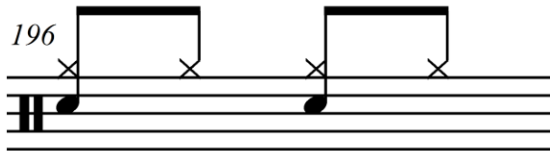
194



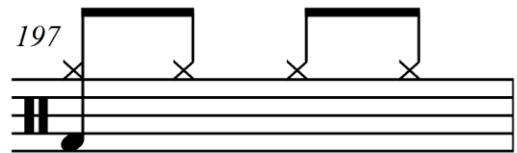
195



196



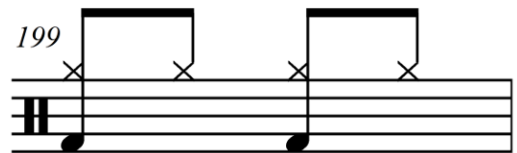
197



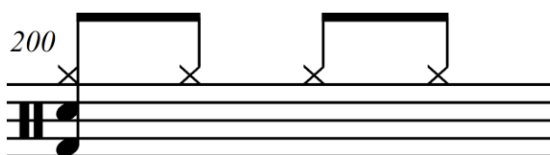
198



199



200



Capitulo I

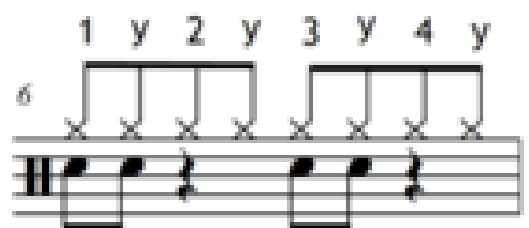
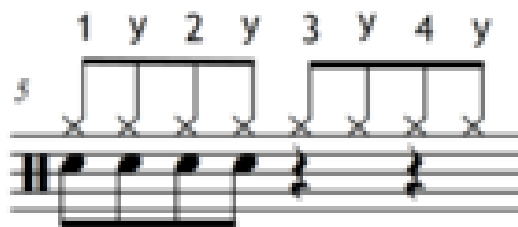
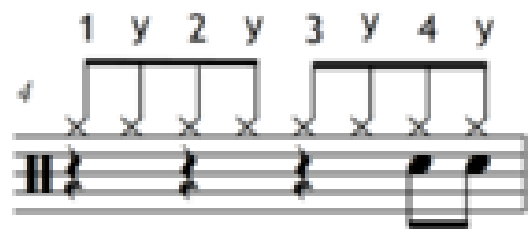
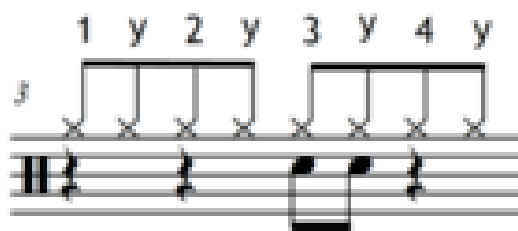
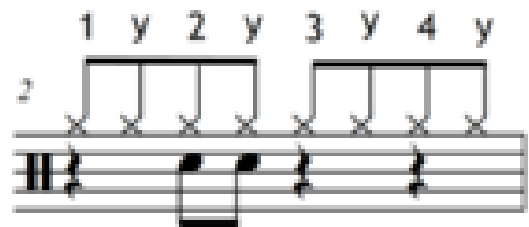
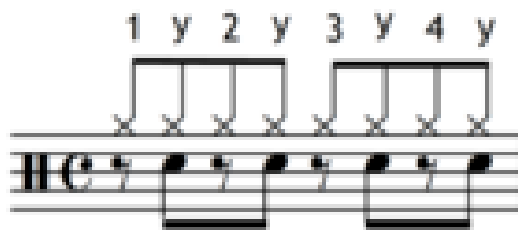


SEGUNDO

INICIAL

Capítulo II

Coordinación e independencia Nivel II



Capitulo II

7

1 y 2 y 3 y 4 y

8

1 y 2 y 3 y 4 y

9

1 y 2 y 3 y 4 y

10

1 y 2 y 3 y 4 y

11

1 y 2 y 3 y 4 y

12

1 y 2 y 3 y 4 y

13

1 y 2 y 3 y 4 y

14

1 y 2 y 3 y 4 y

Capítulo II

15

1 y 2 y 3 y 4 y

16

1 y 2 y 3 y 4 y

17

1 y 2 y 3 y 4 y

18

1 y 2 y 3 y 4 y

19

1 y 2 y 3 y 4 y

20

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

21

1 y 2 y 3 y 4 y

22

1 y 2 y 3 y 4 y

23

1 y 2 y 3 y 4 y

24

1 y 2 y 3 y 4 y

25

1 y 2 y 3 y 4 y

26

1 y 2 y 3 y 4 y

27

1 y 2 y 3 y 4 y

28

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

29

1 y 2 y 3 y 4 y

30

1 y 2 y 3 y 4 y

31

1 y 2 y 3 y 4 y

32

1 y 2 y 3 y 4 y

33

1 y 2 y 3 y 4 y

34

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

1 y 2 y 3 y 4 y

35

1 y 2 y 3 y 4 y

36

1 y 2 y 3 y 4 y

37

1 y 2 y 3 y 4 y

38

1 y 2 y 3 y 4 y

39

1 y 2 y 3 y 4 y

40

1 y 2 y 3 y 4 y

41

1 y 2 y 3 y 4 y

42

Capitulo II

43

1 y 2 y 3 y 4 y

44

1 y 2 y 3 y 4 y

45

1 y 2 y 3 y 4 y

46

1 y 2 y 3 y 4 y

47

1 y 2 y 3 y 4 y

48

1 y 2 y 3 y 4 y

49

1 y 2 y 3 y 4 y

50

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

51

1 y 2 y 3 y 4 y

52

1 y 2 y 3 y 4 y

53

1 y 2 y 3 y 4 y

54

1 y 2 y 3 y 4 y

55

1 y 2 y 3 y 4 y

56

1 y 2 y 3 y 4 y

57

1 y 2 y 3 y 4 y

58

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

1 y 2 y 3 y 4 y

59

1 y 2 y 3 y 4 y

60

1 y 2 y 3 y 4 y

61

1 y 2 y 3 y 4 y

62

1 y 2 y 3 y 4 y

63

1 y 2 y 3 y 4 y

64

1 y 2 y 3 y 4 y

65

1 y 2 y 3 y 4 y

66

Capitulo II

67

1 y 2 y 3 y 4 y

68

1 y 2 y 3 y 4 y

69

1 y 2 y 3 y 4 y

70

1 y 2 y 3 y 4 y

71

1 y 2 y 3 y 4 y

72

1 y 2 y 3 y 4 y

73

1 y 2 y 3 y 4 y

74

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

75

1 y 2 y 3 y 4 y

76

1 y 2 y 3 y 4 y

77

1 y 2 y 3 y 4 y

78

1 y 2 y 3 y 4 y

79

1 y 2 y 3 y 4 y

80

1 y 2 y 3 y 4 y

81

1 y 2 y 3 y 4 y

82

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

83

1 y 2 y 3 y 4 y

84

1 y 2 y 3 y 4 y

85

1 y 2 y 3 y 4 y

86

1 y 2 y 3 y 4 y

87

1 y 2 y 3 y 4 y

88

1 y 2 y 3 y 4 y

89

1 y 2 y 3 y 4 y

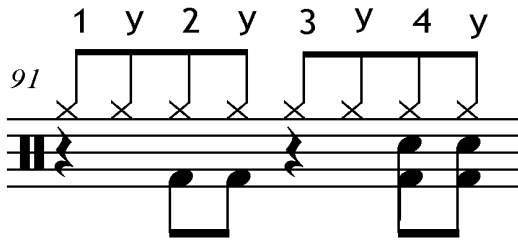
90

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

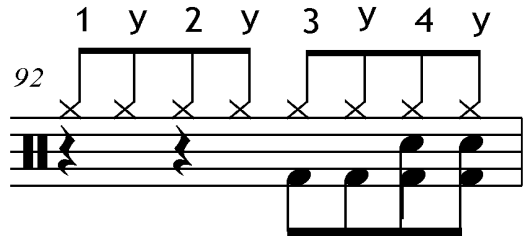
91

1 y 2 y 3 y 4 y



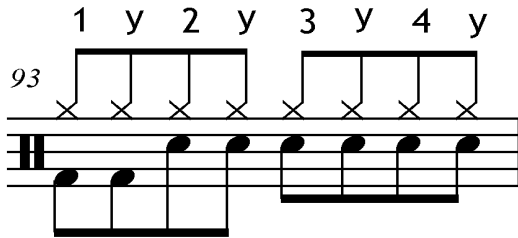
92

1 y 2 y 3 y 4 y



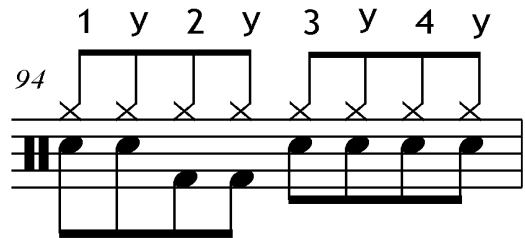
93

1 y 2 y 3 y 4 y



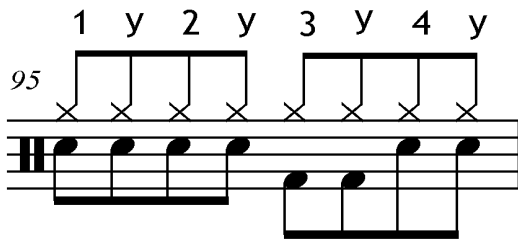
94

1 y 2 y 3 y 4 y



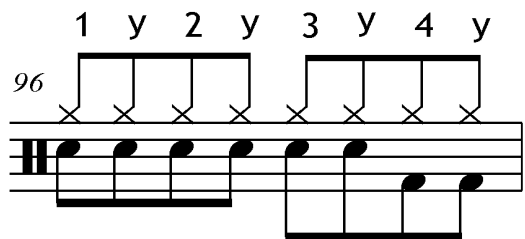
95

1 y 2 y 3 y 4 y



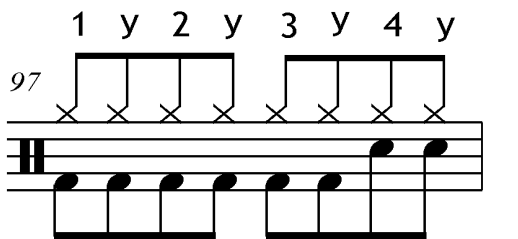
96

1 y 2 y 3 y 4 y



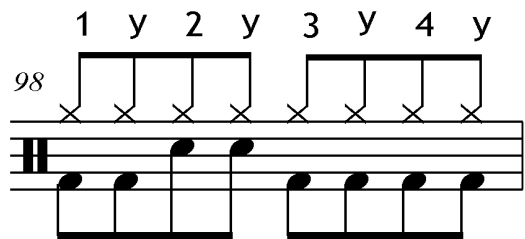
97

1 y 2 y 3 y 4 y



98

1 y 2 y 3 y 4 y



Capitulo II

99

1 y 2 y 3 y 4 y

100

1 y 2 y 3 y 4 y

101

1 y 2 y 3 y 4 y

102

1 y 2 y 3 y 4 y

103

1 y 2 y 3 y 4 y

104

1 y 2 y 3 y 4 y

105

1 y 2 y 3 y 4 y

106

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

107

1 y 2 y 3 y 4 y

108

1 y 2 y 3 y 4 y

109

1 y 2 y 3 y 4 y

110

1 y 2 y 3 y 4 y

111

1 y 2 y 3 y 4 y

112

1 y 2 y 3 y 4 y

113

1 y 2 y 3 y 4 y

114

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

115

1 y 2 y 3 y 4 y

116

1 y 2 y 3 y 4 y

117

1 y 2 y 3 y 4 y

118

1 y 2 y 3 y 4 y

119

1 y 2 y 3 y 4 y

120

1 y 2 y 3 y 4 y

121

1 y 2 y 3 y 4 y

122

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

131

1 y 2 y 3 y 4 y

132

1 y 2 y 3 y 4 y

133

1 y 2 y 3 y 4 y

134

1 y 2 y 3 y 4 y

135

1 y 2 y 3 y 4 y

136

1 y 2 y 3 y 4 y

137

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

138

1 y 2 y 3 y 4 y

139

1 y 2 y 3 y 4 y

140

1 y 2 y 3 y 4 y

141

1 y 2 y 3 y 4 y

142

1 y 2 y 3 y 4 y

143

1 y 2 y 3 y 4 y

144

1 y 2 y 3 y 4 y

Capitulo II

Melodía 1

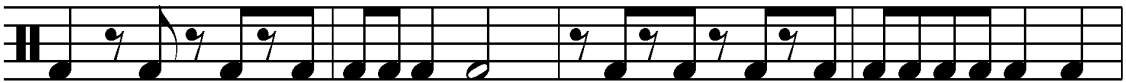
145



149



153



157



161



165

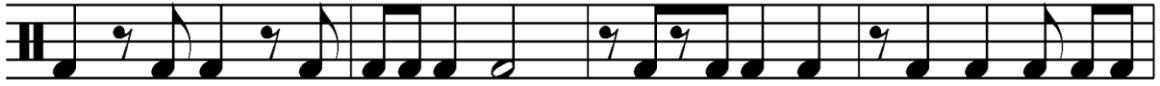


169

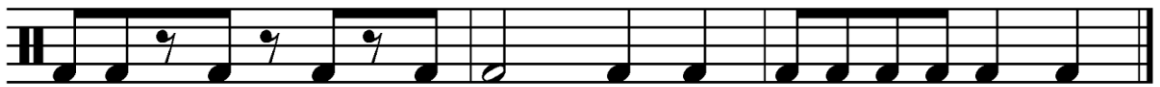


Capitulo II

173



177

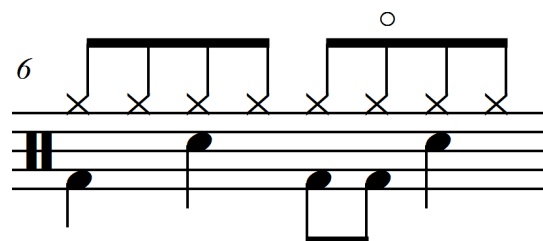
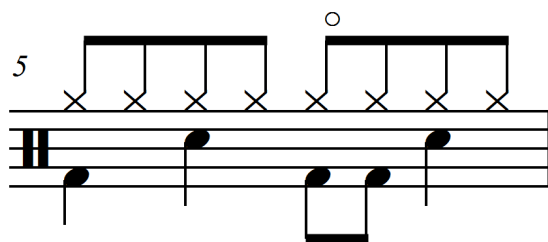
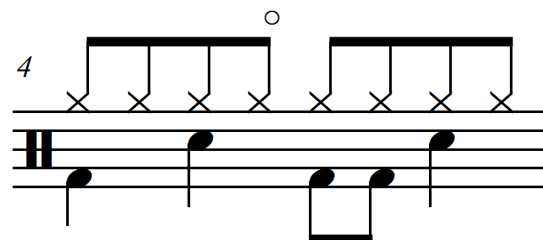
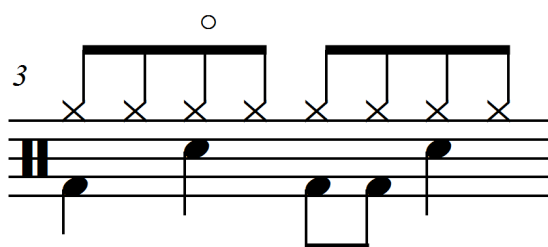
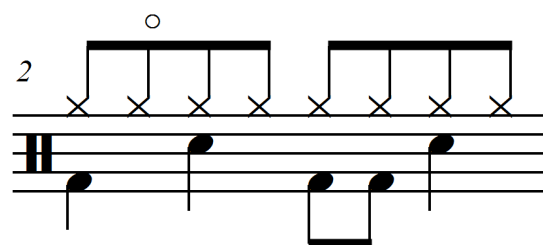
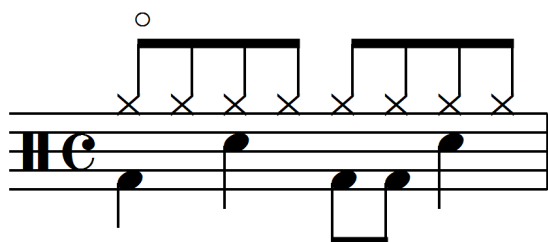


TERCERO

INICIAL

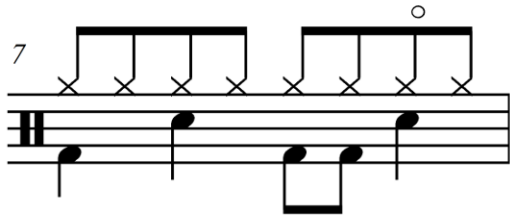
Capítulo III

Coordinación e independendia parte III



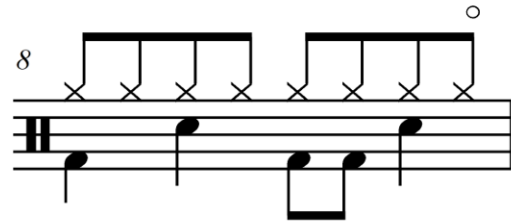
Capitulo III

7



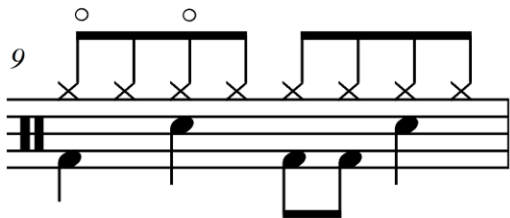
Musical notation for exercise 7, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

8



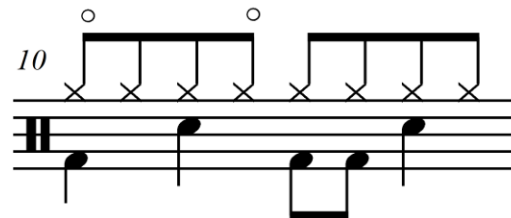
Musical notation for exercise 8, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

9



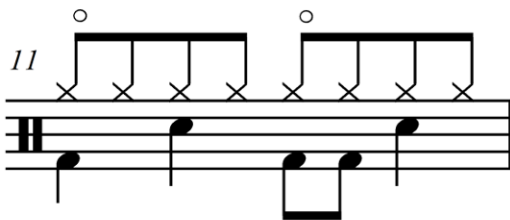
Musical notation for exercise 9, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

10



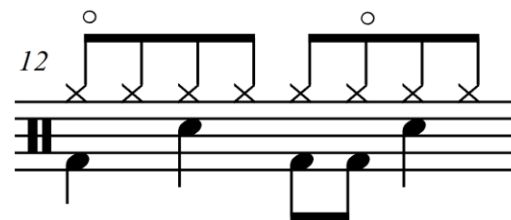
Musical notation for exercise 10, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

11



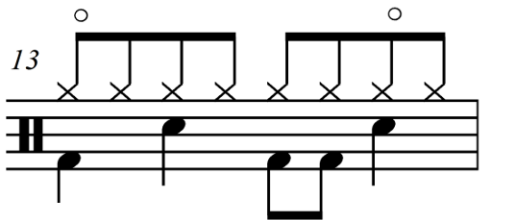
Musical notation for exercise 11, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

12



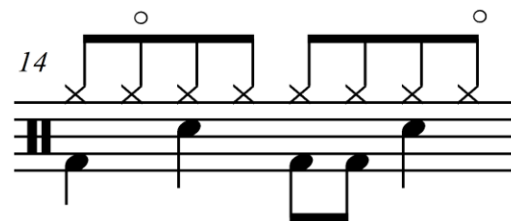
Musical notation for exercise 12, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

13



Musical notation for exercise 13, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

14



Musical notation for exercise 14, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, with a circled 'o' above the final B-flat. Above the notes, there are two groups of four 'x' marks, each connected by a horizontal line, indicating fingerings for the first and second groups of notes.

15

16

17

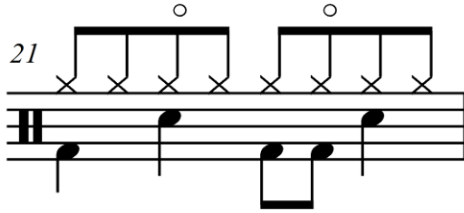
18

19

20

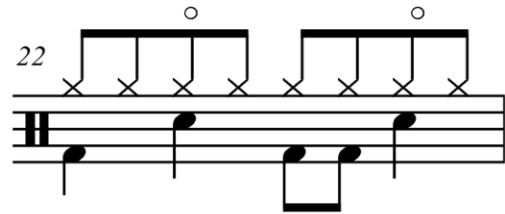
Capitulo III

21



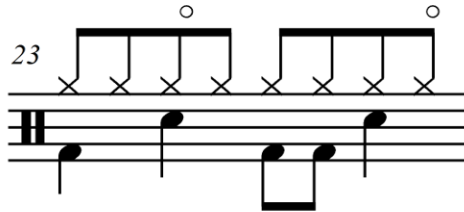
Musical notation for exercise 21, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

22



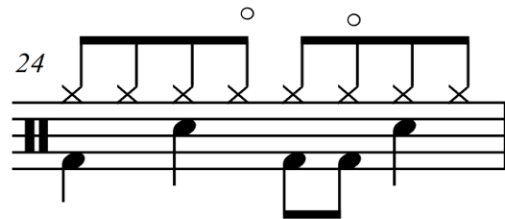
Musical notation for exercise 22, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

23



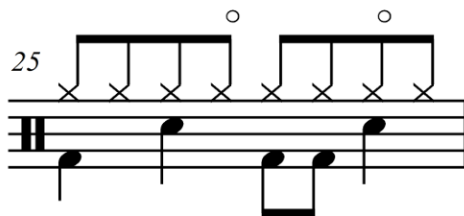
Musical notation for exercise 23, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

24



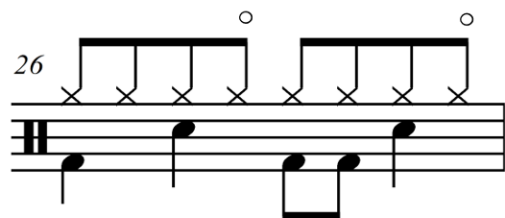
Musical notation for exercise 24, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

25



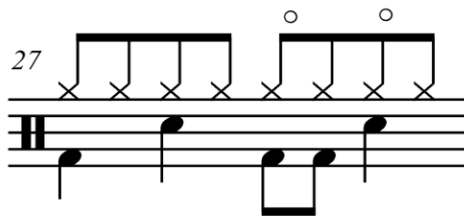
Musical notation for exercise 25, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

26



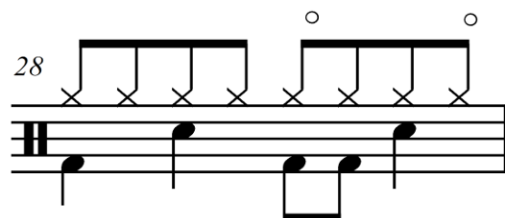
Musical notation for exercise 26, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

27



Musical notation for exercise 27, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

28



Musical notation for exercise 28, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two measures. The first measure contains a sequence of six eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second measure contains a sequence of six eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Above the first measure, there are two groups of three eighth notes, each with a circled 'o' above it, indicating a specific fingering or articulation.

29

Musical notation for measure 29. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

30

Musical notation for measure 30. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

31

Musical notation for measure 31. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

32

Musical notation for measure 32. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

33

Musical notation for measure 33. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

34

Musical notation for measure 34. The top staff shows a guitar fretboard with two groups of four frets, each marked with an 'x' and a circled 'o' above it. The bottom staff shows a bass line with notes on the 2nd, 4th, 5th, and 7th frets.

Capitulo III

35

Musical notation for exercise 35, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

36

Musical notation for exercise 36, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

37

Musical notation for exercise 37, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

38

Musical notation for exercise 38, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

39

Musical notation for exercise 39, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

40

Musical notation for exercise 40, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

41

Musical notation for exercise 41, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

42

Musical notation for exercise 42, featuring a guitar fretboard diagram with two groups of notes marked with 'x' and 'o' above them, and a corresponding bass line with notes and stems.

Capitulo III

51

o 3 3 3 3

52

o 3 3 3 3

53

3 o 3 3 3

54

3 o 3 3 3

55

3 o 3 3 3

56

3 3 o 3 3

57

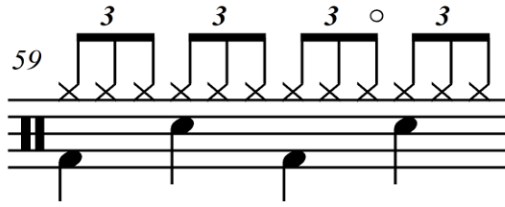
3 3 o 3 3

58

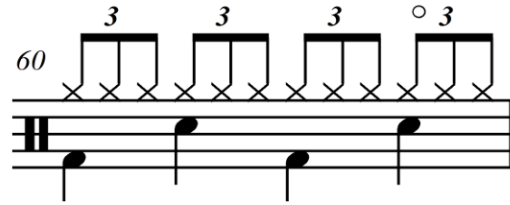
3 3 o 3 3

Capitulo III

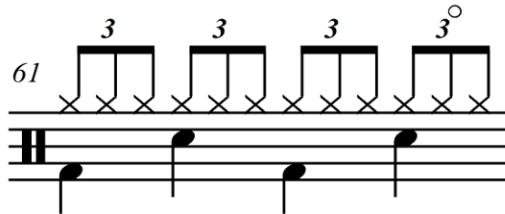
59



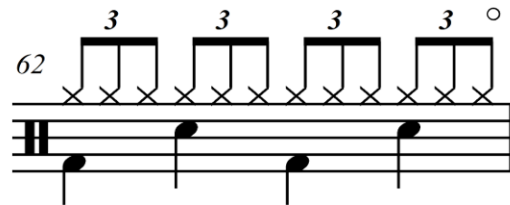
60



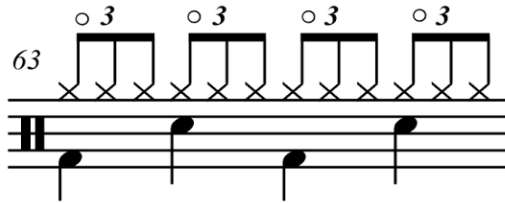
61



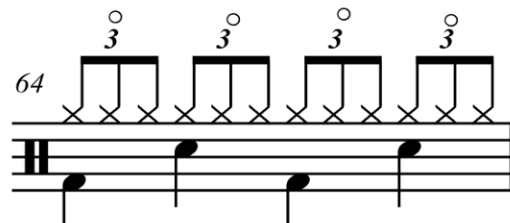
62



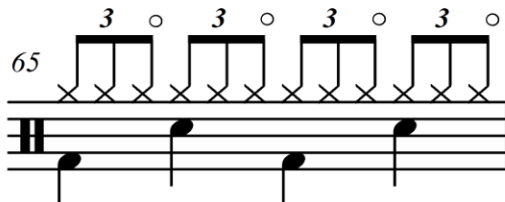
63



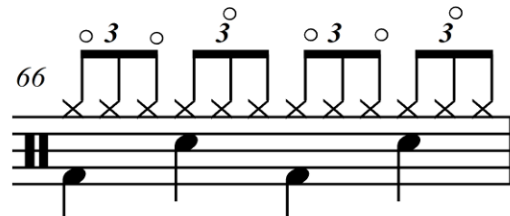
64



65



66



Capitulo III

67

68

69

70

71

72

73

74

Capitulo III

75

76

77

78

79

80

81

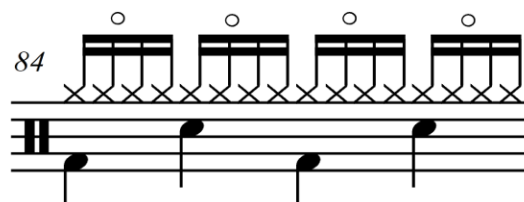
82

Capitulo III

83



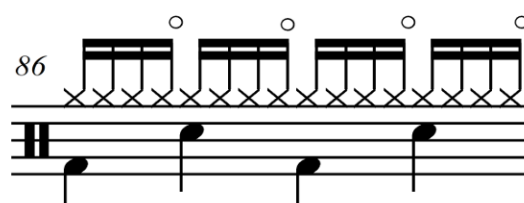
84




85



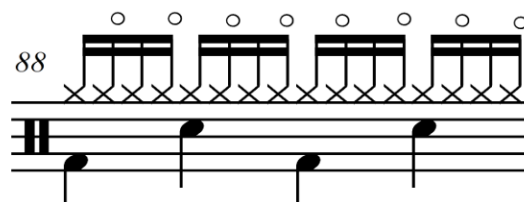
86



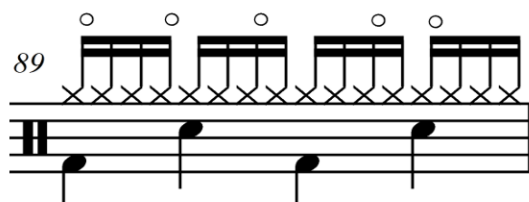
87



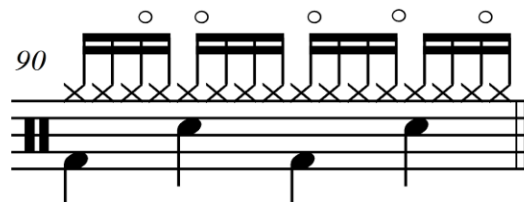
88



89



90

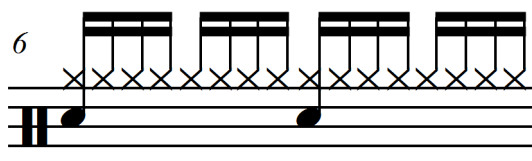
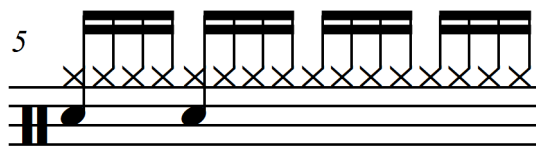
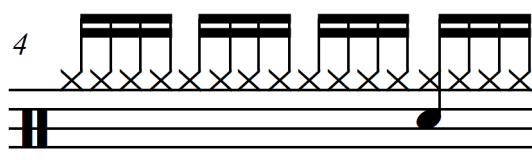
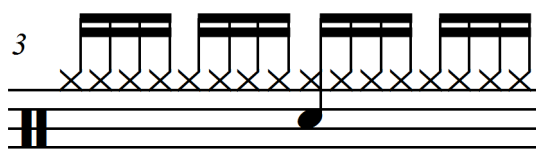
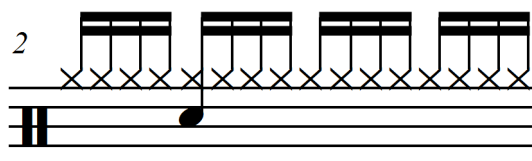
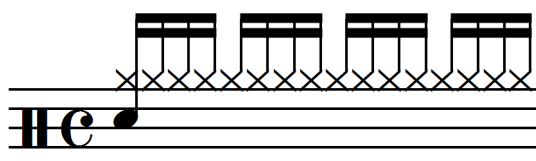


CUARTO

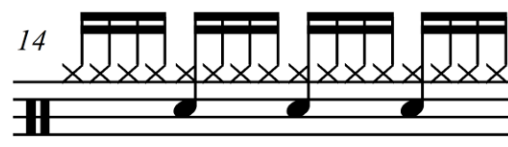
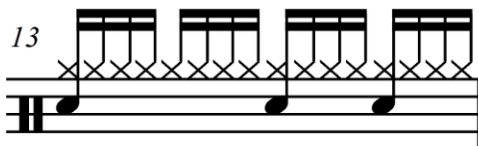
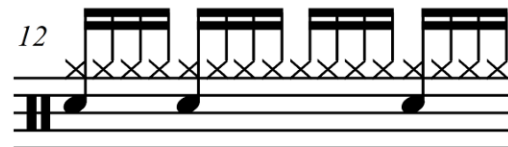
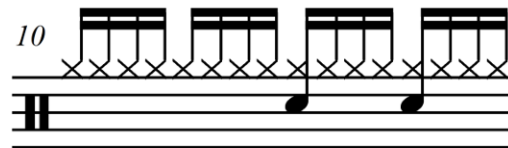
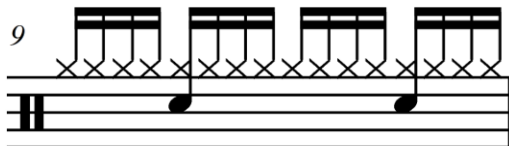
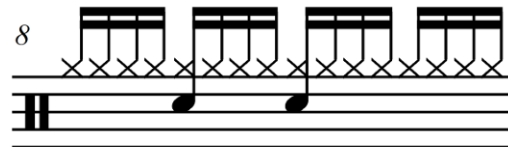
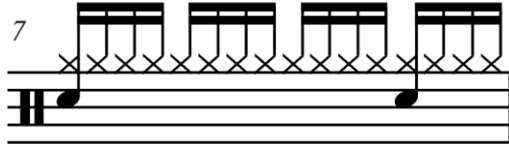
INICIAL

Capítulo IV

Coordinación e independencia parte IV



Capitulo IV



15

Musical notation for exercise 15, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb2, Bb3, Bb4, and Bb5. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

16

Musical notation for exercise 16, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb2. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

17

Musical notation for exercise 17, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb3. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

18

Musical notation for exercise 18, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb4. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

19

Musical notation for exercise 19, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb5. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

20

Musical notation for exercise 20, showing a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are quarter notes: Bb2, Bb3. Above the staff, there are four groups of six eighth notes, each group enclosed in a box.

29

30

31

32

33

34

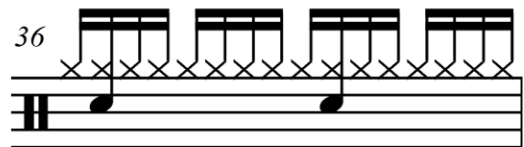
Capitulo IV

35



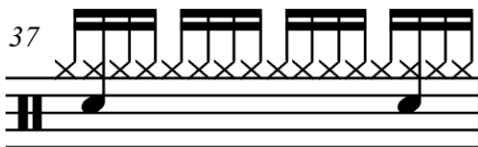
Musical notation for exercise 35, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

36



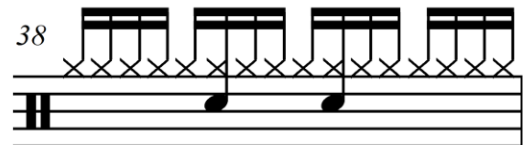
Musical notation for exercise 36, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

37



Musical notation for exercise 37, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

38



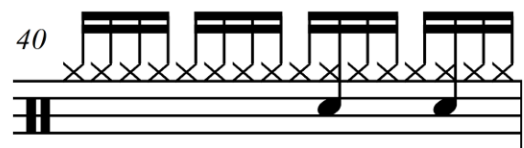
Musical notation for exercise 38, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

39



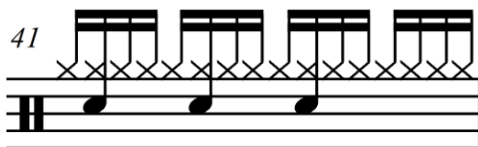
Musical notation for exercise 39, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

40



Musical notation for exercise 40, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

41



Musical notation for exercise 41, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

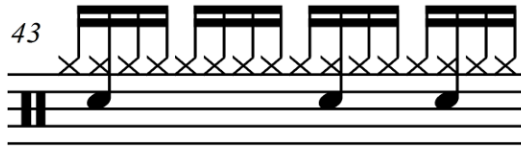
42



Musical notation for exercise 42, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a sequence of four eighth-note chords, each with a flat sign above it, followed by a quarter note on the second line of the staff.

Capitulo IV


43



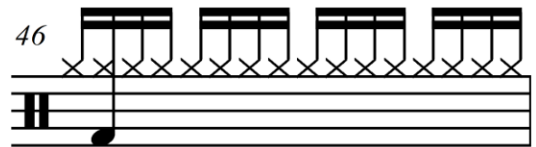
44



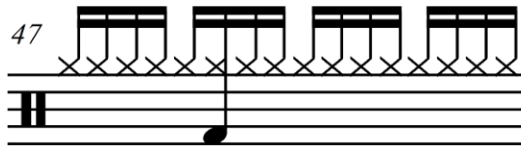
45



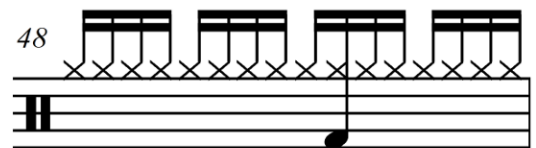
46



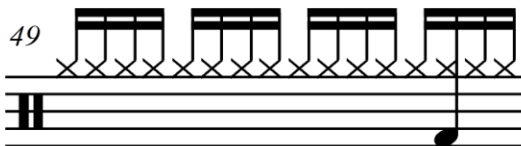
47



48



49



50



Capitulo IV

51

52

53

54

55

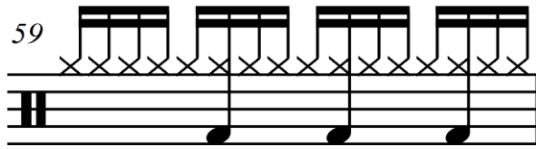
56

57

58

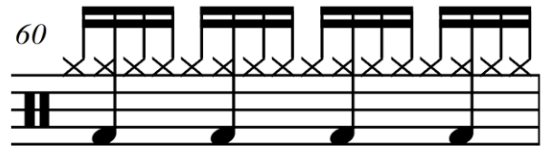
Capitulo IV

59



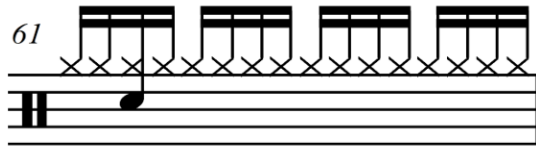
Musical notation for exercise 59. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

60



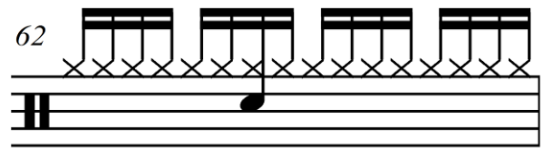
Musical notation for exercise 60. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

61



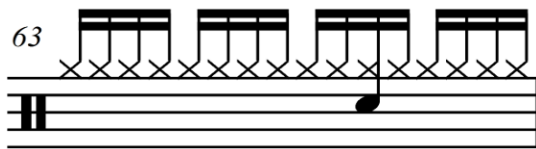
Musical notation for exercise 61. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

62



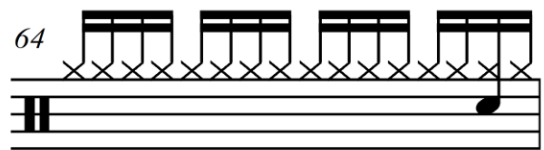
Musical notation for exercise 62. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

63



Musical notation for exercise 63. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

64



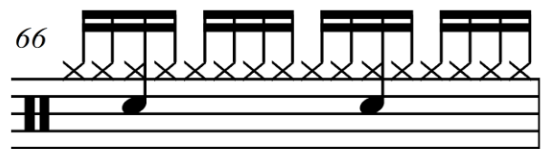
Musical notation for exercise 64. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

65



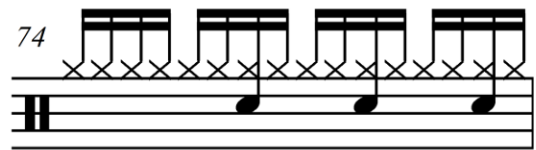
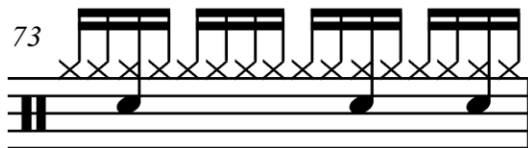
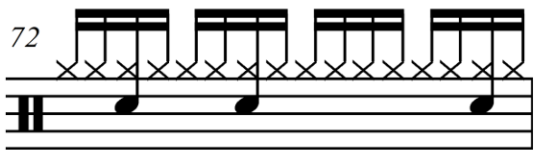
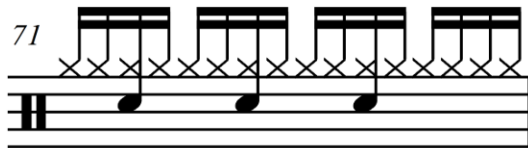
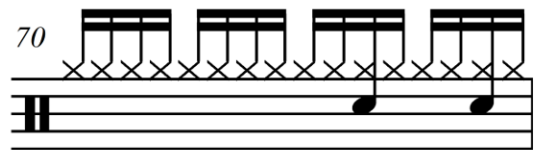
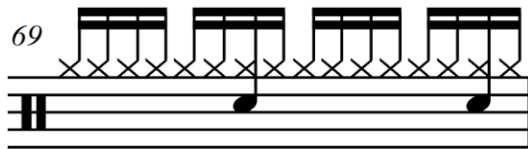
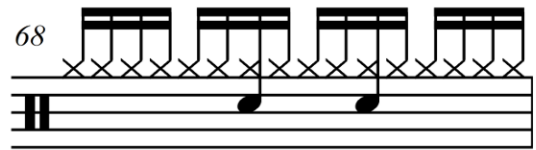
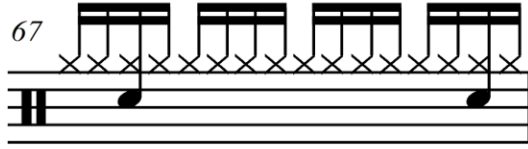
Musical notation for exercise 65. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

66

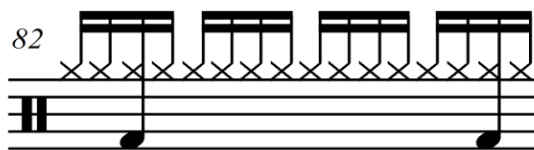
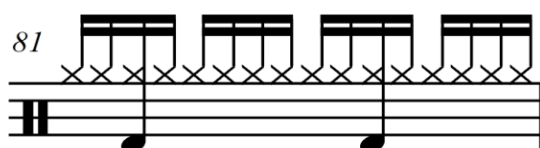
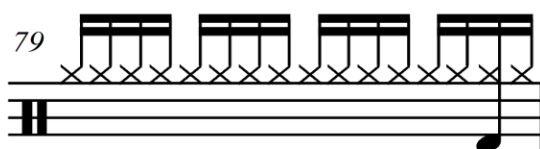
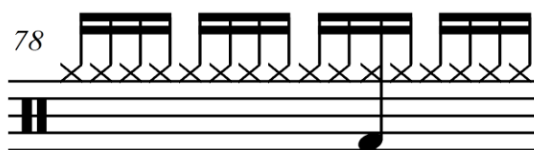
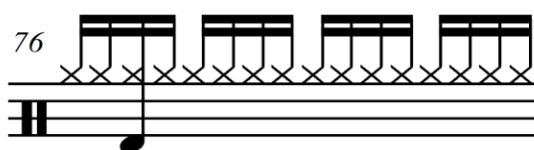


Musical notation for exercise 66. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a slur and a bar line. The lower staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of four quarter notes: F#4, G4, A4, and B4.

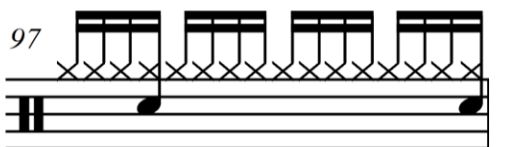
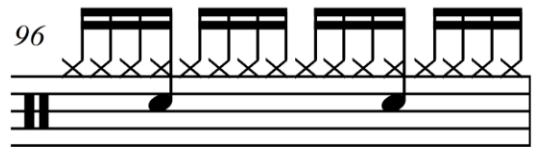
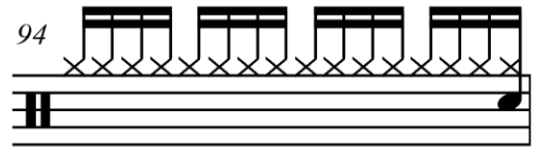
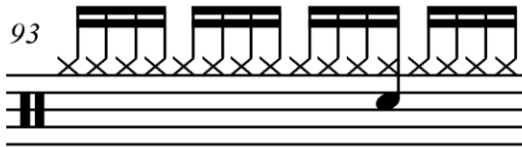
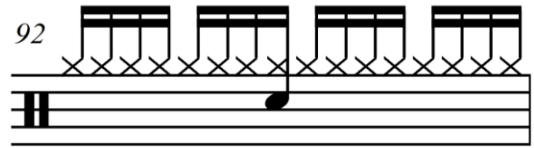
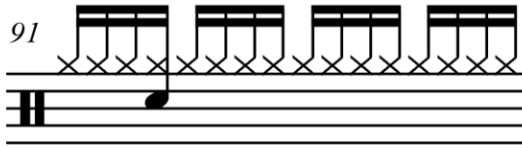
Capitulo IV



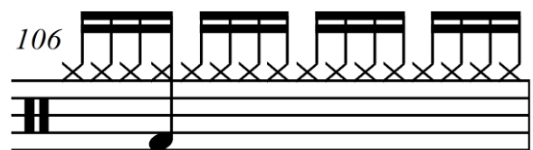
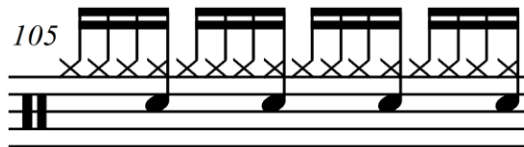
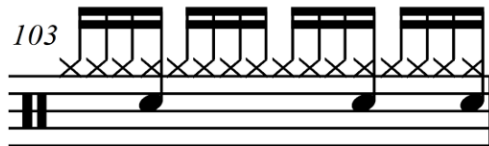
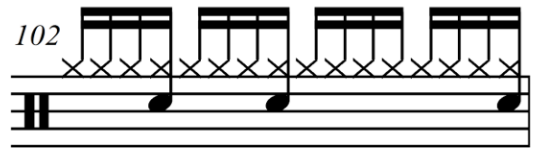
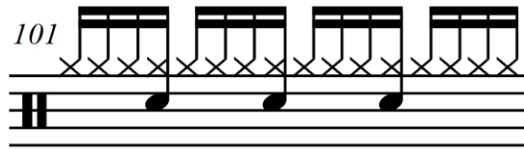
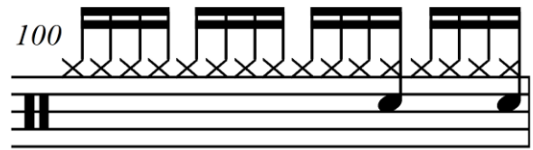
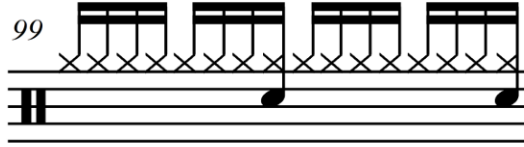
Capitulo IV



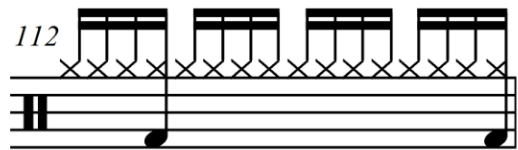
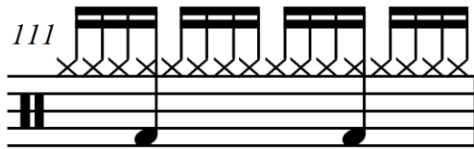
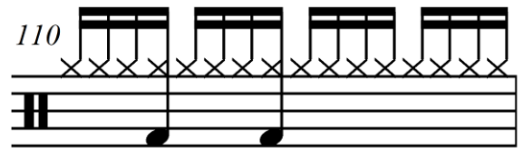
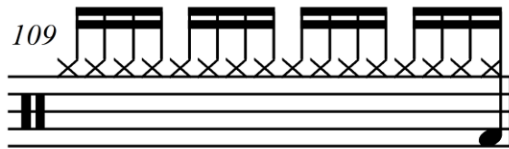
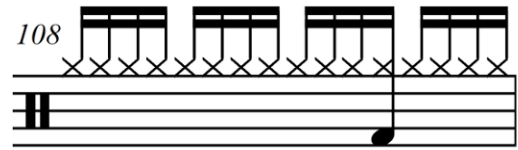
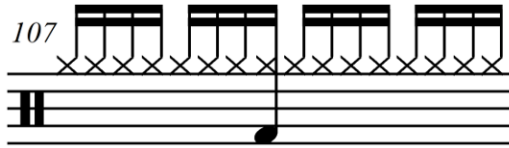
Capitulo IV



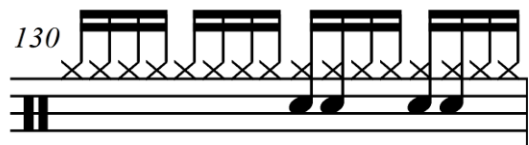
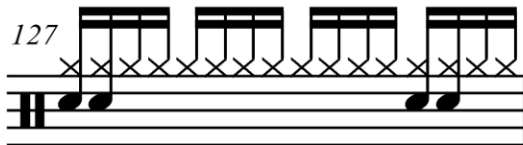
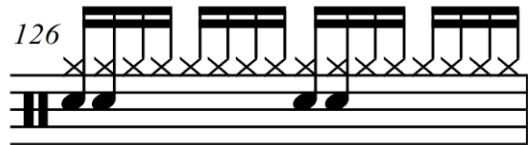
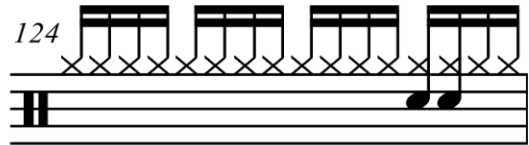
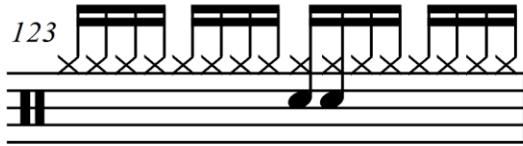
Capitulo IV



Capitulo IV

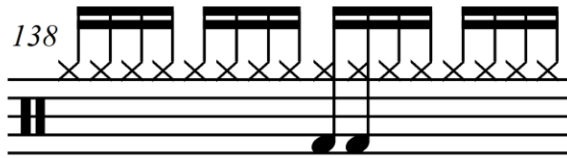


Capitulo IV



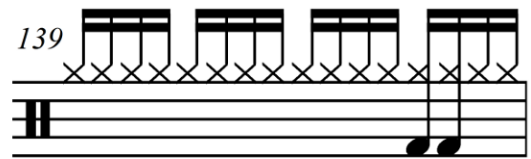
Capitulo IV

138



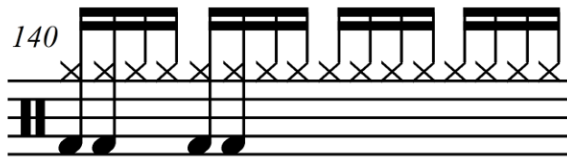
Musical notation for exercise 138. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains two eighth notes, one on the first space and one on the second space.

139




Musical notation for exercise 139. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains two eighth notes, one on the first space and one on the second space.

140



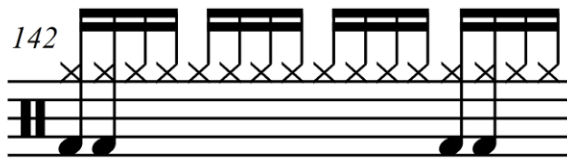
Musical notation for exercise 140. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains four eighth notes: one on the first space, one on the second space, one on the first space, and one on the second space.

141



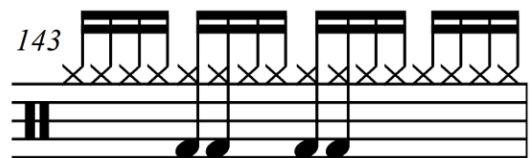
Musical notation for exercise 141. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains four eighth notes: one on the first space, one on the second space, one on the first space, and one on the second space.

142



Musical notation for exercise 142. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains two eighth notes, one on the first space and one on the second space.

143



Musical notation for exercise 143. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains two eighth notes, one on the first space and one on the second space.

144



Musical notation for exercise 144. It consists of a five-line staff with a treble clef. The first line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The second line contains two eighth notes, one on the first space and one on the second space.

Capitulo IV

145



Musical notation for exercise 145, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

146



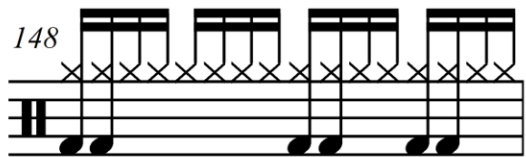
Musical notation for exercise 146, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

147



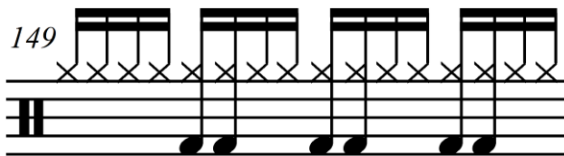
Musical notation for exercise 147, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

148



Musical notation for exercise 148, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

149



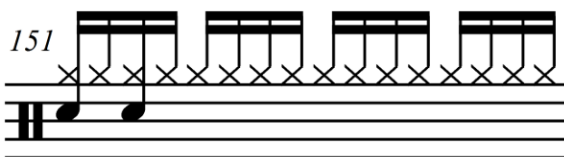
Musical notation for exercise 149, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

150



Musical notation for exercise 150, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

151



Musical notation for exercise 151, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth notes, each group enclosed in a bracket and marked with an 'x' above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

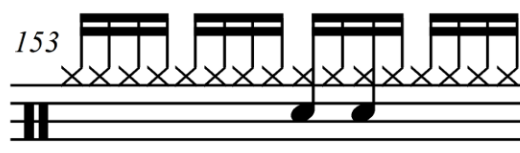
Capitulo IV

152



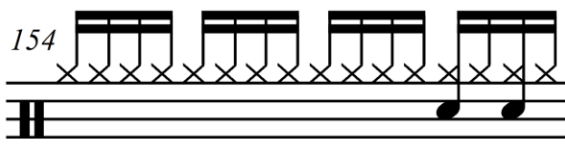
Musical notation for exercise 152. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains two eighth notes.

153



Musical notation for exercise 153. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains two eighth notes.

154



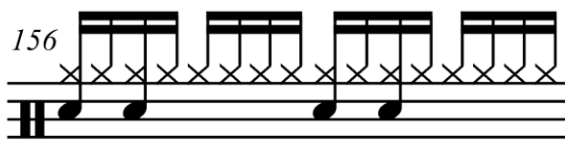
Musical notation for exercise 154. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains two eighth notes.

155



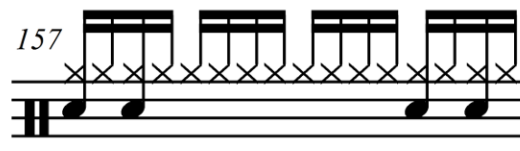
Musical notation for exercise 155. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains four eighth notes.

156



Musical notation for exercise 156. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains four eighth notes.

157



Musical notation for exercise 157. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains four eighth notes.

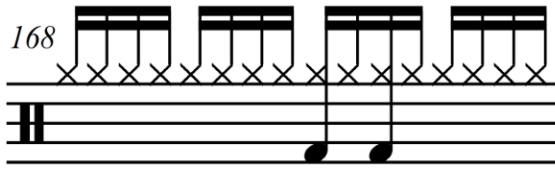
158



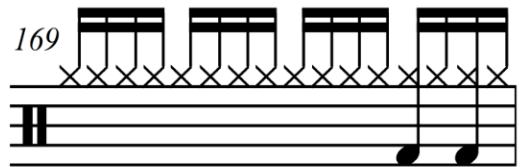
Musical notation for exercise 158. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The top line contains four groups of six 'x' marks, each group enclosed in a rectangular box. The bottom line contains four eighth notes.

Capitulo IV

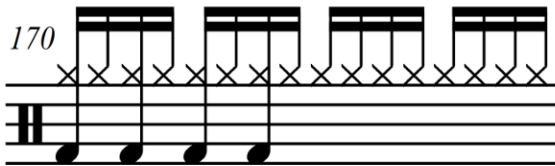
168



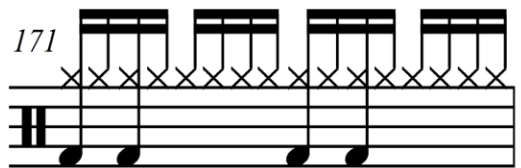
169



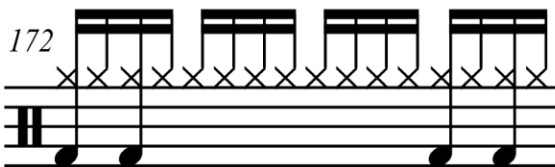
170



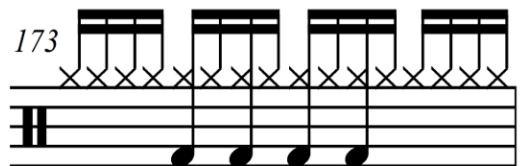
171



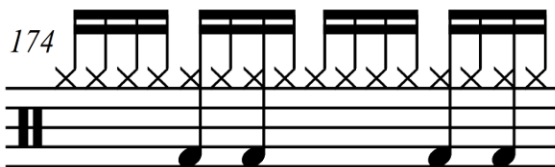
172




173



174



175



Capitulo IV

176



Musical notation for exercise 176, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

177



Musical notation for exercise 177, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

178



Musical notation for exercise 178, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

179



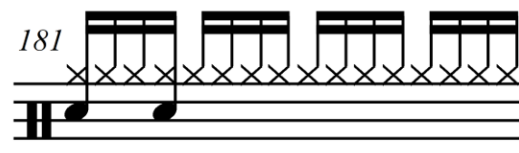
Musical notation for exercise 179, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

180



Musical notation for exercise 180, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

181



Musical notation for exercise 181, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

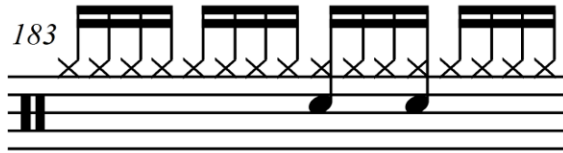
182



Musical notation for exercise 182, featuring a sixteenth-note scale on the lower staff and a corresponding sixteenth-note arpeggiated pattern on the upper staff.

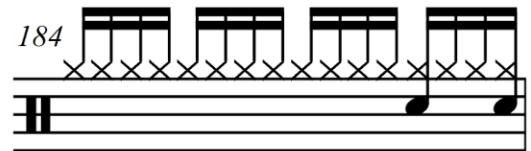
Capitulo IV

183




Musical notation for exercise 183, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific fingering or technique. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

184



Musical notation for exercise 184, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

185



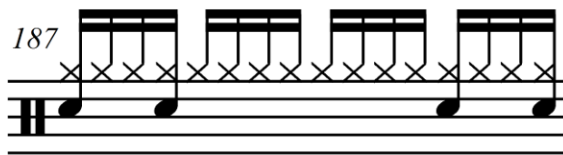
Musical notation for exercise 185, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

186



Musical notation for exercise 186, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

187




Musical notation for exercise 187, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

188



Musical notation for exercise 188, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

189



Musical notation for exercise 189, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

190



Musical notation for exercise 190, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.

191



Musical notation for exercise 191, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note, the third a quarter note, and the fourth a quarter note.


Capitulo IV

192



Musical notation for exercise 192, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

193



Musical notation for exercise 193, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

194



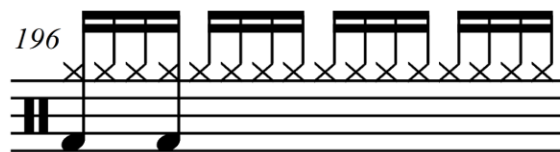
Musical notation for exercise 194, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

195




Musical notation for exercise 195, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

196




Musical notation for exercise 196, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

197



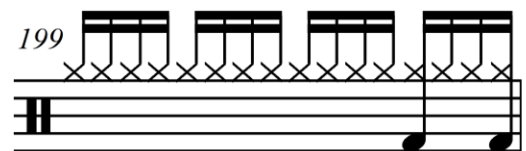
Musical notation for exercise 197, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

198



Musical notation for exercise 198, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

199



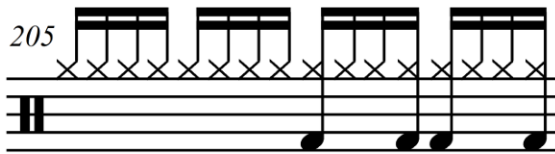
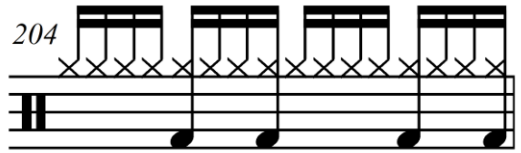
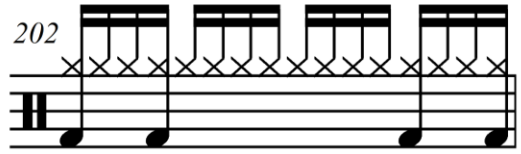
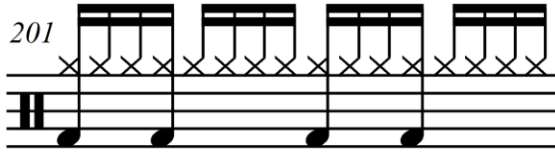
Musical notation for exercise 199, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

200



Musical notation for exercise 200, featuring a sixteenth-note tremolo on the upper staff and a quarter-note bass line on the lower staff.

Capitulo IV



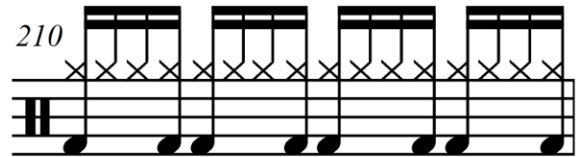
Capitulo IV

209



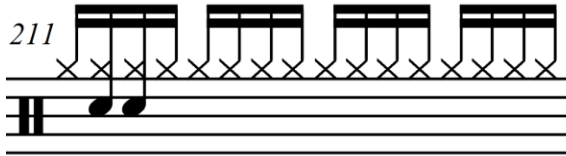
Musical notation for exercise 209, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

210




Musical notation for exercise 210, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

211



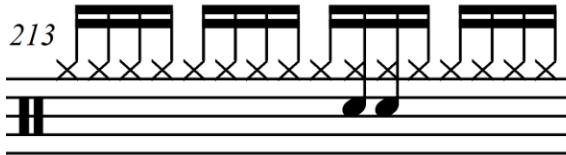
Musical notation for exercise 211, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

212



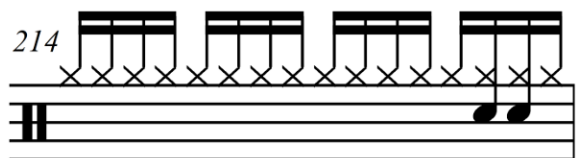
Musical notation for exercise 212, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

213



Musical notation for exercise 213, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

214



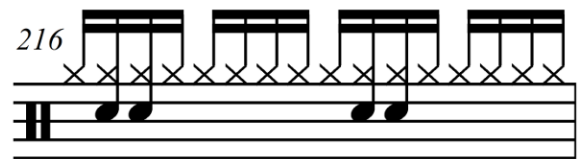
Musical notation for exercise 214, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

215



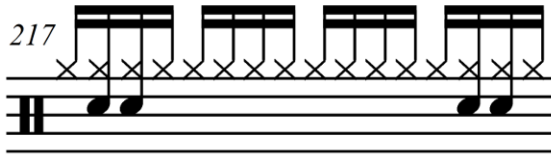
Musical notation for exercise 215, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

216



Musical notation for exercise 216, featuring a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note on G4. The third measure contains a quarter note on A4. The fourth measure contains a quarter note on B4. Above the staff, there are four groups of six 'x' marks, each group corresponding to a measure.

217



Musical notation for exercise 217, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has six notes with 'x' marks above them. The fourth group has two notes.

218



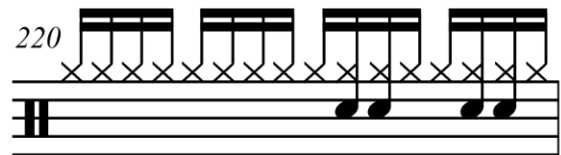
Musical notation for exercise 218, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

219



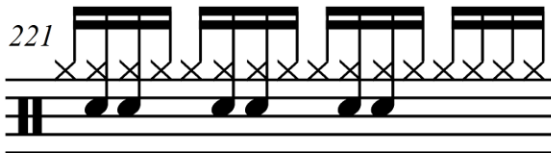
Musical notation for exercise 219, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has six notes with 'x' marks above them. The fourth group has two notes.

220



Musical notation for exercise 220, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

221



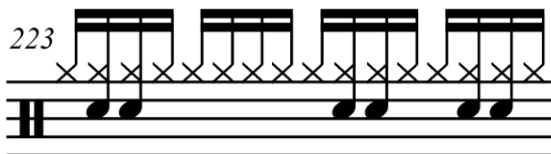
Musical notation for exercise 221, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

222



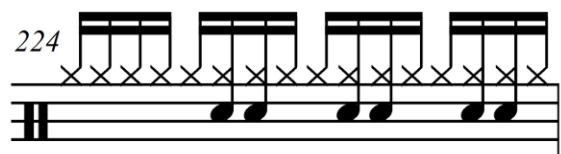
Musical notation for exercise 222, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

223



Musical notation for exercise 223, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

224



Musical notation for exercise 224, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The exercise consists of four groups of notes, each with a slur above it. The first group has six notes with 'x' marks above them. The second group has two notes. The third group has two notes. The fourth group has two notes.

Capitulo IV

225

226

227

228

229

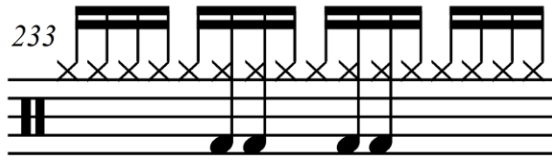
230

231

232

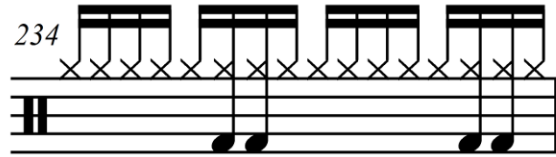
Capitulo IV

233



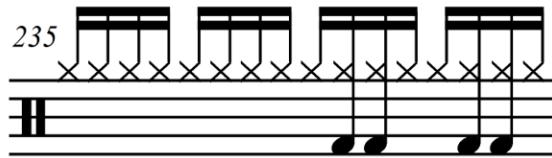
Musical notation for exercise 233. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

234



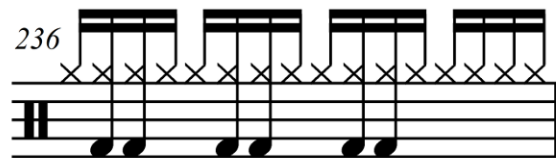
Musical notation for exercise 234. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

235



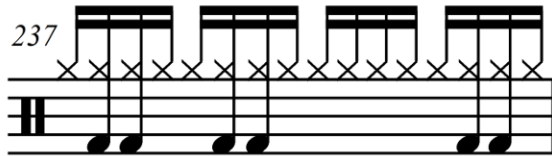
Musical notation for exercise 235. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

236



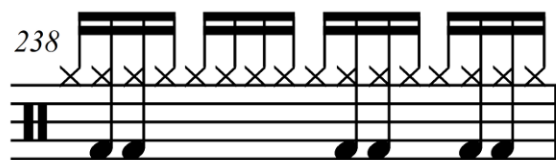
Musical notation for exercise 236. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

237



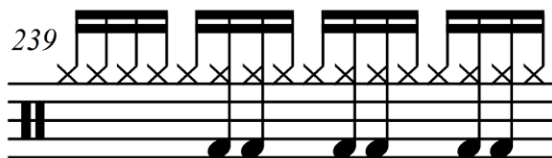
Musical notation for exercise 237. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

238



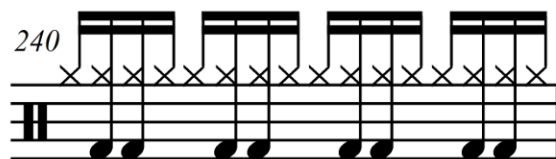
Musical notation for exercise 238. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

239



Musical notation for exercise 239. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

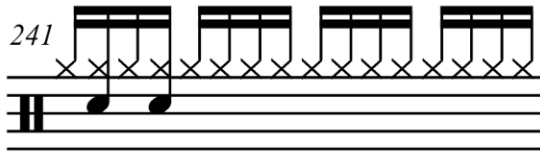
240



Musical notation for exercise 240. It consists of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a bracket above it. The lower staff contains a double bar line followed by two pairs of eighth notes.

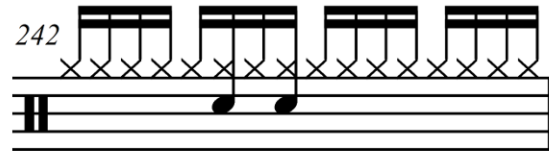
Capitulo IV

241



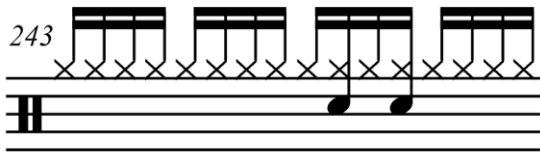
Musical notation for exercise 241, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

242



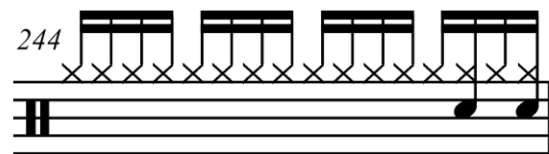
Musical notation for exercise 242, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

243



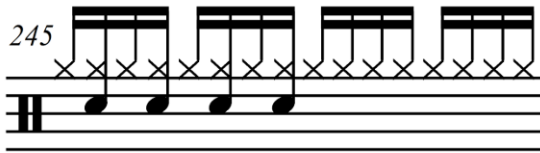
Musical notation for exercise 243, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

244



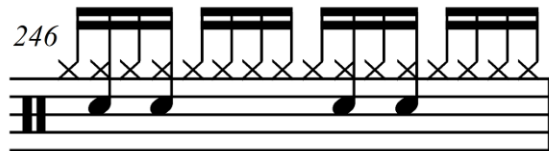
Musical notation for exercise 244, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

245



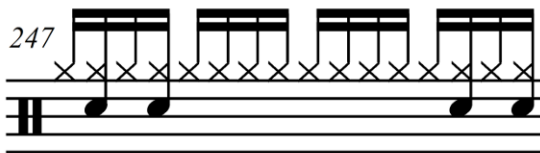
Musical notation for exercise 245, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

246



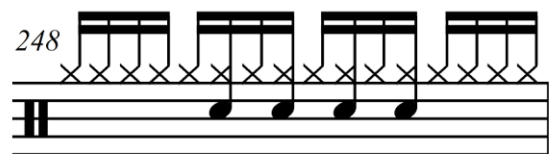
Musical notation for exercise 246, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

247



Musical notation for exercise 247, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

248



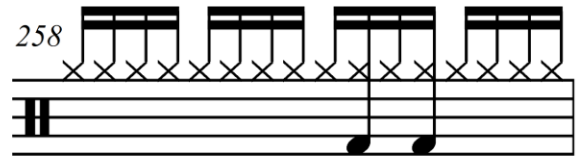
Musical notation for exercise 248, showing a sequence of four groups of sixteenth notes on a five-line staff. Each group consists of sixteenth notes on the first, second, third, and fourth lines, with rests on the first and fifth lines. The groups are separated by a quarter rest. The first two groups are on the first line, and the last two are on the second line.

Capitulo IV

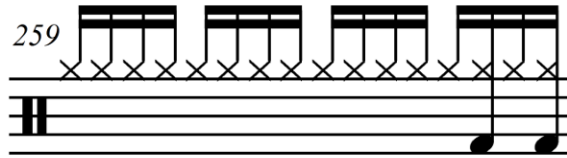
257



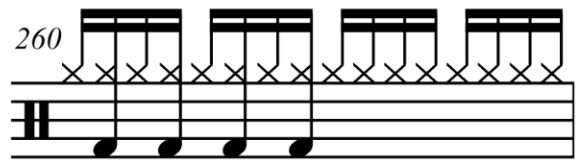
258



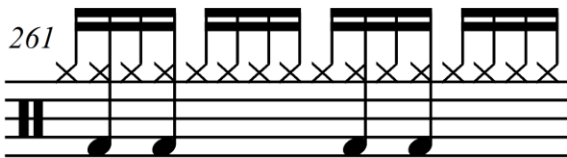
259



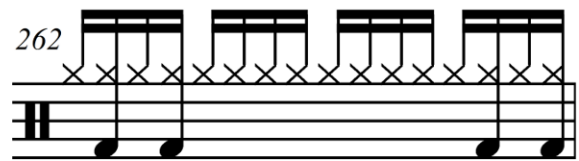
260



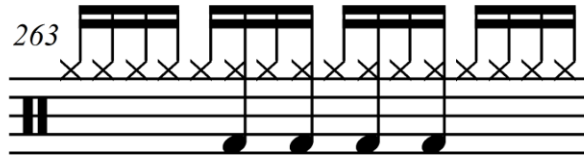
261



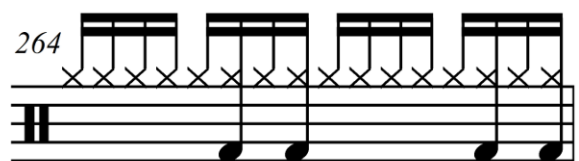
262



263



264

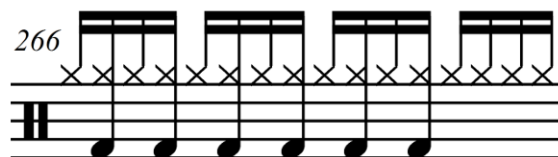


Capitulo IV

265



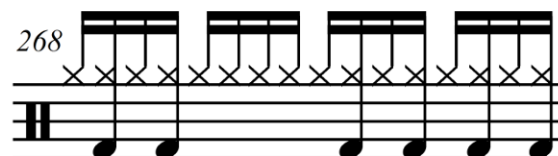
266



267



268



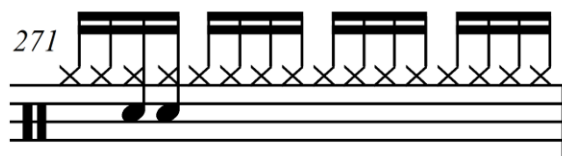
269



270



271

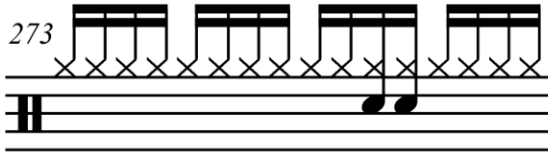


272



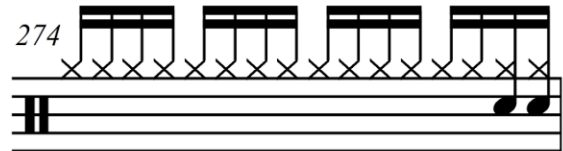
Capitulo IV

273



Musical notation for exercise 273, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

274



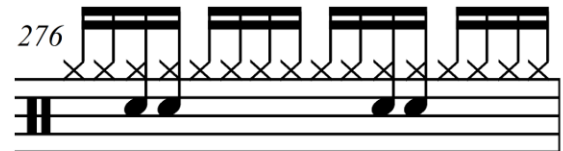
Musical notation for exercise 274, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

275



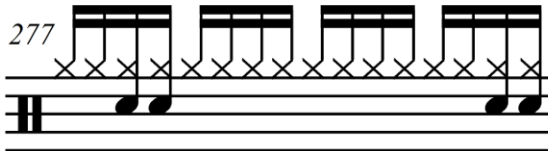
Musical notation for exercise 275, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

276



Musical notation for exercise 276, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

277



Musical notation for exercise 277, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

278



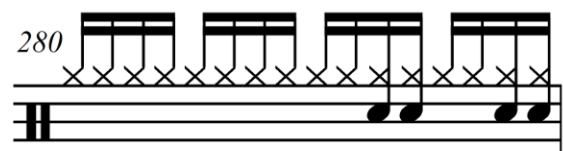
Musical notation for exercise 278, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

279



Musical notation for exercise 279, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

280



Musical notation for exercise 280, showing a sequence of notes on a staff with a double bar line at the beginning.

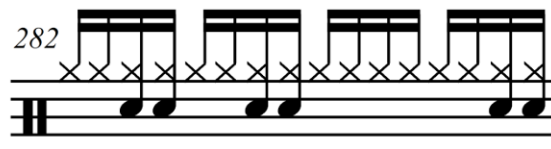
Capitulo IV

281



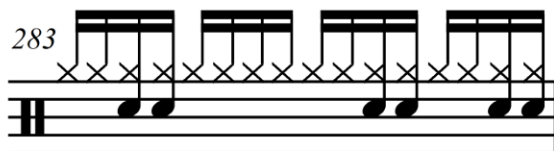
Musical notation for exercise 281. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

282



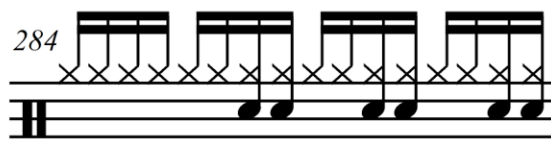
Musical notation for exercise 282. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

283



Musical notation for exercise 283. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

284



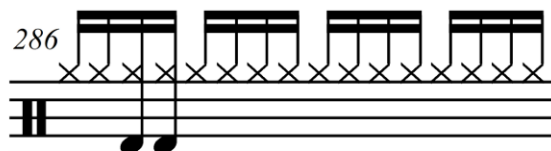
Musical notation for exercise 284. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

285



Musical notation for exercise 285. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

286



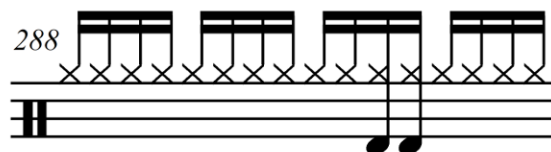
Musical notation for exercise 286. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

287



Musical notation for exercise 287. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

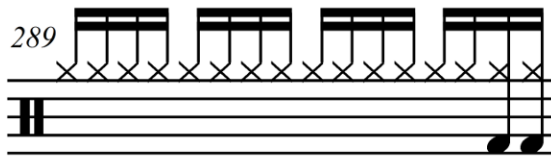
288



Musical notation for exercise 288. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of beamed eighth notes, each group containing two notes. Above each group, there are four 'x' marks, indicating fingerings for the left hand. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), Bb4 (finger 3), and C5 (finger 4).

Capitulo IV

289



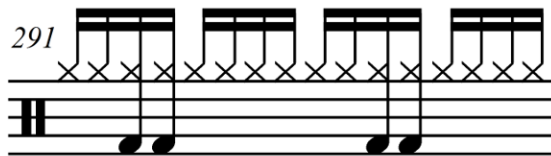
Musical notation for exercise 289, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by a quarter rest, and then two eighth notes.

290



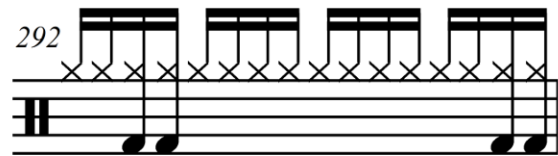
Musical notation for exercise 290, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

291



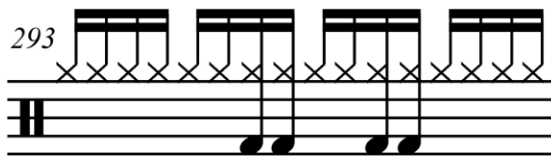
Musical notation for exercise 291, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

292



Musical notation for exercise 292, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

293



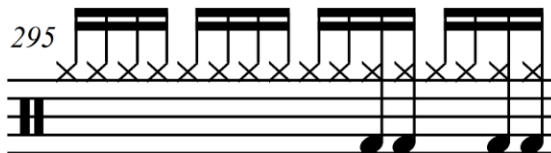
Musical notation for exercise 293, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

294



Musical notation for exercise 294, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

295



Musical notation for exercise 295, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

296



Musical notation for exercise 296, consisting of two staves. The upper staff contains four groups of sixteenth-note chords, each with a black bar above it. The lower staff contains a whole rest followed by two eighth notes, a quarter rest, and another two eighth notes.

Capitulo IV

2

297

298

299

300

301

302

303

304

Capitulo IV

305



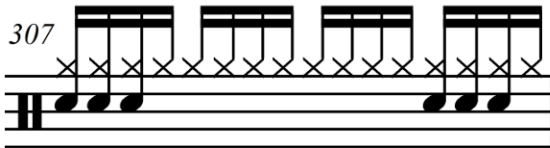
Musical notation for exercise 305, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

306



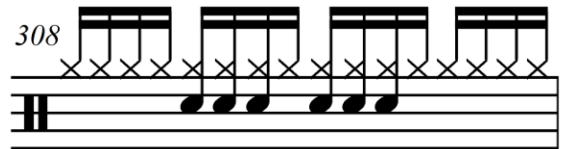
Musical notation for exercise 306, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

307



Musical notation for exercise 307, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

308



Musical notation for exercise 308, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

309



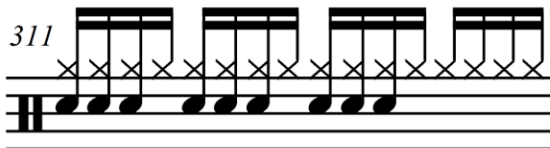
Musical notation for exercise 309, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

310



Musical notation for exercise 310, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

311



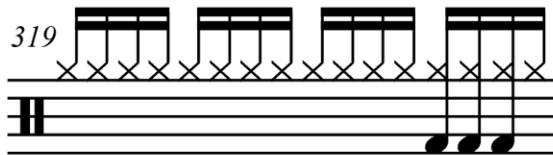
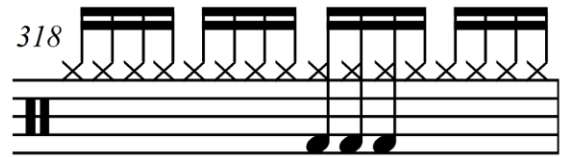
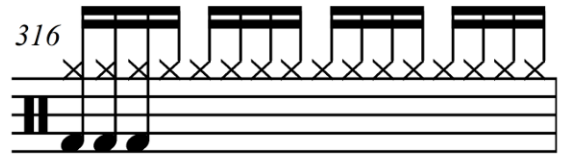
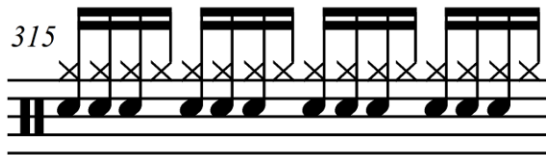
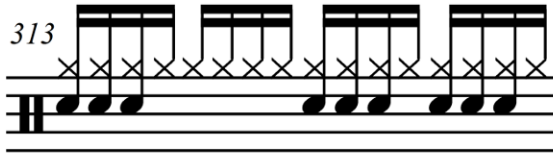
Musical notation for exercise 311, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

312



Musical notation for exercise 312, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures of eighth-note chords, each with a flat sign above it. The notes in the chords are G4, A4, B4, and C5.

Capitulo IV



Capitulo IV

329

330

331

332

333

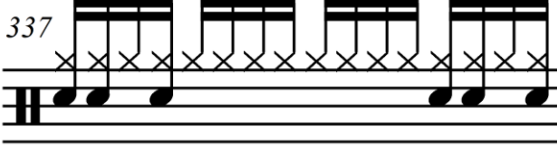
334

335

336


Capitulo IV

337



Musical notation for exercise 337, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific fingering or technique. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

338




Musical notation for exercise 338, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

339




Musical notation for exercise 339, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

340



Musical notation for exercise 340, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

341




Musical notation for exercise 341, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

342




Musical notation for exercise 342, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

343



Musical notation for exercise 343, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

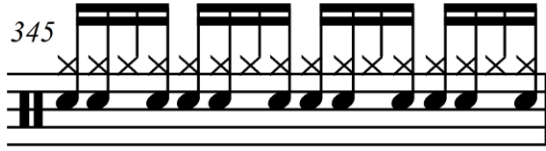
344



Musical notation for exercise 344, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes. The fourth measure contains a series of eighth notes.

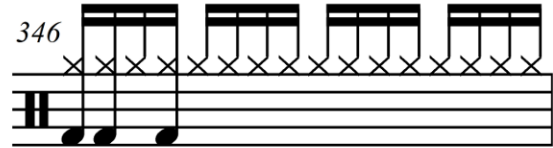
Capitulo IV

345



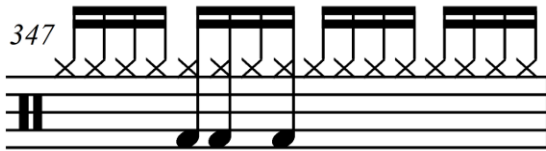
Musical notation for exercise 345, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

346



Musical notation for exercise 346, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

347



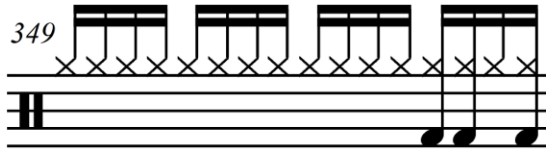
Musical notation for exercise 347, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

348



Musical notation for exercise 348, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

349



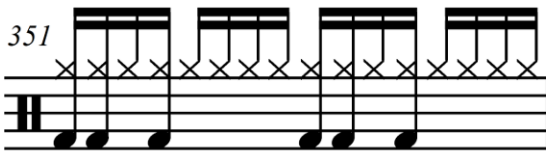
Musical notation for exercise 349, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

350



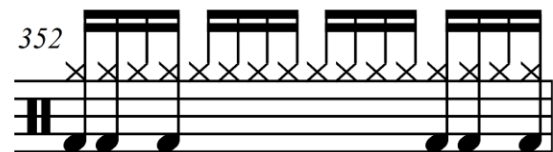
Musical notation for exercise 350, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

351



Musical notation for exercise 351, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

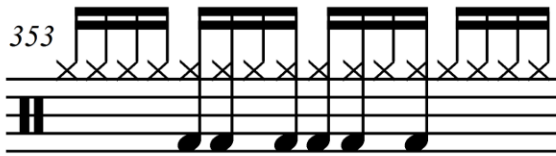
352



Musical notation for exercise 352, featuring a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four groups of sixteenth-note chords, each with a slur above it. The first group has six 'x' marks above the notes. The second group has five 'x' marks, the third has four, and the fourth has three. Below each group, the notes are written as eighth notes.

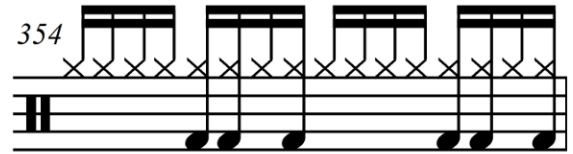
Capitulo IV

353



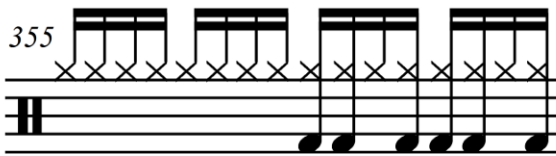
Musical notation for exercise 353, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

354



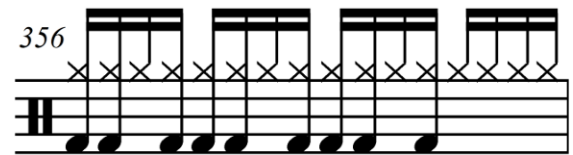
Musical notation for exercise 354, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

355



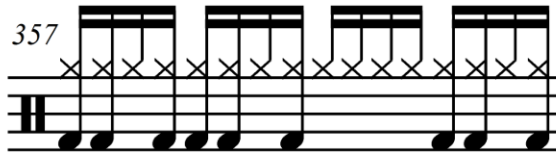
Musical notation for exercise 355, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

356



Musical notation for exercise 356, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

357



Musical notation for exercise 357, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

358



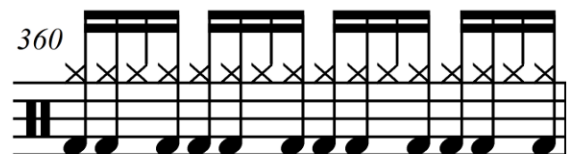
Musical notation for exercise 358, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

359



Musical notation for exercise 359, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

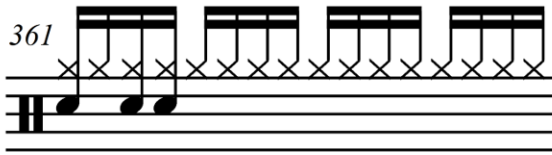
360



Musical notation for exercise 360, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a whole note chord with a flat on the second line. The subsequent three measures each contain a quarter note chord with a flat on the second line, followed by a quarter rest. The notes in the chords are G2, F2, and E2.

Capitulo IV

361



Musical notation for exercise 361. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

362



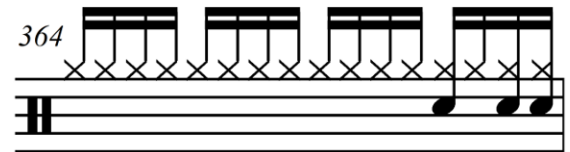
Musical notation for exercise 362. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

363



Musical notation for exercise 363. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

364



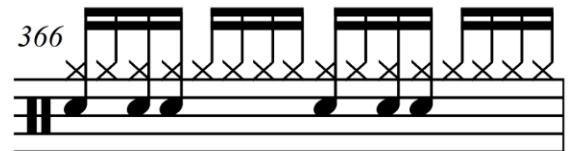
Musical notation for exercise 364. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

365



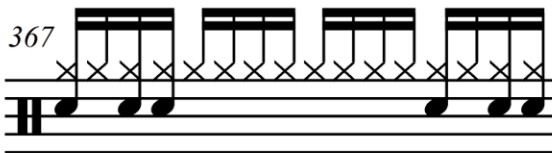
Musical notation for exercise 365. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

366



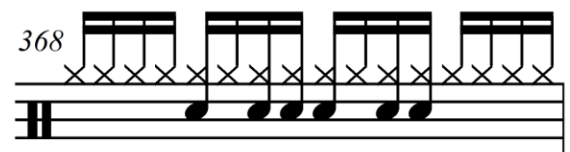
Musical notation for exercise 366. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

367



Musical notation for exercise 367. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

368



Musical notation for exercise 368. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The exercise is marked with a double bar line at the beginning. The notation features a sequence of four groups of eighth notes, each group containing four notes. Above each group, there are four 'x' marks indicating fingerings. The first group starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-D5-E5-F5.

Capitulo IV

369



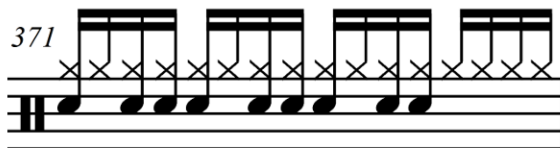
Musical notation for exercise 369, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

370



Musical notation for exercise 370, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

371



Musical notation for exercise 371, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

372



Musical notation for exercise 372, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

373



Musical notation for exercise 373, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

374



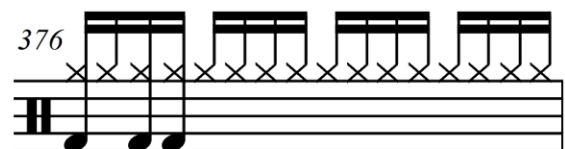
Musical notation for exercise 374, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

375



Musical notation for exercise 375, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

376



Musical notation for exercise 376, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

377



Musical notation for exercise 377, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The exercise consists of four measures. The first measure contains a series of sixteenth notes marked with 'x' above them. The second measure contains a quarter note, followed by two eighth notes in the third measure, and a quarter note in the fourth measure.

Capitulo IV

386

387

388

389

390

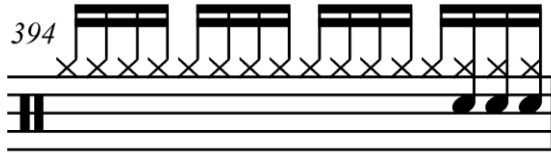
391

392

393

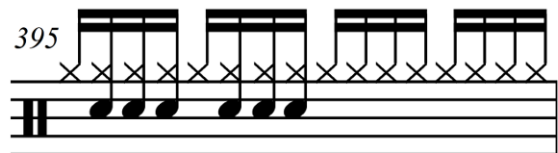
Capitulo IV

394



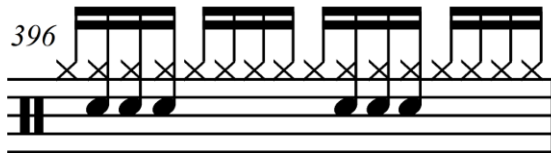
Musical notation for exercise 394. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

395



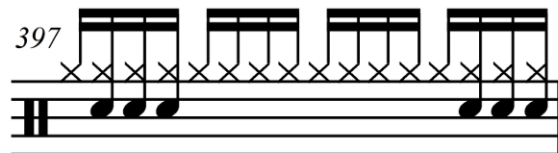
Musical notation for exercise 395. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

396



Musical notation for exercise 396. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

397



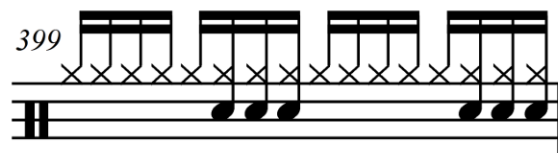
Musical notation for exercise 397. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

398



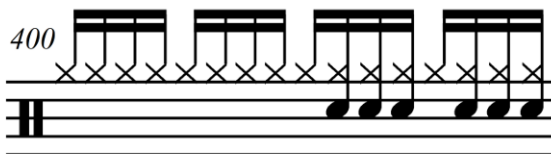
Musical notation for exercise 398. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

399



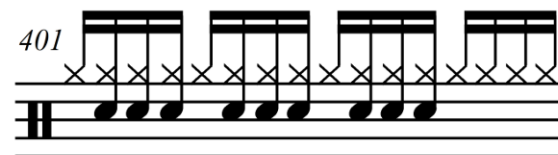
Musical notation for exercise 399. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

400



Musical notation for exercise 400. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

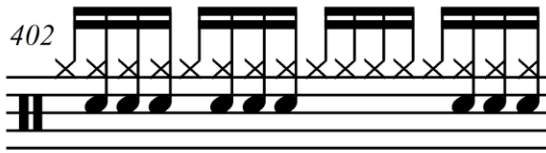
401



Musical notation for exercise 401. It consists of a five-line staff with a double bar line at the beginning. The first four measures contain groups of four beamed eighth notes, each with an 'x' above it. The fifth measure contains four beamed eighth notes without 'x' marks.

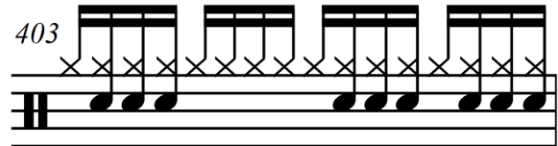
Capitulo IV

402



Musical notation for exercise 402, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

403




Musical notation for exercise 403, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

404



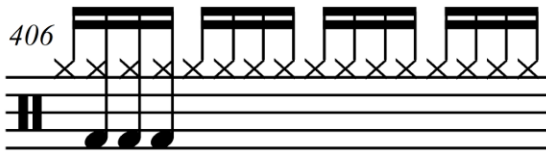
Musical notation for exercise 404, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

405



Musical notation for exercise 405, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

406



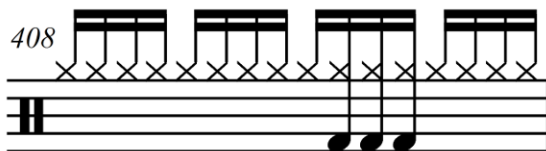
Musical notation for exercise 406, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

407



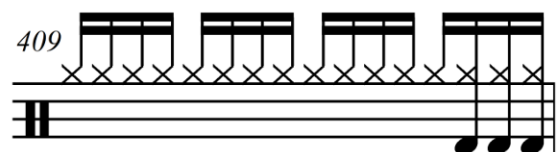
Musical notation for exercise 407, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

408



Musical notation for exercise 408, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

409



Musical notation for exercise 409, featuring a six-line staff with a treble clef and a double bar line. The notation consists of four groups of sixteenth notes, each group having a bracket above it. The first group is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the fourth line. Each group is followed by a series of 'x' marks on the staff lines.

410

411

412

413

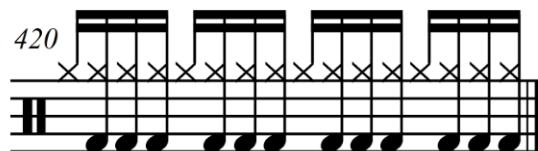
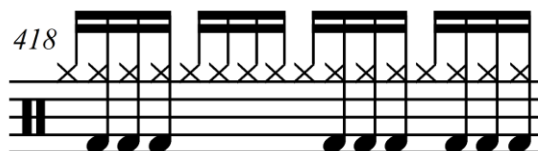
414

415

416

417

Capitulo IV

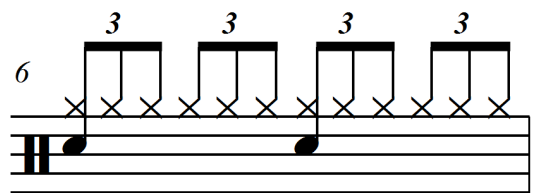
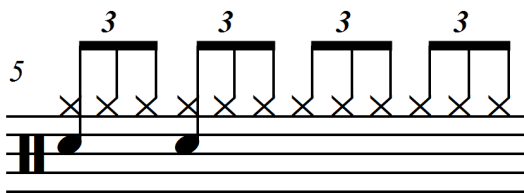
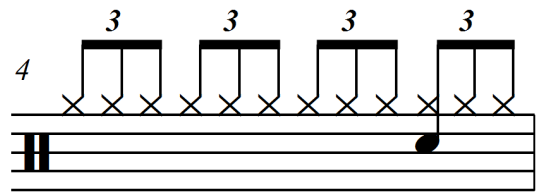
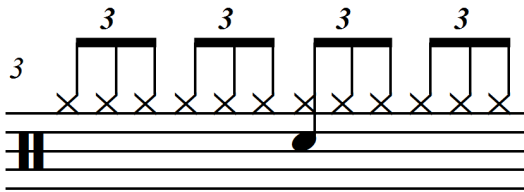
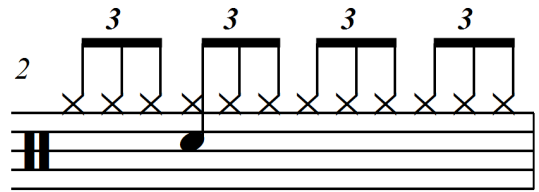
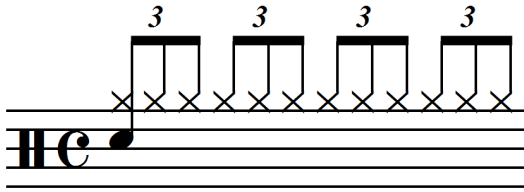


QUINTO

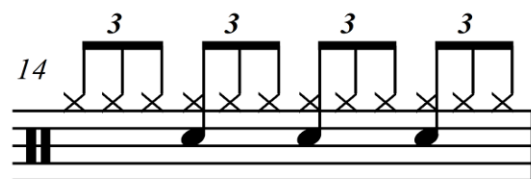
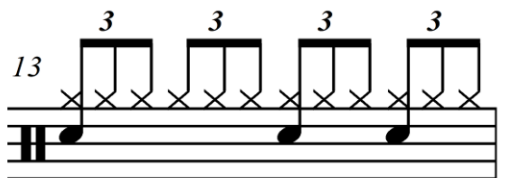
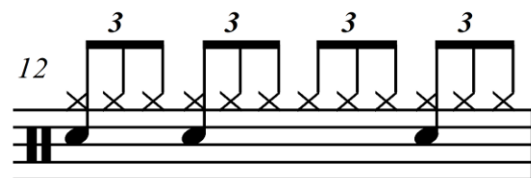
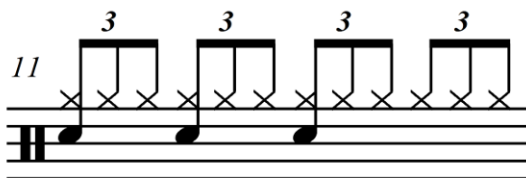
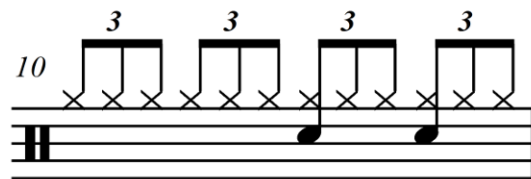
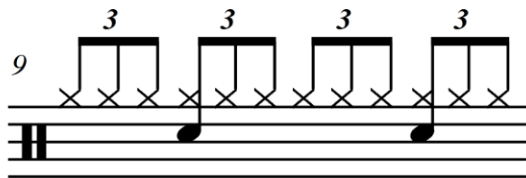
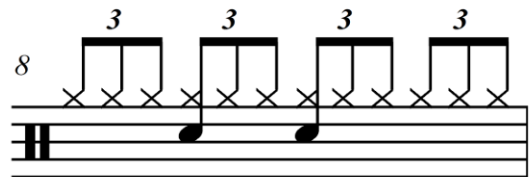
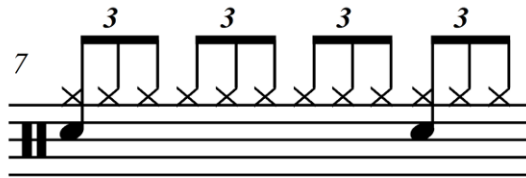
INICIAL

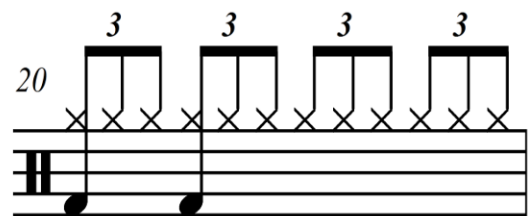
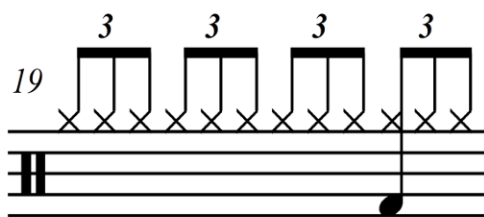
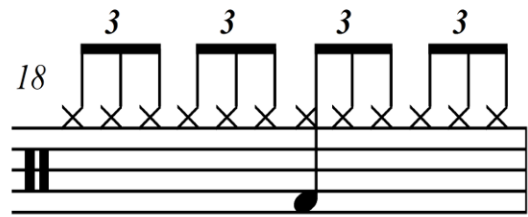
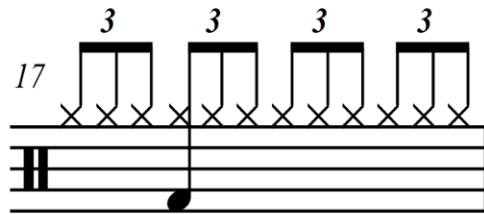
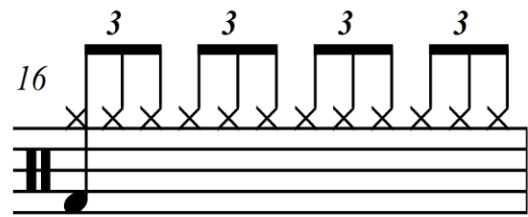
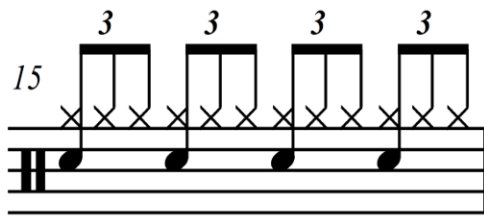
Capítulo V

Coordinación e independencia parte V

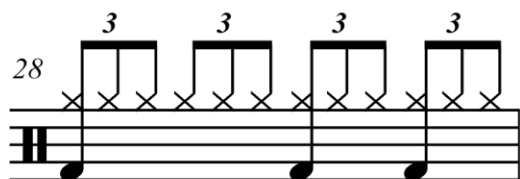
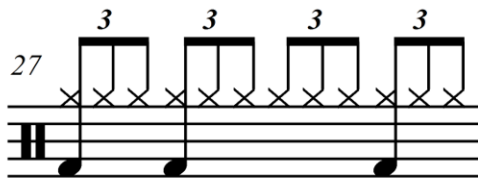
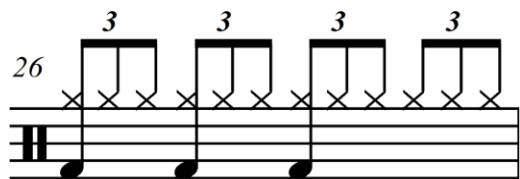
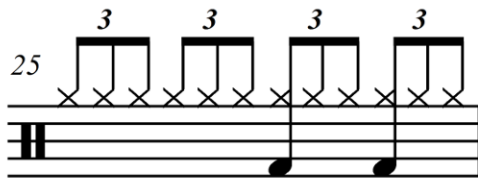
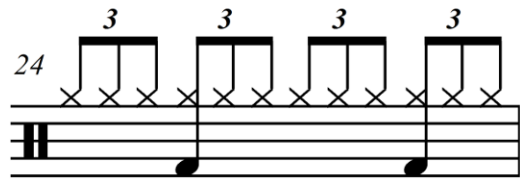
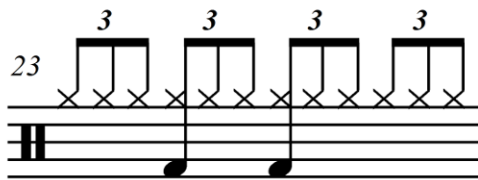
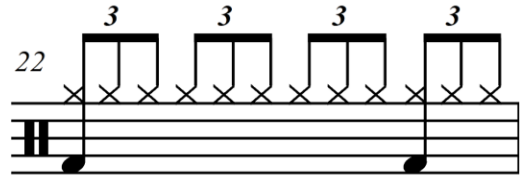
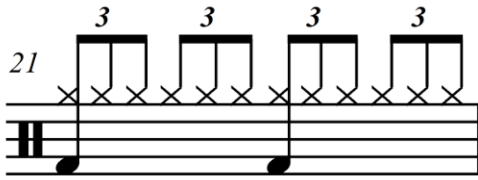


Capitulo V





Capitulo V



29

30

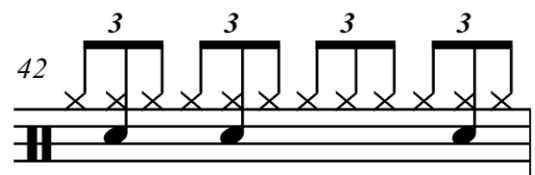
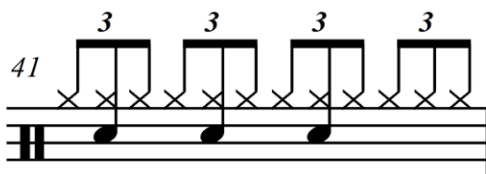
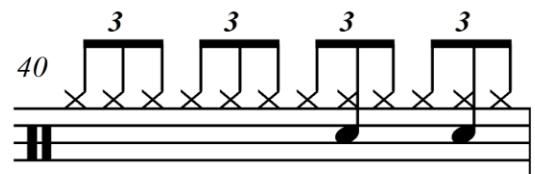
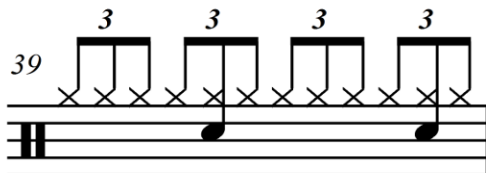
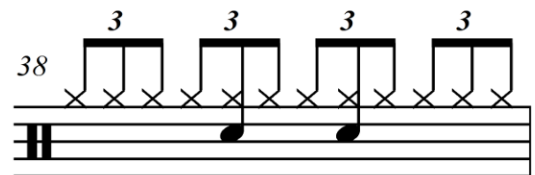
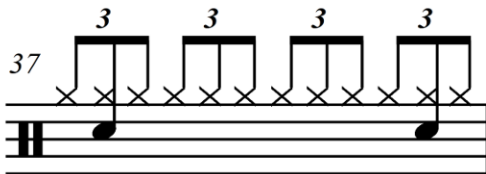
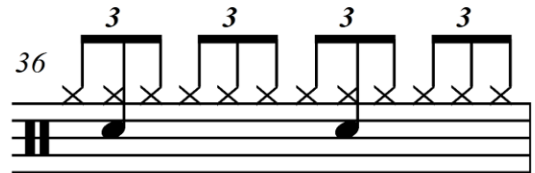
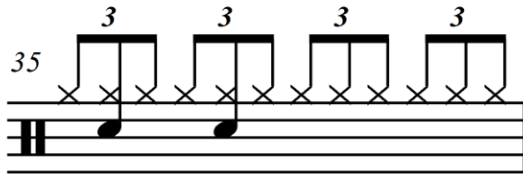
31

32

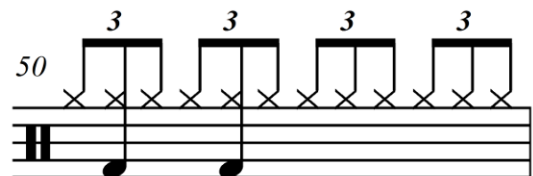
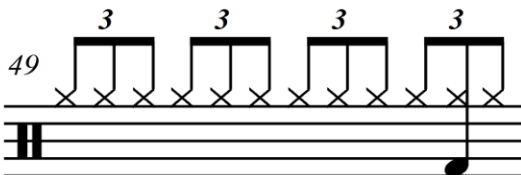
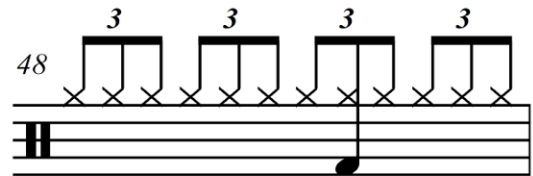
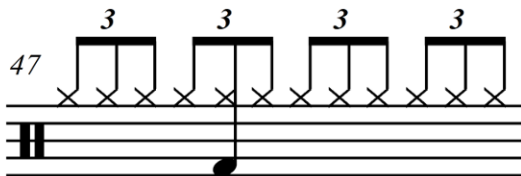
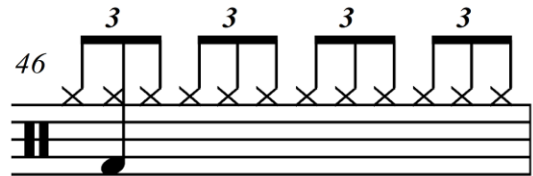
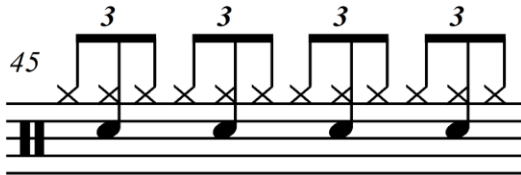
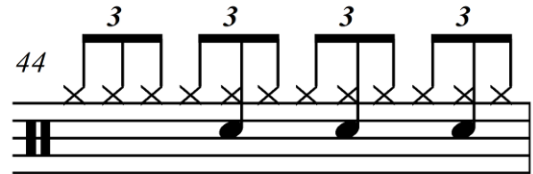
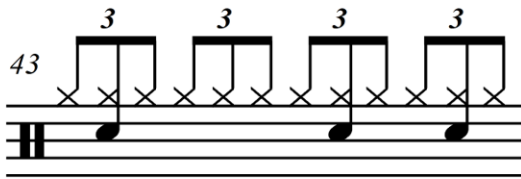
33

34

Capitulo V



Capitulo V



59

60

61

62

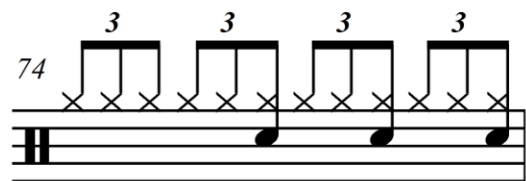
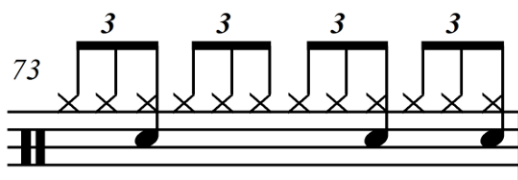
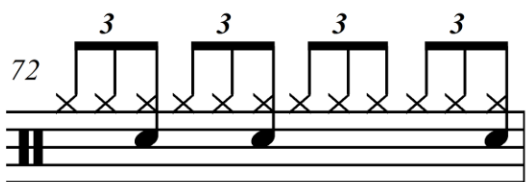
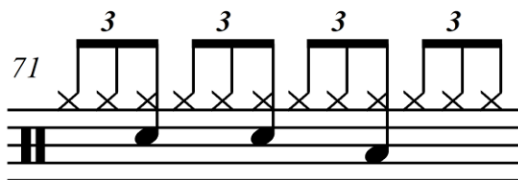
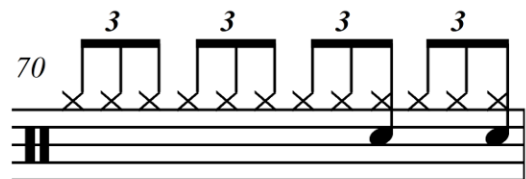
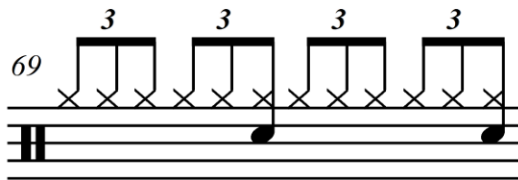
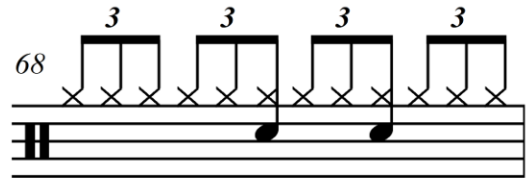
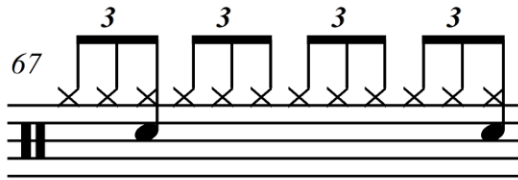
63

64

65

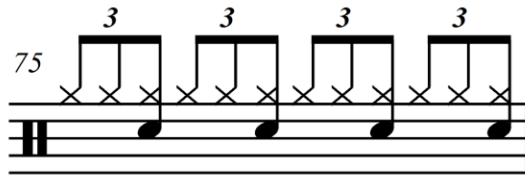
66

Capitulo V

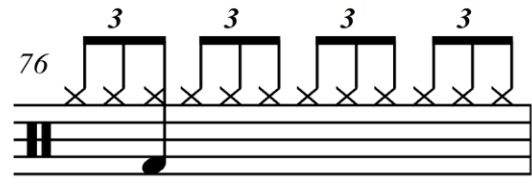


Capitulo V

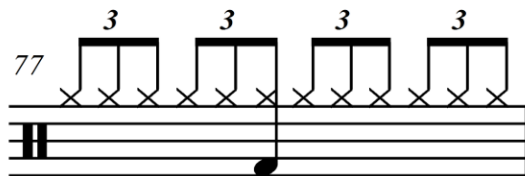
75



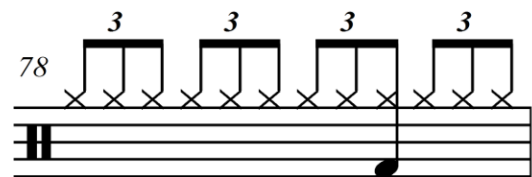
76



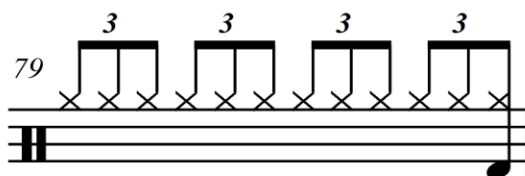
77



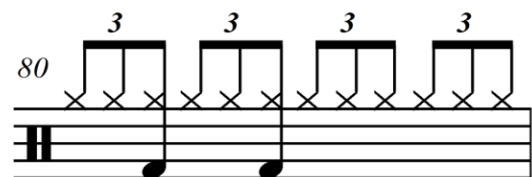
78



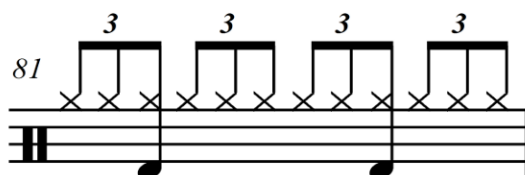
79



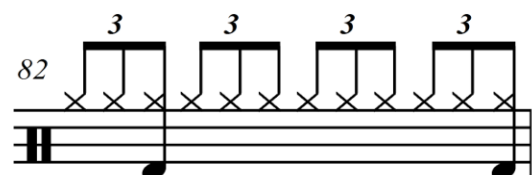
80



81



82



Capitulo V

83

Musical notation for exercise 83, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the first line (F4), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the second line (G4), the third on the second space (A4), and the fourth on the third line (B4). The final note of each triplet is a quarter note.

84

Musical notation for exercise 84, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the first space (G4), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the second line (A4), the third on the second space (B4), and the fourth on the third line (C5). The final note of each triplet is a quarter note.

85

Musical notation for exercise 85, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the second line (A4), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the second space (B4), the third on the third line (C5), and the fourth on the third space (D5). The final note of each triplet is a quarter note.

86

Musical notation for exercise 86, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the second space (B4), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the third line (C5), the third on the third space (D5), and the fourth on the fourth line (E5). The final note of each triplet is a quarter note.

87

Musical notation for exercise 87, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the third line (C5), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the third space (D5), the third on the fourth line (E5), and the fourth on the fourth space (F5). The final note of each triplet is a quarter note.

88

Musical notation for exercise 88, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the third space (D5), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the fourth line (E5), the third on the fourth space (F5), and the fourth on the fifth line (G5). The final note of each triplet is a quarter note.

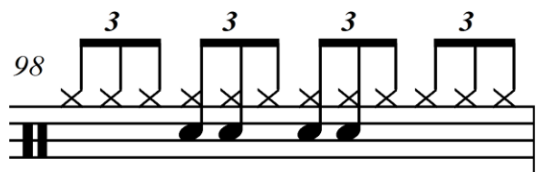
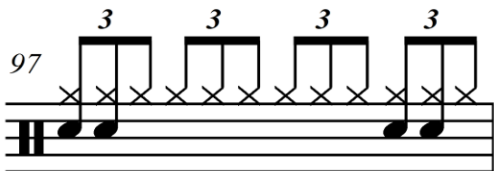
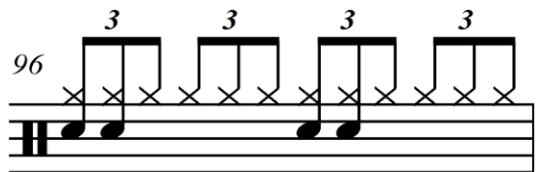
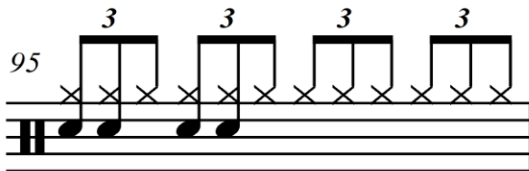
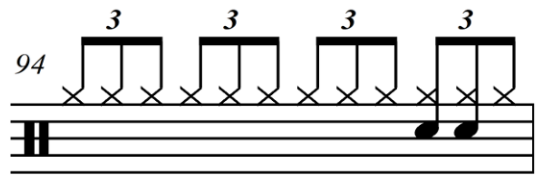
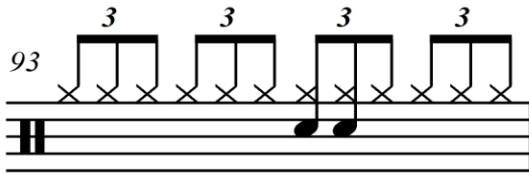
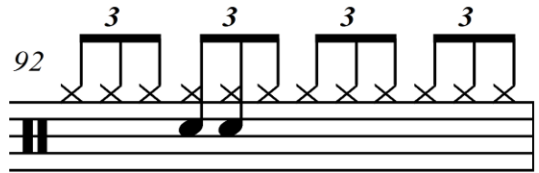
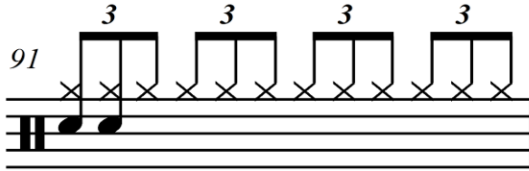
89

Musical notation for exercise 89, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the fourth line (E5), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the fourth space (F5), the third on the fifth line (G5), and the fourth on the fifth space (A5). The final note of each triplet is a quarter note.

90

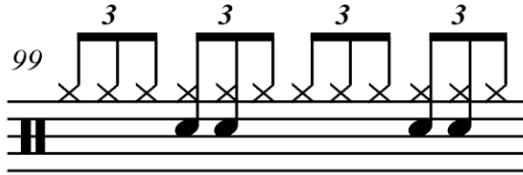
Musical notation for exercise 90, consisting of a single staff with a double bar line at the beginning. The exercise contains four groups of triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it. Each triplet consists of three eighth notes. The first two notes of each triplet are marked with an 'x' above them. The first two notes of the first triplet are on the fourth space (F5), and the notes in subsequent triplets ascend stepwise: the second triplet starts on the fifth line (G5), the third on the fifth space (A5), and the fourth on the first line of the next octave (B5). The final note of each triplet is a quarter note.

Capitulo V

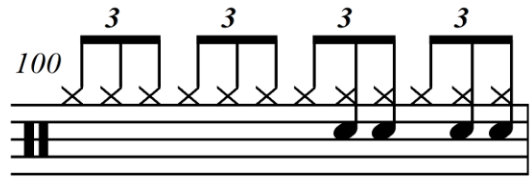


Capitulo V

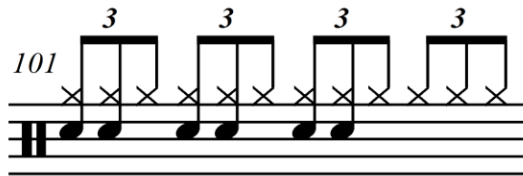
99



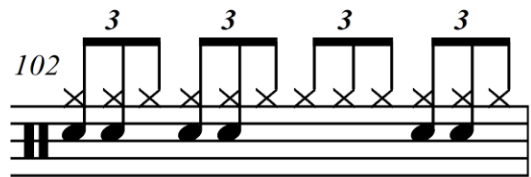
100



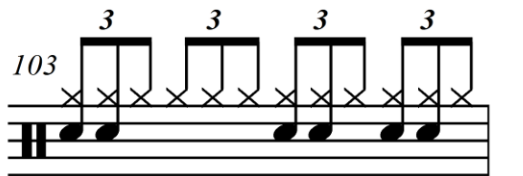
101



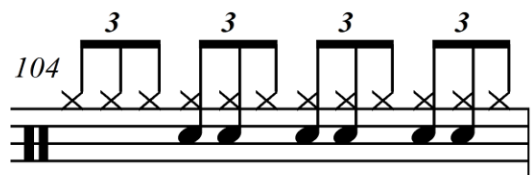
102



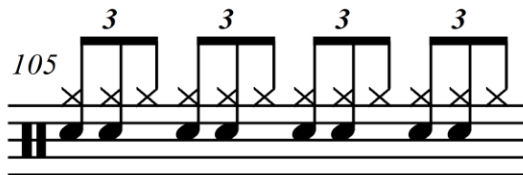
103



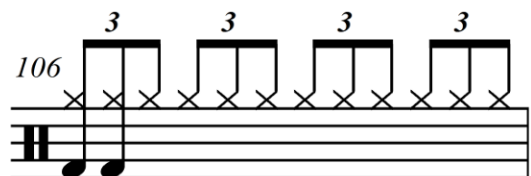
104



105



106



Capitulo V

107

108

109

110

111

112

113

114

Capitulo V

115

116

117

118

119

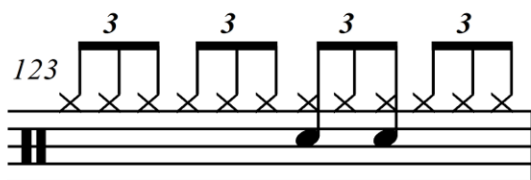
120

121

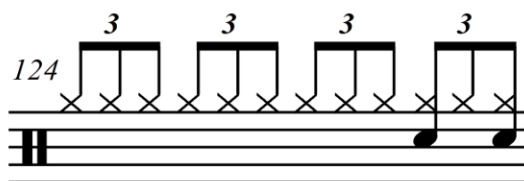
122

Capitulo V

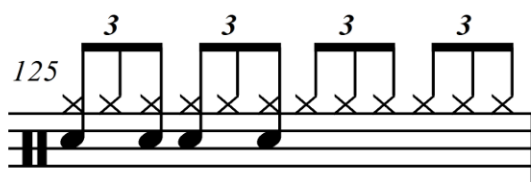
123



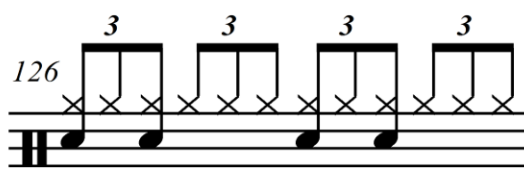
124



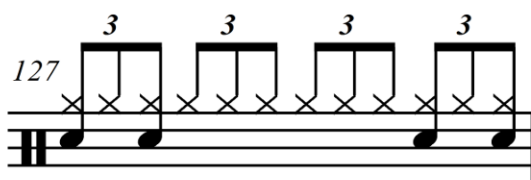
125



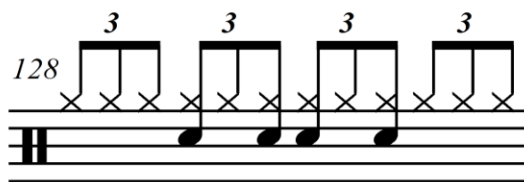
126



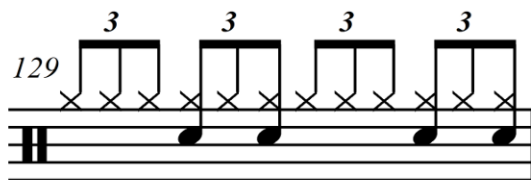
127



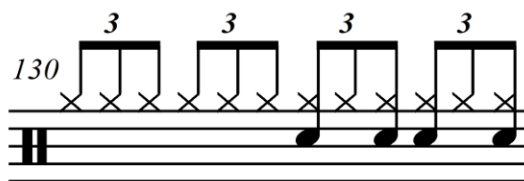
128



129



130



138

139

140

141

142

143

144

Capitulo V

145

146

147

148

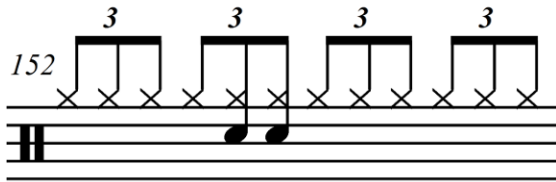
149

150

151

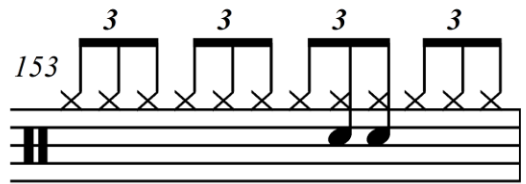
Capitulo V

152



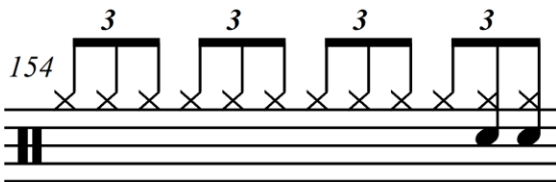
Musical notation for exercise 152. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups, likely indicating fingerings.

153



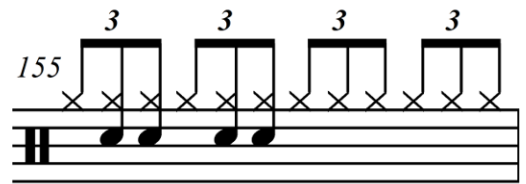
Musical notation for exercise 153. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

154



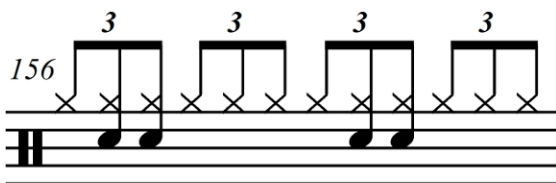
Musical notation for exercise 154. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

155



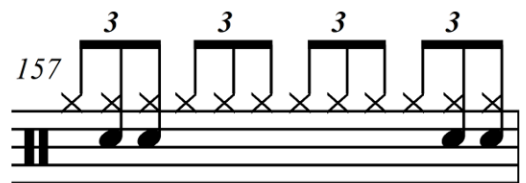
Musical notation for exercise 155. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

156



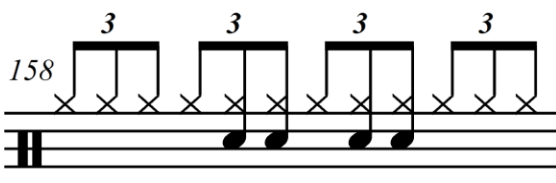
Musical notation for exercise 156. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

157



Musical notation for exercise 157. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

158



Musical notation for exercise 158. It features a five-line staff with a double bar line at the beginning. The exercise consists of four groups of three notes, each indicated by a bracket with the number '3' above it. The first two groups are on the top line (G4), and the last two groups are on the second line (F4). The notes are connected by stems, and there are 'x' marks above the notes in the first two groups.

Capitulo V

159

160

161

162

163

164

165

166

167

Capitulo V

168

169

170

171

172

173

174

175

Capitulo V

176

Musical notation for exercise 176, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

177

Musical notation for exercise 177, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

178

Musical notation for exercise 178, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

179

Musical notation for exercise 179, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

180

Musical notation for exercise 180, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

181

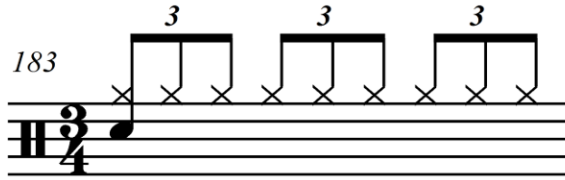
Musical notation for exercise 181, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

182

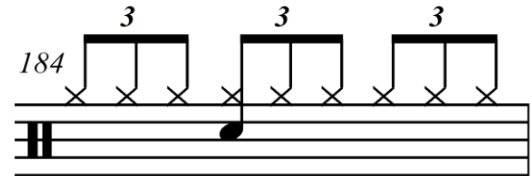
Musical notation for exercise 182, featuring four groups of triplets on a single staff. Each group consists of three eighth notes beamed together, with an 'x' above each note. A bracket above each group is labeled with the number '3'. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff. The exercise concludes with a 3/4 time signature.

Capitolo V

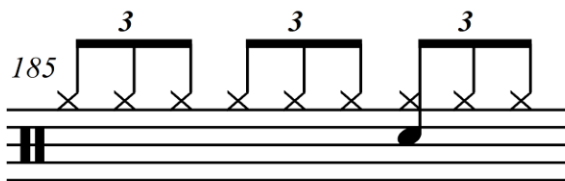
183



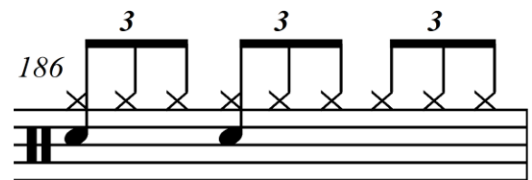
184



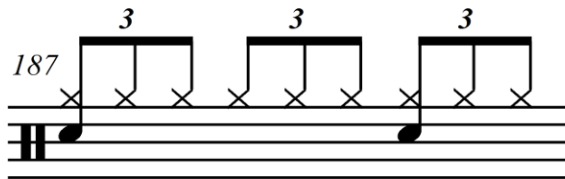
185



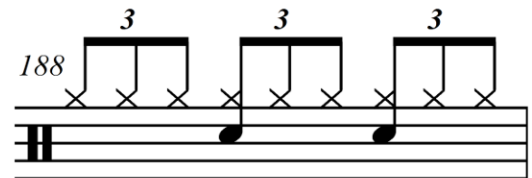
186



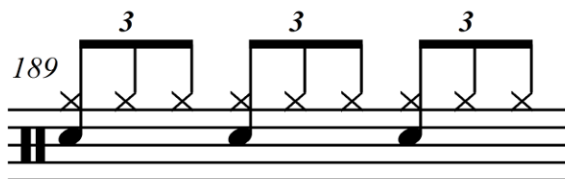
187



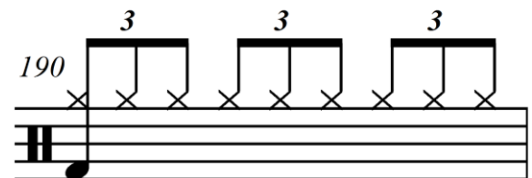
188



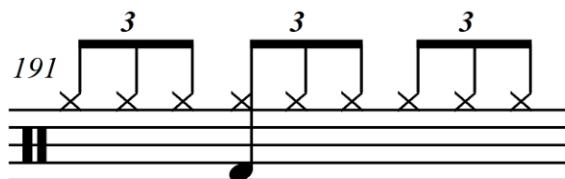
189



190



191



Capitolo V

192

193

194

195

196

197

198

199

200

Capitulo V

201

202

203

204

205

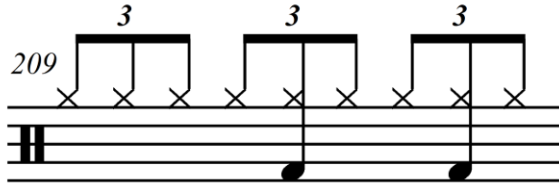
206

207

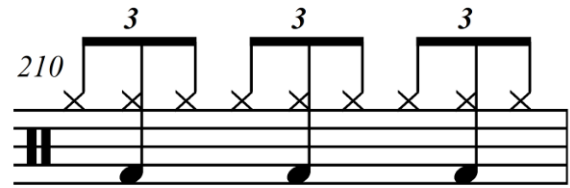
208

Capitulo V

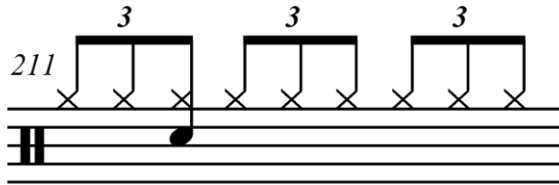
209



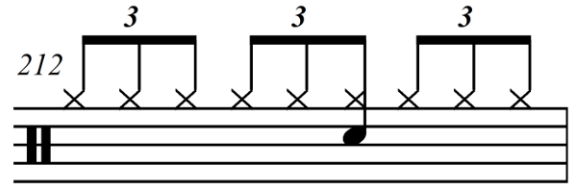
210



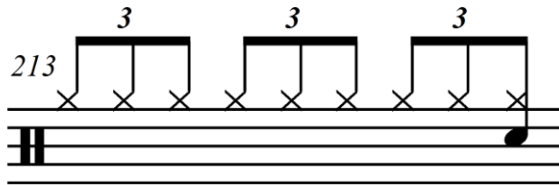
211



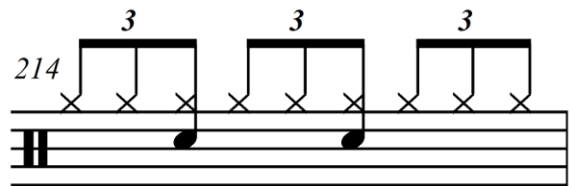
212



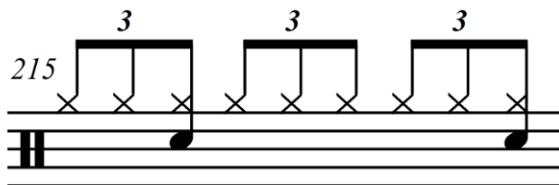
213



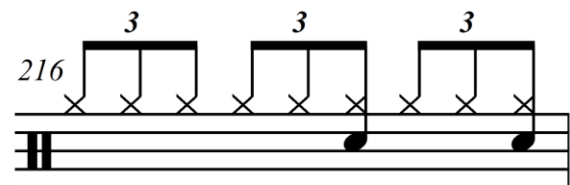
214



215



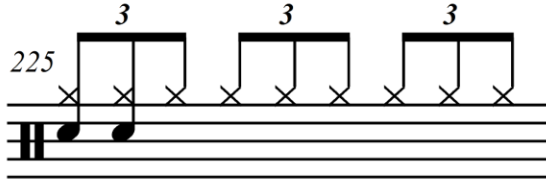
216



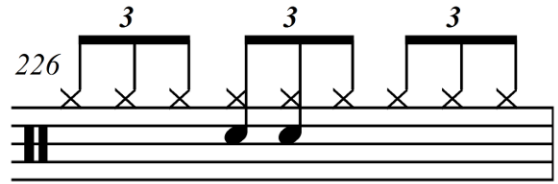
217

Capitulo V

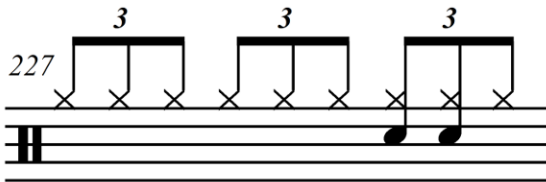
225



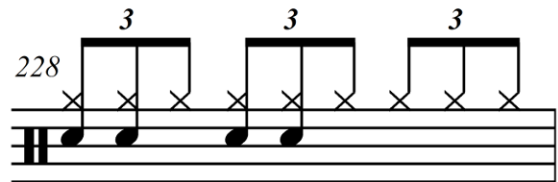
226



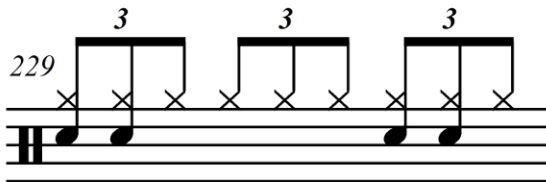
227



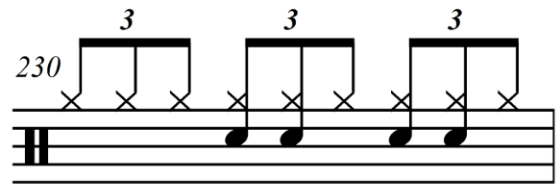
228



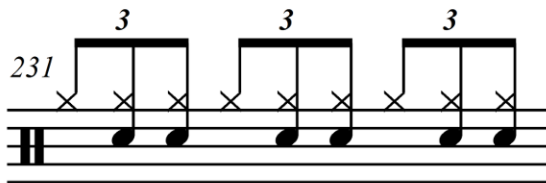
229



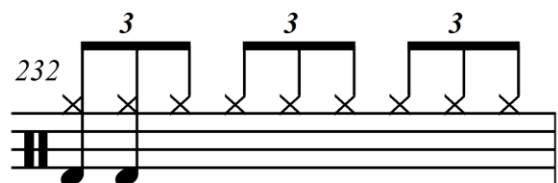
230



231



232



Capitulo V

233

234

235

236

237

238

239

240

Capitulo V

241

242

243

244

245

246

247

248

Capitulo V

249

Capitulo V

257

258

259

260

261

262

263

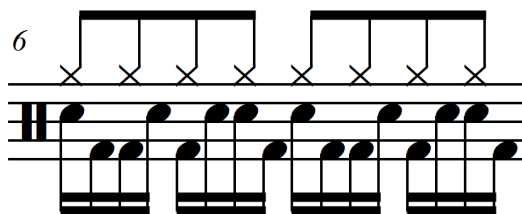
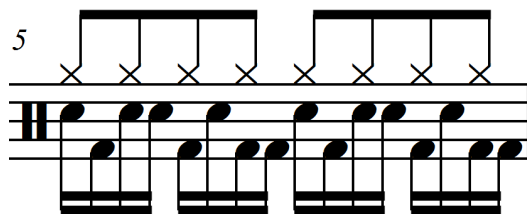
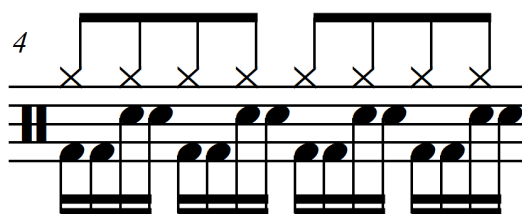
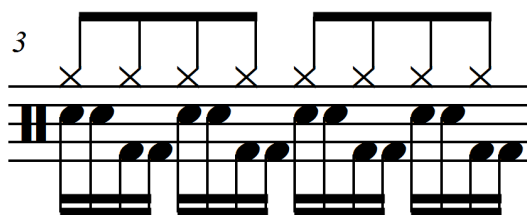
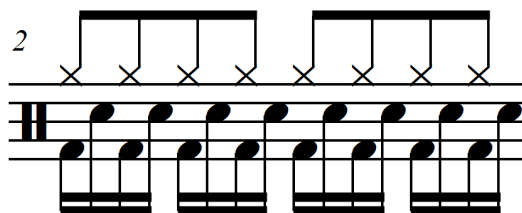
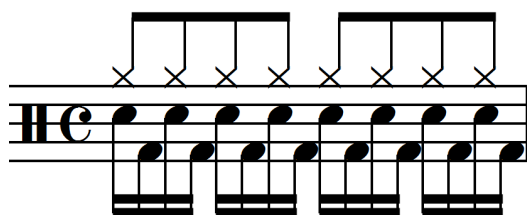
264

SEXTO

INICIAL

Capítulo VI

Coordinación e independencia parte VI



Capitulo VI

7

8

9

10

11

12

13

14

15

3 3 3 3

3 3 3 3

16

3 3 3 3

3 3 3 3

17

3 3 3 3

3 3 3 3

18

3 3 3 3

3 3 3 3

19

3 3 3 3

3 3 3 3

20

3 3 3 3

3 3 3 3

21

3 3 3 3

22

3 3 3 3

23

3 3 3 3

24

3 3 3 3

25

3 3 3 3

26

3 3 3 3

27

3 3 3 3

28

3 3 3 3

29

3

30

3

31

3

32

3

33

3

34

3

35

Musical notation for measure 35. The top staff shows four 'x' marks above the staff. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

36

Musical notation for measure 36. The top staff shows four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

37

Musical notation for measure 37. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

38

Musical notation for measure 38. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

39

Musical notation for measure 39. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

40

Musical notation for measure 40. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

41

Musical notation for measure 41. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

42

Musical notation for measure 42. The top staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with notes: G2, A2, F2, E2, D2.

43

Musical notation for exercise 43. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

44

Musical notation for exercise 44. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

45

Musical notation for exercise 45. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

46

Musical notation for exercise 46. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

47

Musical notation for exercise 47. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

48

Musical notation for exercise 48. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

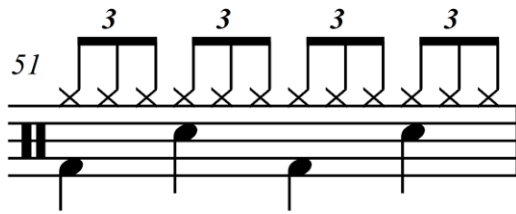
49

Musical notation for exercise 49. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

50

Musical notation for exercise 50. The top staff shows a sequence of four eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a bass line with a half note, a quarter note, and a quarter note.

51



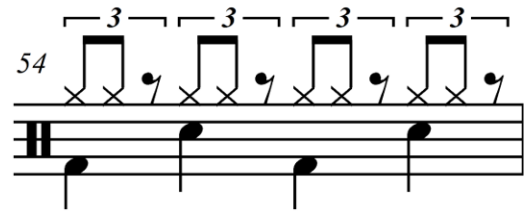
52



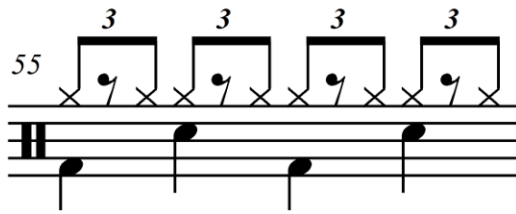
53



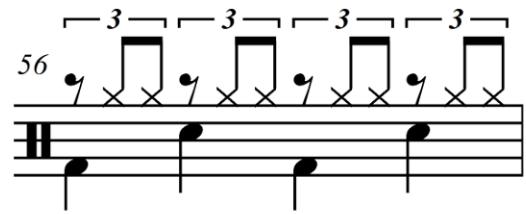
54



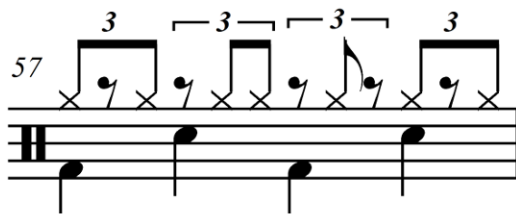
55



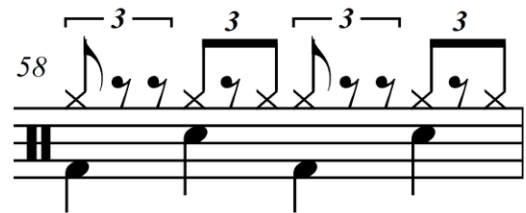
56



57



58



59

Musical notation for measure 59. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

60

Musical notation for measure 60. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

61

Musical notation for measure 61. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

62

Musical notation for measure 62. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

63

Musical notation for measure 63. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

64

Musical notation for measure 64. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

65

Musical notation for measure 65. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

66

Musical notation for measure 66. The top staff shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, grouped in pairs. The bottom staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

Capitulo VI

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

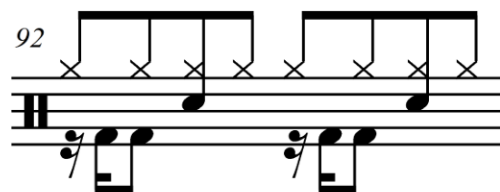
Capitulo VI

91



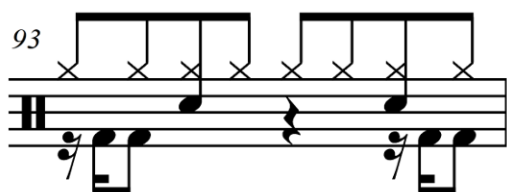
Musical notation for exercise 91, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

92



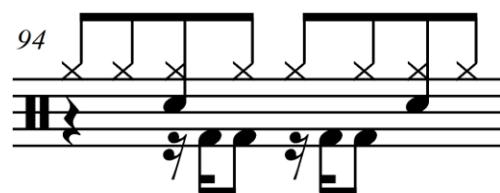
Musical notation for exercise 92, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

93



Musical notation for exercise 93, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

94



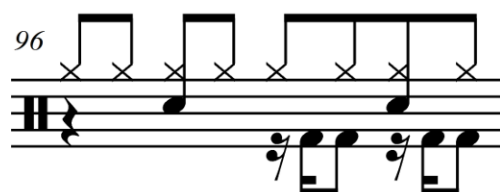
Musical notation for exercise 94, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

95



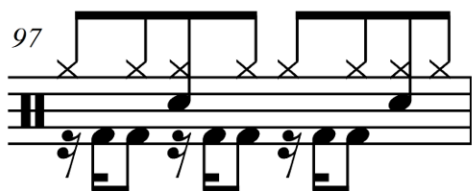
Musical notation for exercise 95, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

96



Musical notation for exercise 96, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

97



Musical notation for exercise 97, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

98



Musical notation for exercise 98, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with 'x' marks above them, and the bass line features quarter notes and eighth-note pairs.

99

Musical notation for measure 99. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

100

Musical notation for measure 100. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

101

Musical notation for measure 101. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

102

Musical notation for measure 102. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

103

Musical notation for measure 103. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

104

Musical notation for measure 104. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

105

Musical notation for measure 105. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

106

Musical notation for measure 106. The top staff shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

Capitulo VI

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

Musical notation for measure 138. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

139

Musical notation for measure 139. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

140

Musical notation for measure 140. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

141

Musical notation for measure 141. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

142

Musical notation for measure 142. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

143

Musical notation for measure 143. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

144

Musical notation for measure 144. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

Capitulo VI

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

Capitolo VI

176

3 3 3 3

7 7 7 7

3

177

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

178

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

179

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

180

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

181

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

182

3 3 3 3

7 7 7 7

3 3

183

184

185

186

187

188

189

190

191

Capitulo VI

192

3 3 3 3

193

3 3 3 3

194

3 3 3 3

195

3 3 3 3

196

3 3 3 3

197

3 3 3 3

198

3 3 3 3

199

3 3 3 3

200

3 3 3 3

201

3 3 3 3

202

3 3 3 3

203

3 3 3 3

204

3 3 3 3

205

3 3 3 3

206

3 3 3 3

207

3 3 3 3

208

3 3 3 3

Capitulo VI

209

3 3 3 3

210

3 3 3 3

211

3 3 3 3

212

3 3 3 3

213

3 3 3 3

214

3 3 3 3

215

3 3 3 3

216

3 3 3 3

217

218

219

220

221

222

223

224

225

3 3 3 3

226

3 3 3 3

227

3 3 3 3

228

3 3 3 3

229

3 3 3 3

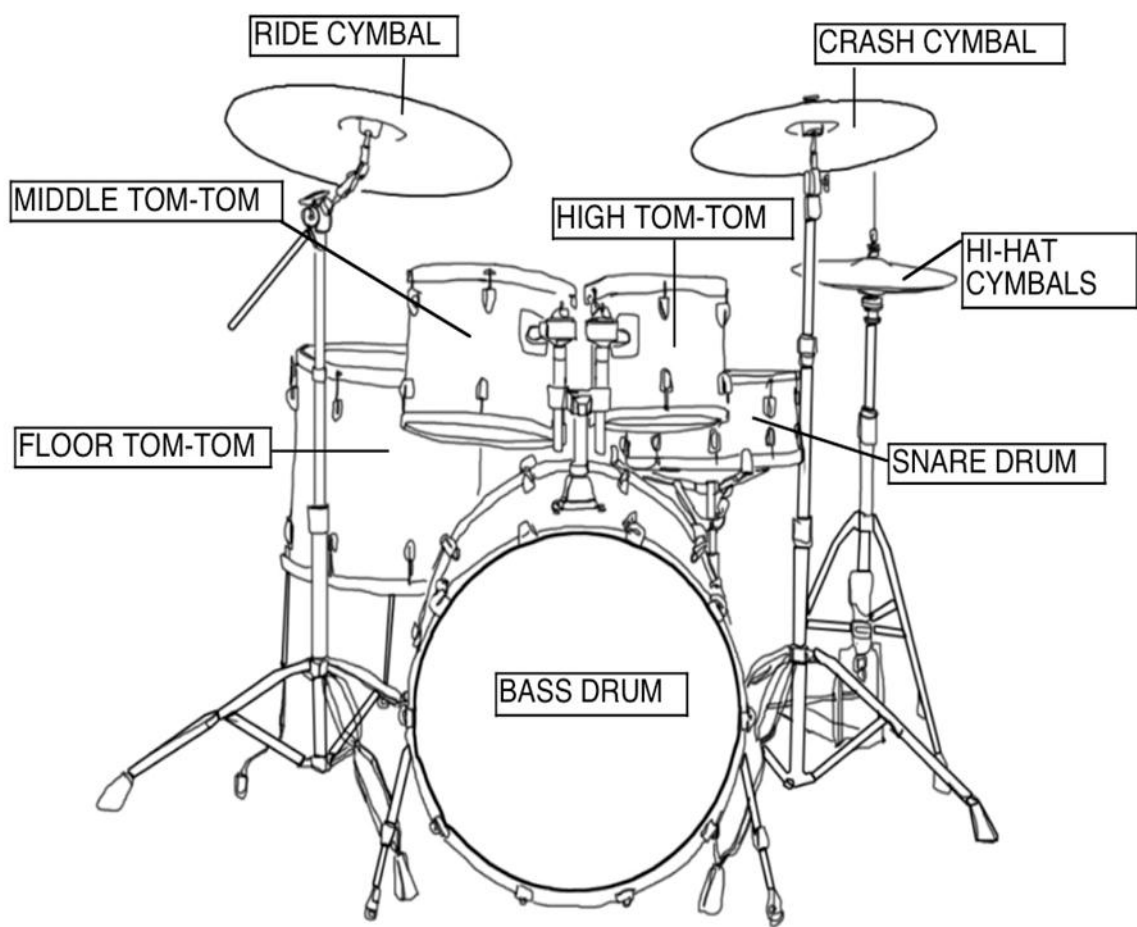
230

3 3 3 3

RITMOS

NACIONALES Y

LATIAMERICANOS

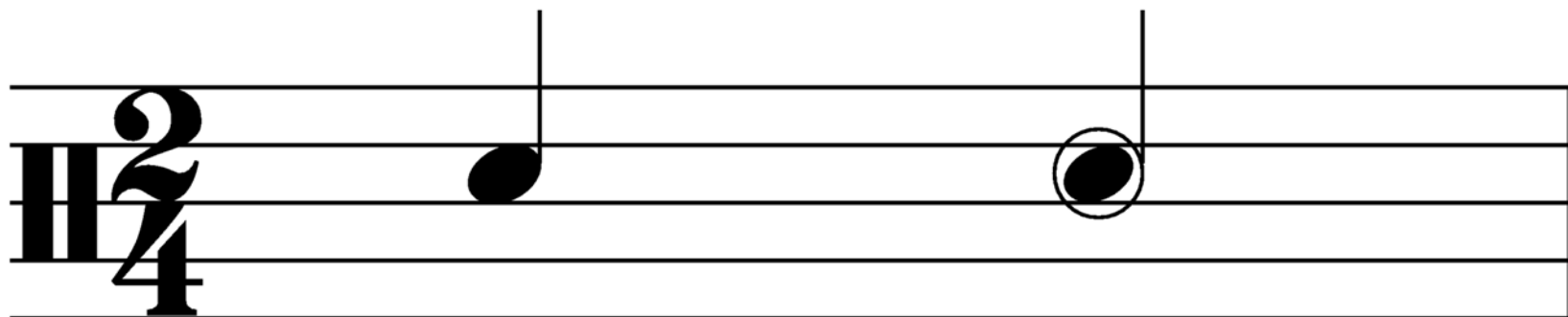


Batería en pentagrama

The image shows a musical staff in 5/4 time, indicated by a large '5' over a '4' and a treble clef. The staff is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure contains a triangle symbol on the top line, with a vertical line extending down to the bottom line. The second measure contains an 'X' on the top line. The third measure contains an 'X' on the top line with a small circle above it. The fourth measure contains an 'X' on the top line. The fifth measure contains an 'X' on the bottom line. Below the staff, the following labels are written: 'Campana' under the first measure, 'Hi Hat' under the second, 'Abrir Hi hat' under the third, 'Ride' under the fourth, and 'Hi Hat (pie)' under the fifth.

Campana *Hi Hat* *Abrir Hi hat* *Ride* *Hi Hat (pie)*

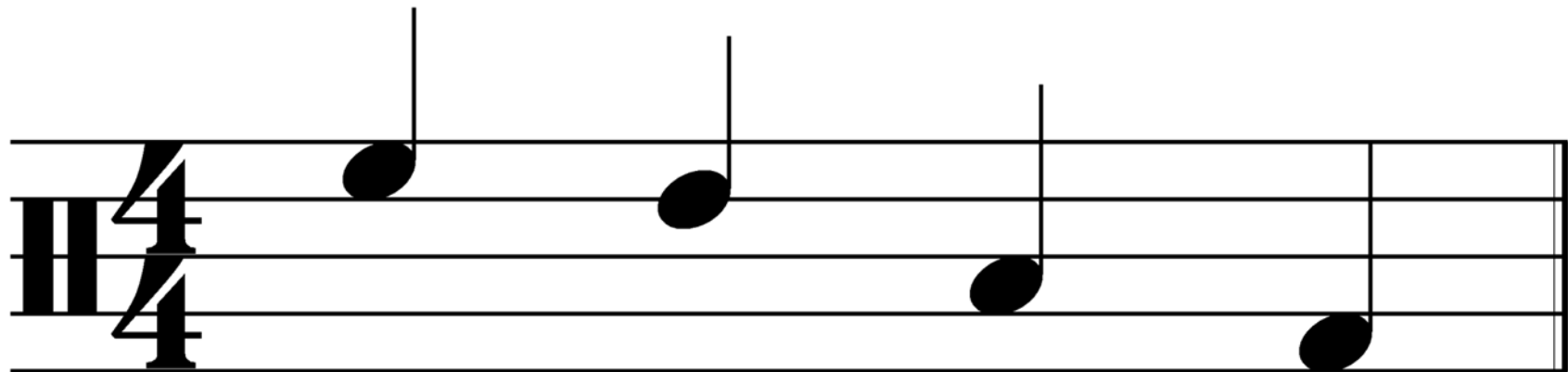
Tambor



Tambor
(Snare drum)

Snare
cross stick

Drums



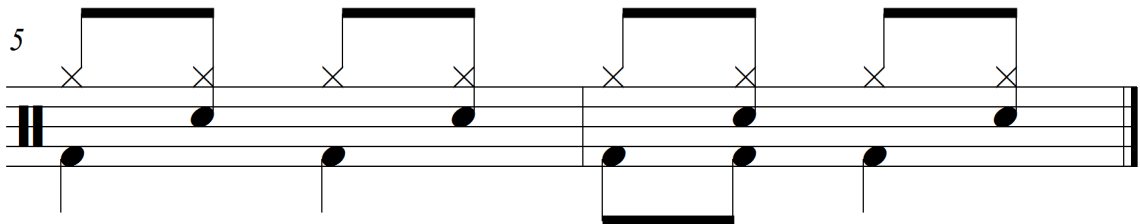
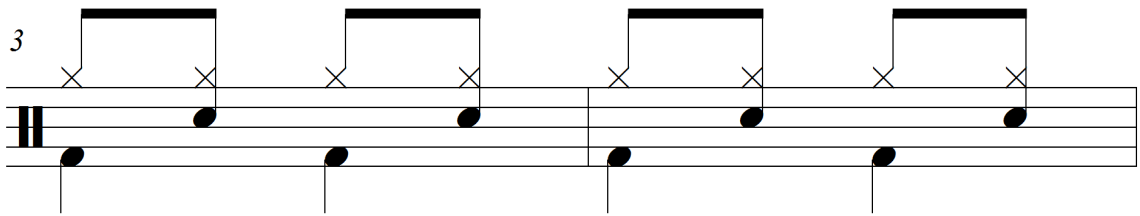
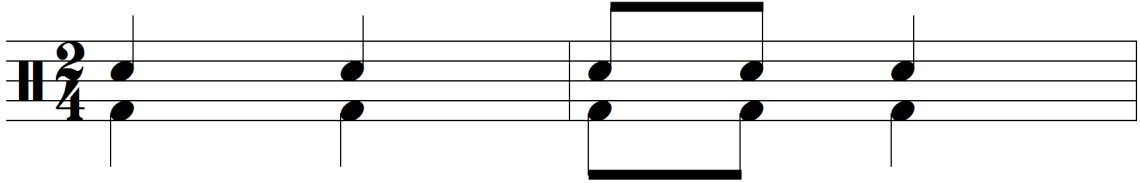
Tom 1

Tom 2

floor tom

Bombo

Sanjuanito



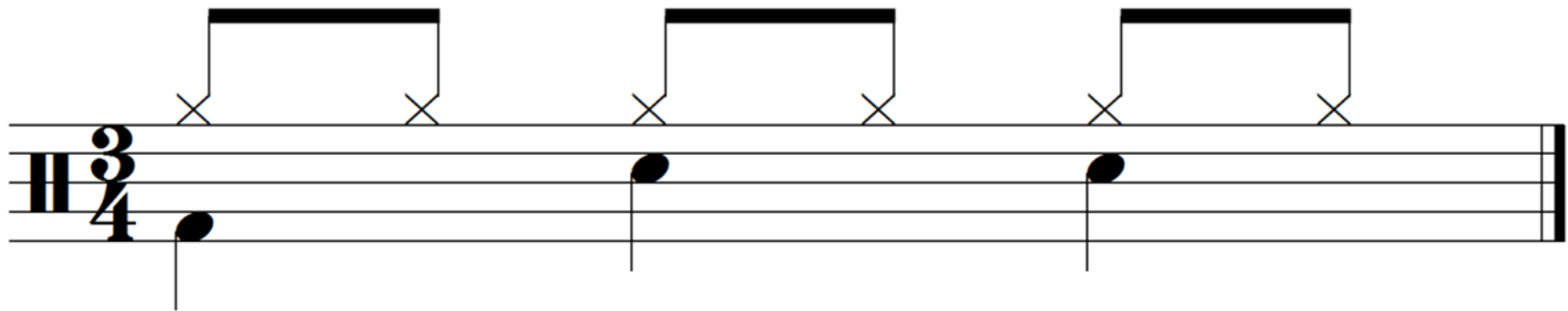
Pasillo

The first system of musical notation is in 3/4 time, indicated by a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melody on the upper staff with three measures, each containing a half note with a slur above it and an 'x' on either side. The lower staff provides a bass line with quarter notes and rests, including a '7' (finger number) under the first note of each measure.

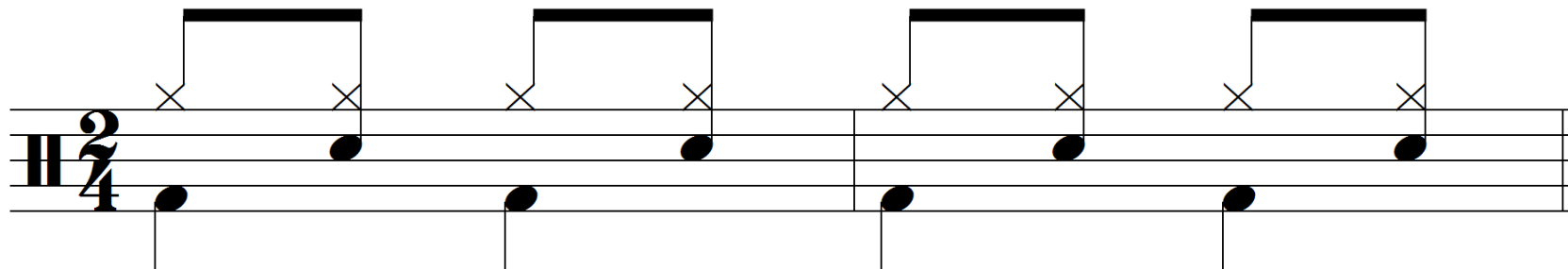
The second system of musical notation is in 2/4 time, indicated by a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody on the upper staff with three measures, each containing a half note with a slur above it and an 'x' on either side. The lower staff provides a bass line with quarter notes and rests, including a '7' (finger number) under the first note of each measure. A large bracket is positioned below the first two notes of the lower staff.

The third system of musical notation is in 2/4 time, indicated by a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody on the upper staff with four notes: a quarter note, a half note with a slur above it, and two quarter notes. The lower staff provides a bass line with quarter notes and rests, including a '7' (finger number) under the first note of each measure. The system concludes with a double bar line.

Vals



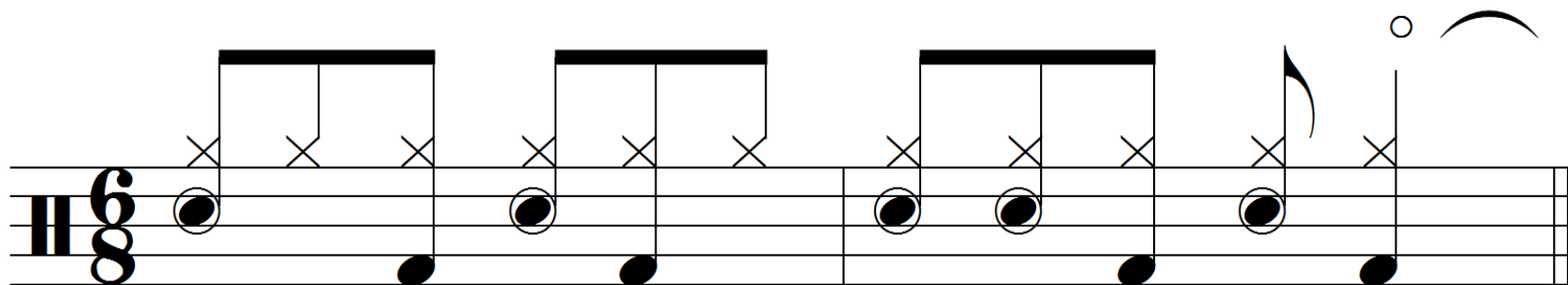
Pasacalle



Bolero

The image shows a musical score for Bolero in 4/4 time. The notation is presented on a single staff with two systems. The first system consists of a guitar accompaniment line (top) and a bass line (bottom). The guitar line features three chords: a triad on the first string (E4, G4, B4), a dyad on the second string (F4, A4), and a triad on the third string (G4, B4, D5). The bass line consists of a sequence of notes: E2, G2, F2, E2, and G2. The second system continues the guitar accompaniment with a triad on the fourth string (A4, C5, E5) and a final note on the fifth string (F5). The bass line continues with a note on the fifth string (F2) and a final note on the sixth string (G2). The time signature is 4/4, and the key signature is one flat (B-flat).

Albazo



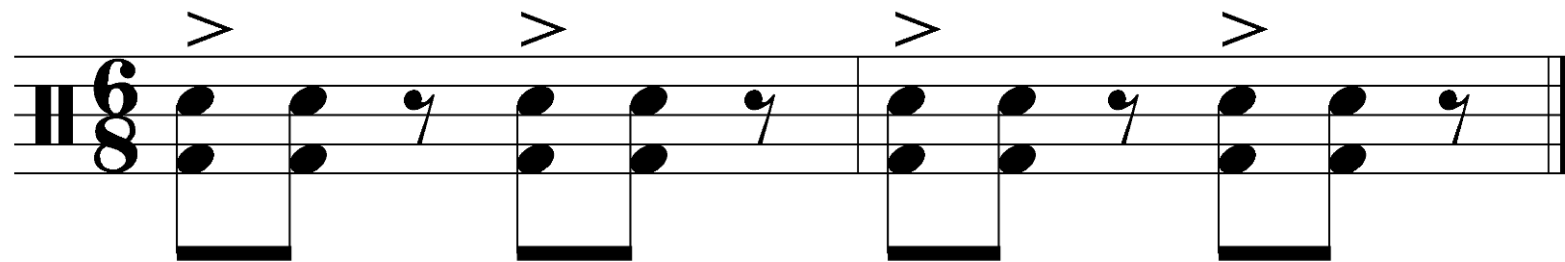
Danzante

Lento



Yaraví

Rapido



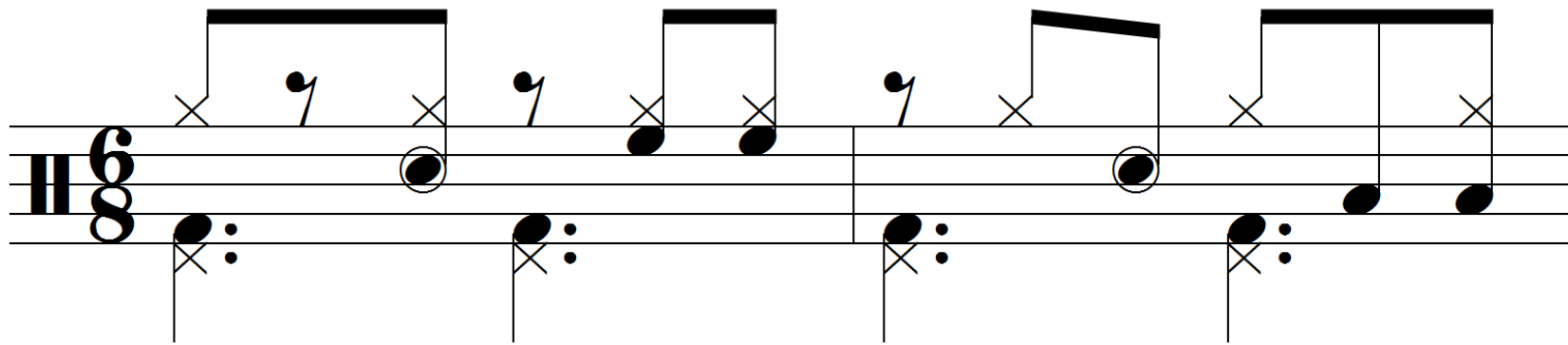
|

Balada

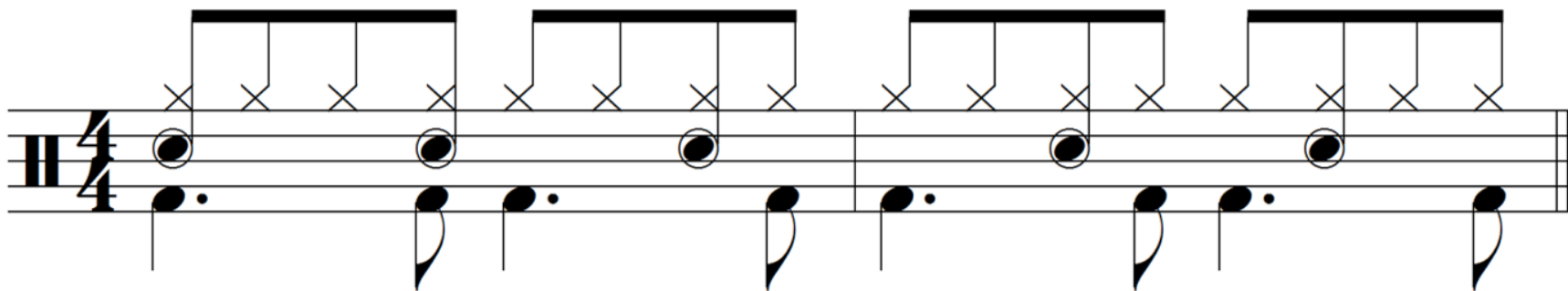
Lento

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a 12/8 time signature. The bottom staff is a bass clef staff. The music is in a 12/8 time signature, indicated by the '12' over the '8'. The tempo is marked 'Lento'. The score shows a melodic line in the treble clef staff, starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes. The piece ends with a fermata over the final note of the treble clef staff.

Afro cuban



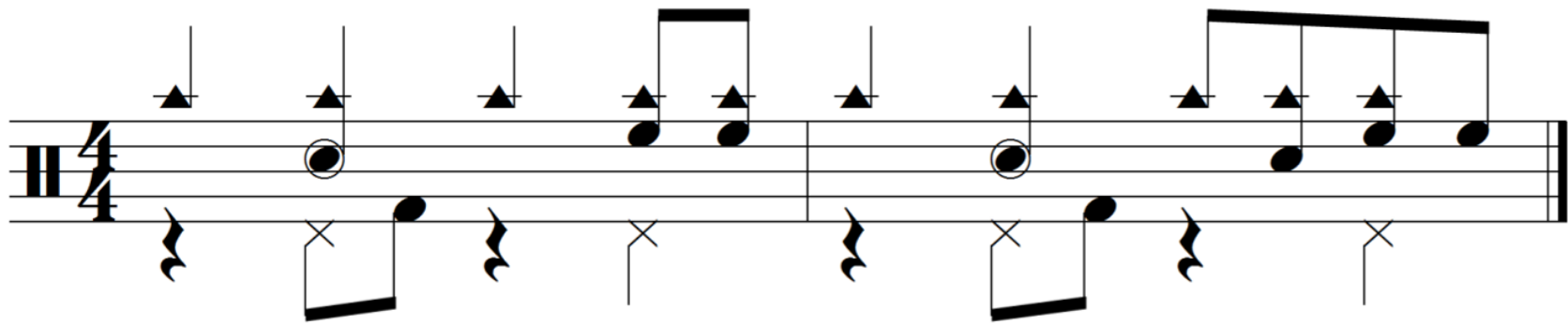
Bossa Nova



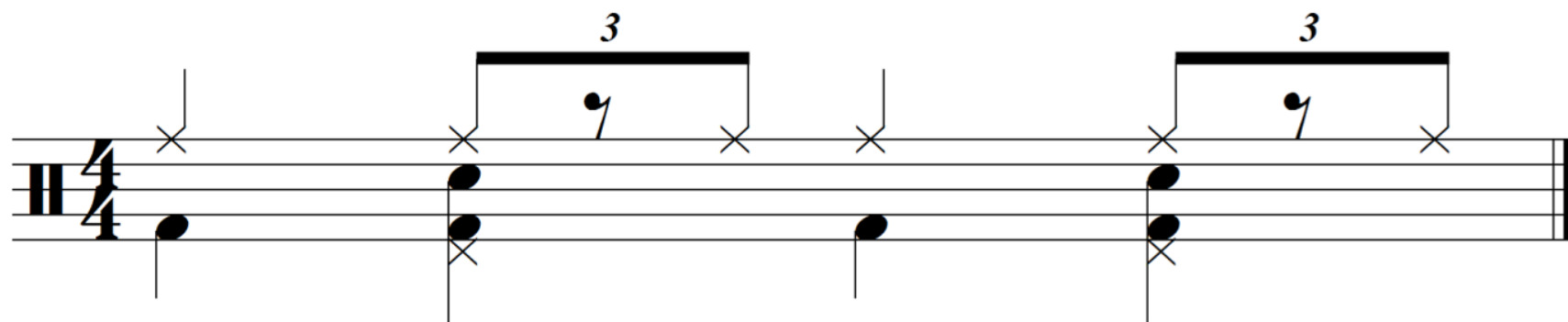
Batucada

The image displays a musical score for a piece titled "Batucada". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a melodic line consisting of eighth notes, with some notes beamed together in groups of four. The bottom staff uses a bass clef and contains a rhythmic line. This line features a series of eighth notes, with some notes marked with an 'x' above them, indicating a specific rhythmic pattern or articulation. The score is divided into four measures by vertical bar lines, and it concludes with a double bar line at the end.

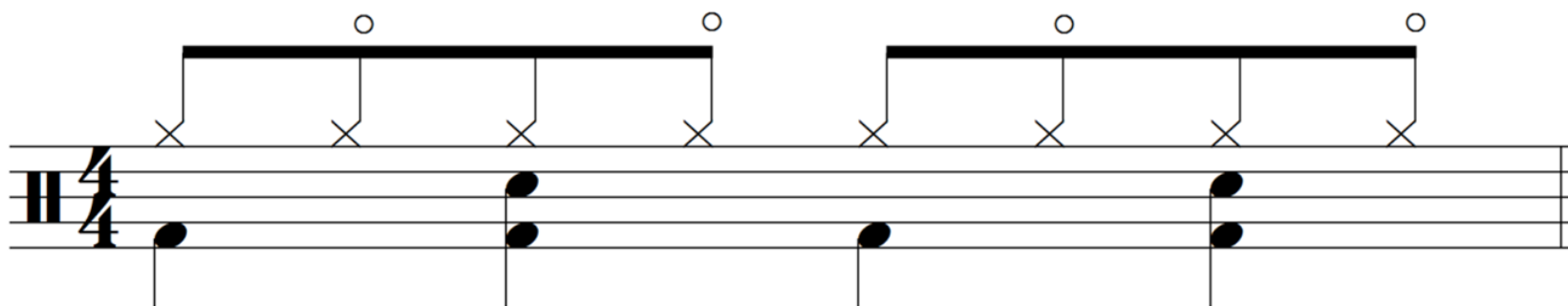
Cha Cha



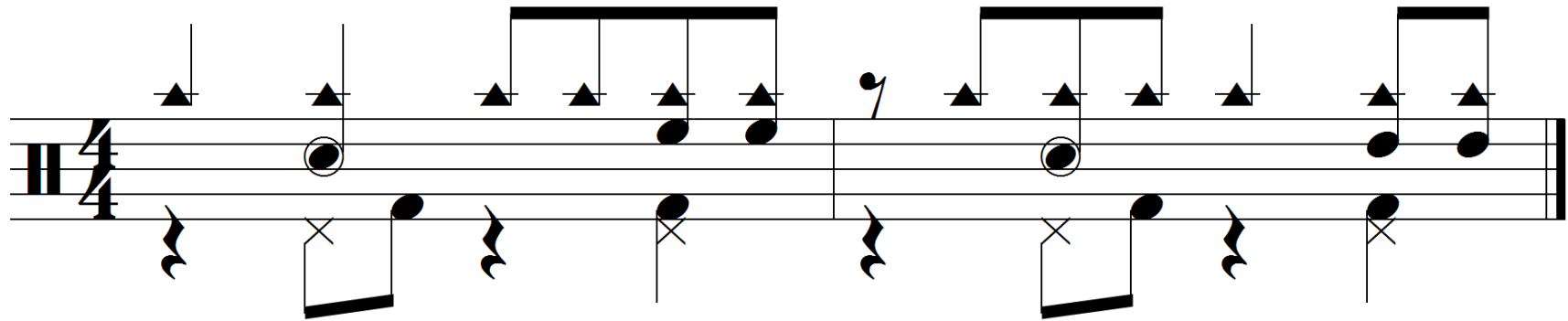
Jazz



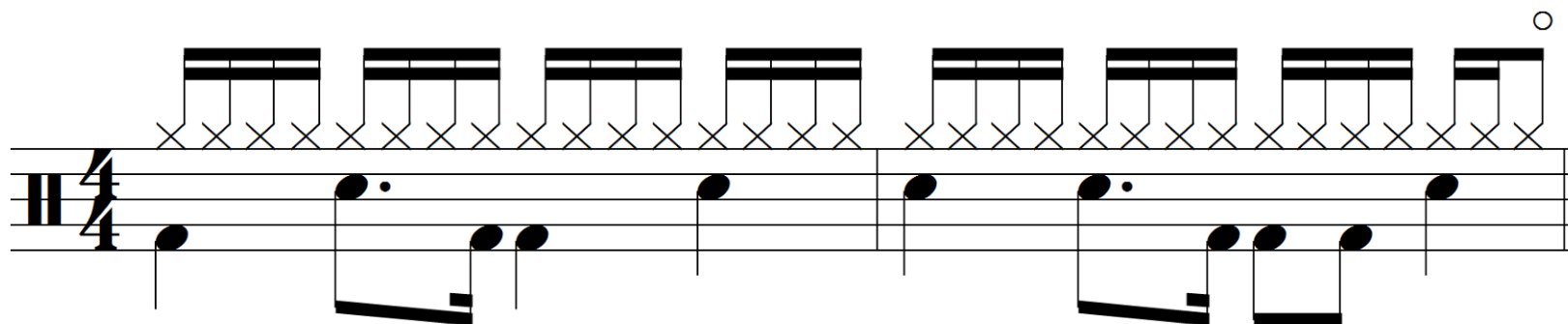
Disco



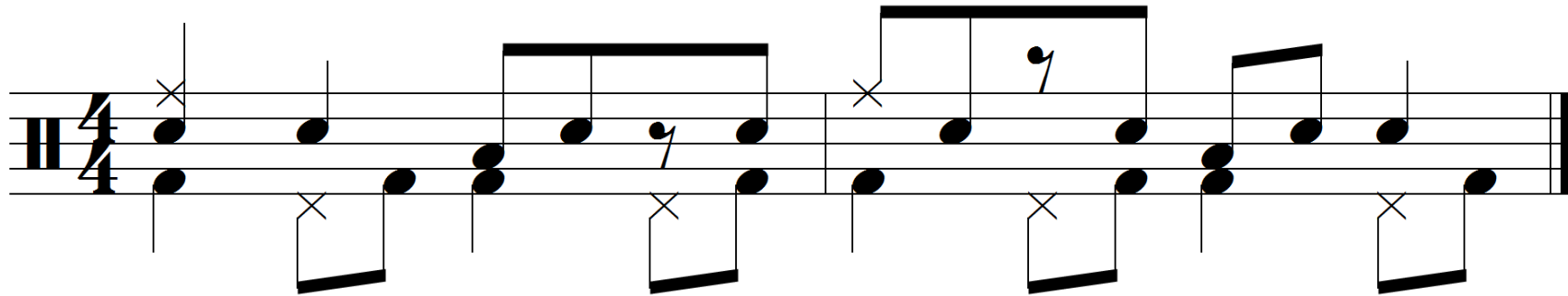
Mambo



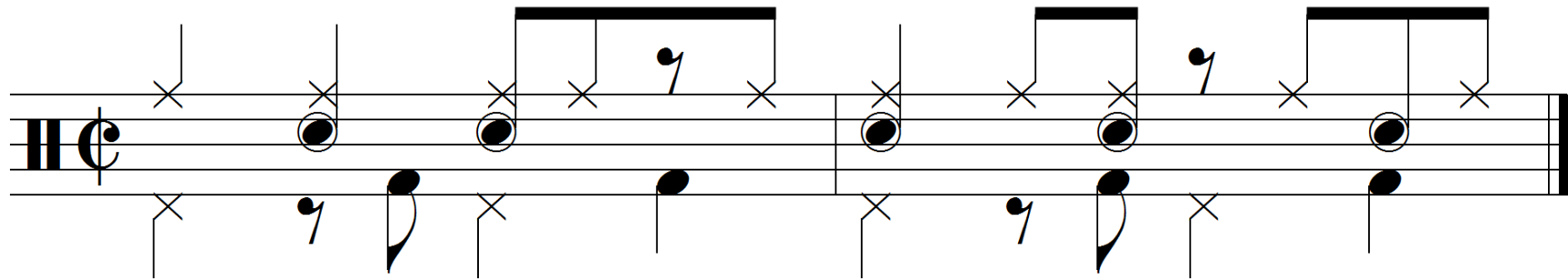
Hip Hop



Samba

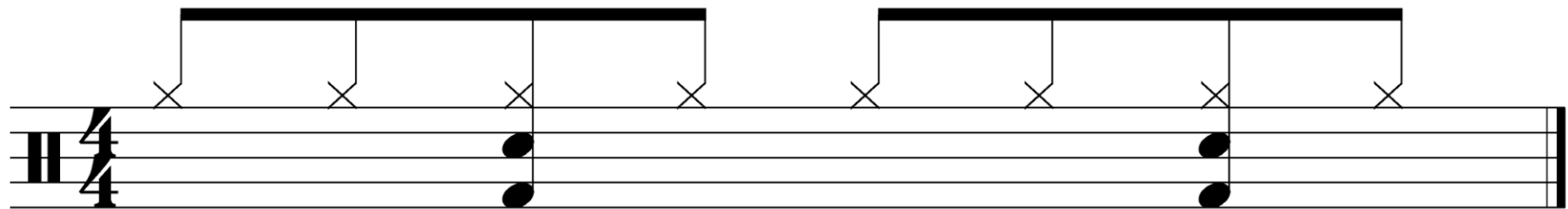


Salsa

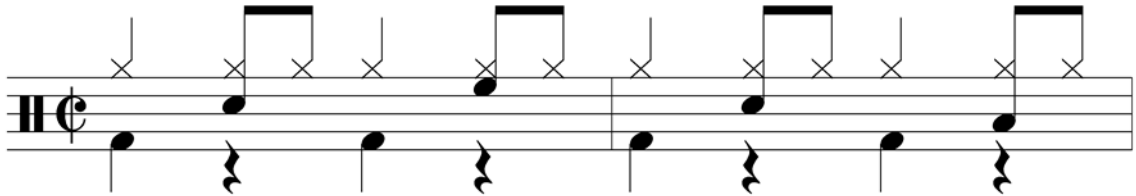


Reggae

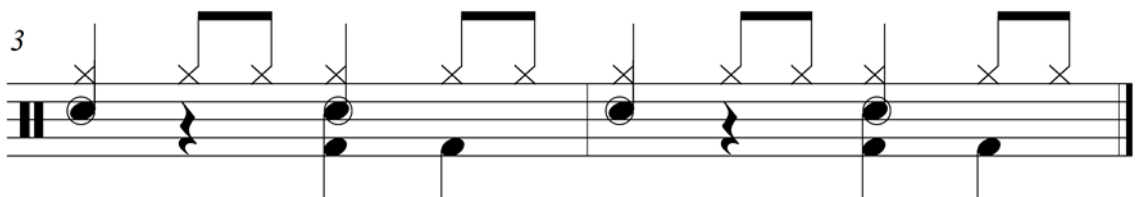
Lento



Cumbia

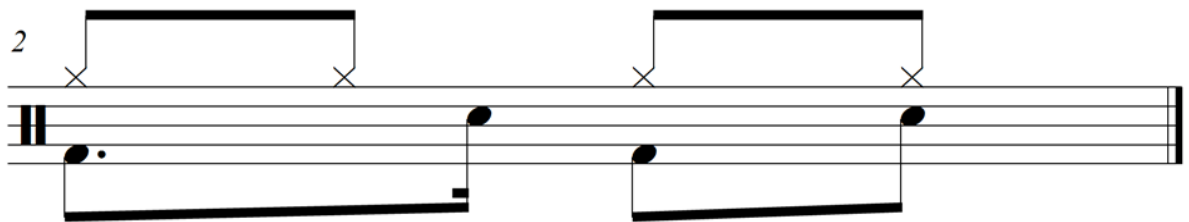
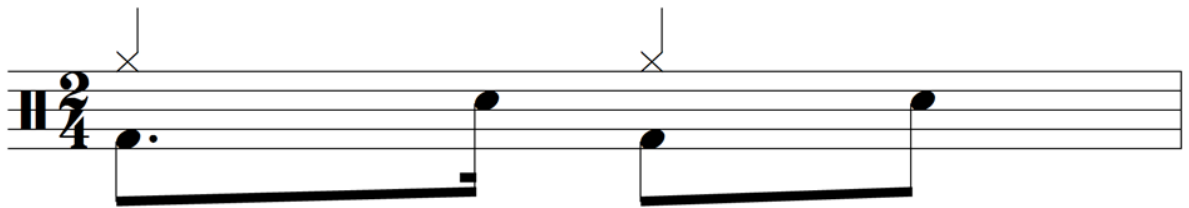


Variación 2



Reggaeton

Lento



j. **BIBLIOGRAFÍA**

Música y Educación. (2010).

Campos, J. (2009). *Culturas Juveniles*. Bogotá: Universidad de la Salle.

Carro, J. (31 de Marzo de 2004). *wikipedia*. Recuperado el Miércoles de Enero de 2012, de wikipedia: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Pedagog%C3%ADa&action=info>

CC, M. (22 de Junio de 2002). *Wikipedia*. Recuperado el Martes de Febrero de 2012, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Instrumento_de_percusi%C3%B3n

Chichesrter, U. d. (2011 de Enero de 2011). *Taringa*. (U. d. Chichester, Editor) Recuperado el Lunes de Junio de 2012, de Taringa: <http://www.taringa.net/posts/info/8936010/Aseguran-que-tocar-la-Bateria-es-Bueno-para-la-Salud.html>

Gainza, V. H. (1964). La iniciación musical del niño. En V. H. Gainza, *La iniciación musical del niño* (Vol. 4ta Edición, pág. 67 y 69). Buenos Aires, Cangallo 1558, Argentina: Ricordi Americana.

Grammatico, C. (2014). *La Batería, Aspectos básicos y consejos para la práctica*. Argentina: Licencia Creative Commons.

Granada, C. d. (15 de Septiembre de 2008). *wikipedia*. Recuperado el Domingo de Enero de 2013, de wikipedia la enciclopedia libre: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Educaci%C3%B3n_musical&action=info

Hidalgo, L. U. (2012). Pedagogía y didáctica. En L. U. Hidalgo, *Pedagogía y didáctica* (pág. 5). Loja, Loja, Ecuador.

Lexus. (2010). *Problemas de aprendizaje* (Vol. 1). Mexico: Ediciones Euromexico,S.A de C.V.

Lorena. (19 de Noviembre de 2012). *Wikipedia*. Recuperado el Lunes de Diciembre de 2012, de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Did%C3%A1ctica&action=info>

Ortiz, R. F. (2014). *La percusión corporal*. Loja : Universidad Nacional de Loja.

Paco. (17 de Enero de 2010). *wikipedia*. Recuperado el Martes de Febrero de 2012, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Bater%C3%ADa_%28instrumento_musical%29

Pérez, T. (2006). *Enseñanza básica*. Buenos Aires: Kapeluzs.

Rich's, B. (1942). *Modern interpretation of snare drum rudiments*. New York : Embassy music corporation.

Sánchez, A. (2002). *El aestro y el diagnóstico de las dificultades escolares*. Buenos Aires: Paidós.

Serrano, J. P. (2002). *Percusión 2º de grado elemental*. Valencia (España): Rivera Editores.

k. **ANEXOS**

ANEXO 1



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Área de la Educación, el Arte y la Comunicación.

Carrera de Educación Musical

TEMA:

“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”

Proyecto de Tesis previo a la obtención del
Grado de Licenciado en Ciencias de la
Educación, Mención: Educación Musical

AUTOR:

Oscar Gabriel Eras Córdova

LOJA – ECUADOR

2013

a. TEMA

“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”

b. PROBLEMATICA

b.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La ciudad de Loja está ubicada al sur del país situada en la parte oriental de la provincia de Loja; asentada en el valle de Cuxibamba, en la ruta de la Carretera Panamericana.

Su clima es temperado-ecuatorial sub-húmedo. Este inigualable lugar, cuenta con una población aproximada de 180.000 habitantes, y se considera como una de las ciudades culturales más importantes del Ecuador. Se caracteriza por su hospitalidad y su organización de carácter ecológico.

Dentro de esta ciudad, encontramos al conservatorio superior de música “Salvador Bustamante Celi”, Se encuentra ubicado al Norte de la Ciudad en la parroquia EL VALLE, en las calles Av. Isidro Ayora, Av. Daniel Armijos entre Av. Orillas del Zamora y Av. Salvador Bustamante Celi.

Nace como escuela de música en el acta N° 1 del 18 de Enero de 1944, por iniciativas del consejo universitario de la Universidad Nacional de Loja, Siendo su primer director el notable músico Lojano el Dr. Francisco Rodas Bustamante. El 11 de diciembre de 1945 por disposición del Concejo Universitario acuerda Elevar de escuela de música a la de Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”. En Junio de 1970 bajo el decreto N° 409-CH, El conservatorio es anexado al Ministerio de Educación y Cultura, En 1971 El consejo universitario acuerda denominar al conservatorio de Música con el nombre del Ilustre Maestro Lojano Salvador Bustamante Celi. Para finalizar, con el registro institucional 11-011 de fecha 2002-1008 el Conservatorio pasa a formar parte del SENESCYT.

En la actualidad este establecimiento tiene 756 estudiantes los mismos que están distribuidos de la siguiente manera: el nivel Propedéutico con 94 estudiantes, los niveles Intensivo e Inicial con 437 estudiantes, el nivel Técnico con 142 estudiantes

y el nivel Tecnológico con 83 estudiantes, de los cuales 66(8.73%) estudiantes pertenecen al Área de Percusión: 40 del nivel Inicial, 19 del nivel técnico y 7 del nivel tecnológico. Esta Institución cuentan con 43 docentes Titulares, 23 docentes contratados y 18 Administrativos. Siendo 4 Docentes 3 Titulares y 1 contratado los que imparten su conocimiento en el Área de Percusión.

El Conservatorio es factor indispensable, para el desarrollo musical de adolescentes y jóvenes de nuestro entorno que desean prepararse académicamente dentro de esta rama. Y uno de los principales objetivos es la formación artístico instrumental, de niños, niñas y jóvenes que buscan formarse como músicos profesionales en el campo instrumental.

Por tal motivo el presente proyecto va encaminado a la investigación del desarrollo artístico – musical y la formación instrumental del área de percusión. Destacaremos que en este instrumento “LA BATERÍA” no existe un tipo de guía didáctica de innovación, en cuanto a técnicas formativas de enseñanza – aprendizaje; y más aun dentro de los nuevos géneros musicales (balada, rock, jazz, bossa) que son parte importante de la música en la actualidad.

Y es precisamente lo que he decidido tomar como contexto para el desarrollo del presente proyecto de investigación.

b.2 PROBLEMA PRINCIPAL

Después de realizar un breve sondeo, el 100% de los estudiantes de percusión del nivel inicial del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” y una corta entrevista a determinados docentes, están conscientes de la falta de una guía didáctica de batería para el desarrollo de una correcta ejecución de la misma como para acompañar en bandas, tríos o más agrupaciones. Con estos antecedentes considero favorable para el presente proyecto de investigación formularme el siguiente problema:

La falta de una guía didáctica de batería específica para cada instrumento de percusión ya sean los teclados xilófono, vibráfono, marimba o para los instrumentos de percusión indeterminado como lo es la batería, han incidido en la formación artístico – musical de los alumnos de percusión del nivel inicial, que constituyen uno de los principales problemas para que se desarrolle el presente proyecto de investigación. Por lo cual me planteo la siguiente interrogante:

¿Cómo incide la falta de una guía didáctica en la formación artístico - musical de los alumnos de Percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja periodo lectivo 2012 – 2013?

b.3 DELIMITACIÓN DE PROBLEMAS DERIVADOS

Para el presente proyecto de tesis se plantea los siguientes problemas derivados;

b.3.1 Problema derivado uno

Mediante la entrevista realizada a los estudiantes de percusión podemos evidenciar la falta de una guía didáctica de batería y su efecto en la formación artístico – musical de los niños de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” por lo cual me planteo la siguiente interrogante.

¿Cómo incide la falta de una guía didáctica de batería en la formación artístico – musical de los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”?

b.3.2 Problema derivado dos

El segundo problema de los alumnos del nivel Inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” es evidente al momento en que los niños

ejecutan escasas veces la batería en este nivel y se puede notar el desinterés que muestran en su mayoría por lo cual me planteo la siguiente interrogante.

¿Cómo incide la falta de ejecución y elaboración de una guía didáctica de batería en el poco interés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”?

c. JUSTIFICACIÓN

La Universidad Nacional de Loja, a través del Sistema Académico Modular por Objetos de Transformación, **(SAMOT)**, sustenta una concepción de relación universidad – sociedad que posibilita la unión de la teoría con la práctica, mediante la vinculación permanente de la investigación con la colectividad, en este proyecto con el conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Por lo cual creo pertinente hacer conocer la misión y visión que constituyen uno de los pilares fundamentales de la Carrera de Educación Musical, del Área de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad nacional de Loja.

Misión: la Carrera de Música, es una institución pública especializada en la formación de Educadores Musicales y Músicos Instrumentistas, a través de un proceso educativo-formativo integral de alta calidad sustentado en principios y valores humanísticos. Promueve la preservación, acrecentamiento y difusión del patrimonio musical y universal, contribuyendo al fortalecimiento de nuestras identidades dentro de la diversidad cultural.

Visión: Llegar a ser la institución líder en la enseñanza musical a nivel de pregrado, evaluada t acreditada, reconocida e identificada o por sus logros, calidad humana y mística; propendiendo el desarrollo social, musical y artístico de los habitantes de la ciudad y provincia de Loja, así como de la región sur del país, acrecentándose el nombre de la Universidad con i9dentidad cultural al resto de las instituciones universitarias nacionales e internacionales.

Dentro del Marco Legal citamos también artículos muy importantes;

Art. 80: Del Reglamento General de la universidad Nacional de Loja; La investigación en la Universidad nacional de Loja se la asume como una función prioritaria dentro de cada área, debiéndose constituir en el eje integrador de su accionar, a través de ella, se propone desarrollar un proceso sostenido de rescate, validación y producción de conocimientos, que da respuestas efectivas a las

problemáticas del entorno local y regional, cuyos proyectos específicos apoyan los programas de formación y de vínculos con la colectividad.

Art. 350: De la Constitución de la República del Ecuador: El sistema de Educación Superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanística; la investigación científica tecnológica; la innovación, la promoción desarrollo y difusión de los saberes y la cultura; la construcción de soluciones para los problemas del país en relación con los objetivos del régimen de desarrollo.

En virtud de ello y considerando la realidad del problema planteado que se refiere a la falta de una guía didáctica de batería en el área de percusión; se pretende a través del presente proyecto de investigación, contribuir con posibles soluciones, una de las cuales es elaborar una guía didáctica para la enseñanza de dicho instrumento, logrando esta manera se desarrollen y practiquen nuevas maneras de enseñanza – aprendizaje, e incrementar nuevos conocimientos en el instrumento “batería” ya que los niños entran con la ilusión de aprender a ejecutar este instrumento y con esto se verá fortalecida el Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música y la ciudadanía en todos sus componentes. Siendo un tema trascendental porque este problema subsiste desde hace mucho tiempo atrás y no se lo ha enmendado. Es un tema actual porque aún persiste dentro del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi” la ausencia de guías pedagógicas para el manejo de instrumentos de percusión, existe una bibliografía muy limitada y la poca que existe se encuentra en idiomas ajenos a la fácil comprensión del artista.

El Sistema Académico Modular por Objetos de Transformación, (**SAMOT**); fue implementado en 1990, en el cuál, entre uno de los objetivos que persigue, es llegar a la realidad por medio de una indagación exhaustiva. En virtud de ello; con el presente proyecto investigativo se pretende plantear alternativas que puedan ser acogidas por estudiantes y profesores, del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Además el presente proyecto de investigación, constituye el cumplimiento de uno de los requisitos básicos previo a la obtención de título de Educación Musical, y así también poder elaborar mi trabajo de tesis y obtención del grado de licenciado en ciencias de la Educación Mención Educación Musical que constituirá en un aporte a la formación profesional, permitiendo desarrollarme no solo como artista, sino también como investigador para contribuir con el avance y adelanto del entorno.

d. OBJETIVOS

d.1 Objetivo general

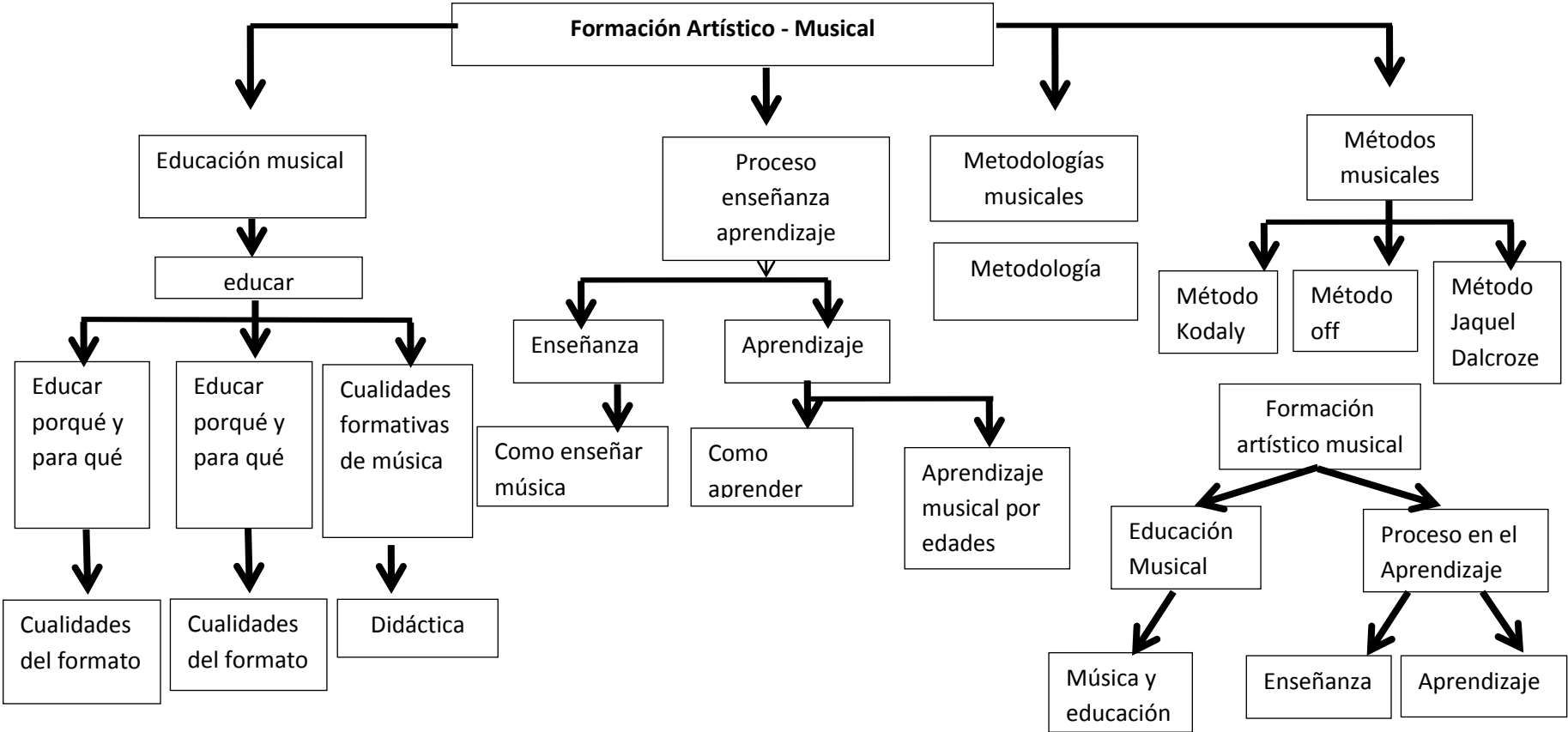
Contribuir en la formación académica de los alumnos de percusión del nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el aprendizaje del instrumento “BATERÍA”.

d.2 Objetivos específicos

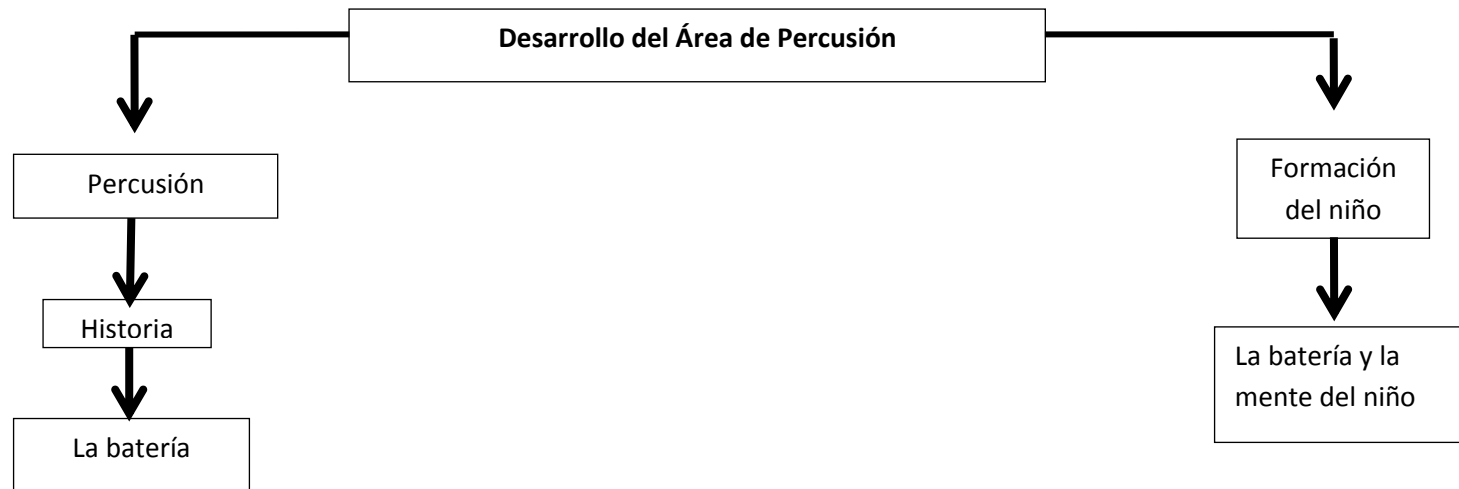
- ✚ Analizar como incide la falta de ejecución del instrumento musical batería en la formación de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.
- ✚ Proporcionar a los estudiantes una base teórica – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista.
- ✚ Elaborar la guía didáctica de batería, en el presente proyecto de investigación.

MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN DE LAS VARIABLES

e.1. Variable Causa



e.2. Variable efecto



e. MARCO TEÓRICO

MÚSICA Y EDUCACIÓN

Educación

Planteado el lugar que ocupa la música en la vida del ser humano; habiendo considerado, a vuelo de pájaro, sus evoluciones estructurales y estéticas; habiendo enfocado el particular lugar que la misma ocupa en el mundo contemporáneo, nos toca entrar de lleno en el máximo problema central que intentamos abordar en el presente proyecto de investigación: la relación música – educación.

Educación por y para la música

Si, ateniéndonos a lo prefijado, buscáramos determinar la finalidad de la enseñanza de la música, diríamos solamente “colaborar con el proceso de desarrollo integral del ser humano”.

No olvidemos que alcanzar la finalidad así enunciada: “el desarrollo integral del ser humano”, hará que este necesite, use y sepa cómo hacerlo, de este lenguaje.

Permanecerá en contacto con él, lo tendrá permanentemente integrado a su vivir en un “hacer la música” amplio y comprensivo de todas las posibilidades de frecuentación factibles.

Creador, interprete o auditor consiente y autónomo, ese hacer música constituirá la meta del educar para la música. (Educar por y para la música, 2010)

El proceso de vinculación y concienciación cultural, moral y conductual. Así, a través de la educación, las nuevas generaciones asimilan y aprenden los conocimientos, normas de conducta, modos de ser y formas de ver el mundo de generaciones anteriores”.(Hidalgo, 2012)

La formación en sí establece el nivel de conocimientos adquiridos y asimilados por la persona permitiéndole resarcirlos en los demás o en la ejecución de profesión, ampliando la capacidad de servicio de cada individuo dentro de la sociedad o del medio en donde se desenvuelve.

La musicalidad

En los últimos tiempos, precisaremos: en el siglo XIX, tomo cuerpo, con carácter de excluyente para los no dotados, el concepto de las aptitudes para el estudio de la música. La idea ha sido habitualmente expresada así: “Tener buen oído”

En otras épocas, esto no era así; o por lo menos, no se era tan excluyente Tanto en el culto cuanto en lo popular, se perseguía la participación comunitaria activa.

Naturalmente el enfoque selectivo es correctísimo cuando hablamos con criterio vocacional, aunque el concepto del buen oído deba ser correctamente considerado, ampliando hacia la comprensión de los componentes de la musicalidad.

Nuestra fundamentación es la siguiente. Todo individuo posee, en algún grado, musicalidad. Es decir, en otros términos, todos somos más o menos musicales. Debido a dos factores:

- ✚ Uno congénito (Cómo somos potencialmente)
- ✚ Otro adquirido (Cómo hemos sido educados)

Ya hemos dicho que a todos los seres humanos les resulta normal y casi necesario poder comunicarse o expresarse por medio del lenguaje de los sonidos musicales.

Por eso definimos a la musicalidad como la relación natural que existe entre el hombre y la música, que consiste en una reacción emocional de goce espiritual.

En síntesis: la música penetra en el ser humano por el oído; es concebida por el sentido rítmico y la emoción afectiva; se organiza en estructuras inteligibles por el intelecto; constituye una parte de la evolución del hombre en la historia necesaria de

ser conocida desde el punto de vista cultural, contiene elementos técnicos y formales explicables por la física y la matemática; por todo ello, sacamos las siguientes conclusiones de orden educativo.

- ✚ La música merece un lugar de significación en el proceso de educación general, significación que le es propia y privativa ya que no existe otra área que pueda ocupar sus funciones de la misma manera, significación que sea, en mayor o menor grado, para todos los seres humanos.

Cualidades formativas de la música

De lo antes dicho se desprende que la enseñanza de la música es una acción educativa que, ejercida sobre el hombre en forma metódica, colabora a su formación así:

1. Ayuda al perfeccionamiento auditivo (melodía o armonía)
2. Colabora al ordenamiento psicomotriz (ritmo y metro)
3. Colabora al desarrollo de la memoria (música, arte del tiempo)
4. Favorece el desarrollo de la capacidad de expresión (Música, medio de comunicación)
5. Favorece el desarrollo del juicio crítico (apreciación)
6. Integra el saber cultural (música, arte en la historia de la civilización)

Existen tres tipos de educación: la formal, la no formal y la informal. La educación formal hace referencia a los ámbitos de las escuelas, institutos, universidades, módulos, mientras que la no formal se refiere a los cursos, academias, e instituciones, que no se rigen por un particular currículo de estudios, y la educación informal es aquella que fundamentalmente se recibe en los ámbitos sociales, pues es la educación que se adquiere progresivamente a lo largo de toda la vida.

EDUCACIÓN MUSICAL

“El término educación musical comprende todo lo que rodea los procesos de enseñanza y aprendizaje con respecto al ámbito de la música: el sistema educativo, los programas educativos, los métodos de enseñanza, las instituciones, los responsables, maestros y pedagogos, etc. La educación musical se estructura en varias áreas en función de cómo se organizan los contenidos del currículum educativo; algunas de estas áreas tratan más específicamente el lenguaje musical, la técnica instrumental, la historia de la música, etc.”.(Granada, 2008)

En lo que refiere a la formación musical del área de percusión se debe de mantener información actualizada sobre el manejo de estos instrumentos que dentro de una orquesta, o agrupación musical, es quien marca el ritmo, basada en la velocidad de las melodías que intentan interpretar, es por ello que la educación inicial en el manejo de los instrumentos de percusión es elemental y se debe de establecerla en base a la aplicación de un proceso de enseñanza aprendizaje de los cuales se describen a continuación.

PROCESO ENSEÑANZA – APRENDIZAJE

Enseñanza

“La esencia de la enseñanza está en la transmisión de información mediante la comunicación directa o apoyada en la utilización de medios auxiliares, de mayor o menor grado de complejidad y costo.

Tiene como objetivo lograr que en los individuos quede, como huella de tales acciones combinadas, un reflejo de la realidad objetiva de su mundo circundante que, en forma de conocimiento del mismo, habilidades y capacidades, lo faculten y, por lo tanto, le permitan enfrentar situaciones nuevas de manera adaptativa, de apropiación y creadora de la situación particular aparecida en su entorno.

El proceso de enseñanza consiste, fundamentalmente, en un conjunto de transformaciones sistemáticas de los fenómenos en general, sometidos éstos a una serie de cambios graduales cuyas etapas se producen y suceden en orden ascendente, de aquí que se la deba considerar como un proceso progresivo y en constante movimiento, con un desarrollo dinámico en su transformación continua. como consecuencia del proceso de enseñanza tiene lugar cambios sucesivos e ininterrumpidos en la actividad cognoscitiva del individuo (alumno) con la participación de la ayuda del maestro o profesor en su labor conductora u orientadora hacia el dominio de los conocimientos, de las habilidades, los hábitos y conductas acordes con su concepción científica del mundo, que lo llevaran en su práctica existencia a un enfoque consecuente de la realidad material y social, todo lo cual implica necesariamente la transformación escalonada, paso a paso, de los procesos y características psicológicas que identifican al individuo como personalidad”(Sánchez, 2002)

La enseñanza establece los lineamientos para establecer la relación entre docente alumnos y establecer relaciones de aprendizaje donde no altere el comportamiento entre estas dos partes, al contrario fortalecer el aprendizaje de manera mutua definiendo el aprendizaje de las temáticas en base a una secuencia progresiva.

La enseñanza persigue agrupar a los hechos, clasificarlos, comparándolos y descubriendo sus regularidades, sus necesarias interdependencias tanto aquellas de carácter general como las internas. Cuando se recorre el camino de la enseñanza, al final, como una consecuencia obligada, el neuro reflejo de la realidad habrá cambiado, tendrá características cuanti - cualitativas diferentes, no se limita al plano de lo abstracto solamente sino que continúa elevándose más y más hacia lo concreto intelectual, o lo que es lo mismo, hacia niveles más altos de concretización, donde sin dejar de incluirse lo teórico se logra un mayor grado de entendimiento del proceso real.

Todo proceso de enseñanza científica será como un motor impulsor del desarrollo que, subsiguientemente, y en un mecanismo de retroalimentación positiva,

favorecerá su propio desarrollo futuro, en el instante en que las exigencias aparecidas se encuentren en la llamada "zona de desarrollo próximo" del individuo al cual se enseña, es decir, todo proceso de enseñanza científica deviene en una poderosa fuerza desarrolladora, promotora de la apropiación del conocimiento necesario para asegurar la transformación continua, sostenible, del entorno del individuo en aras de su propio beneficio como ente biológico y de la colectividad de la cual es él un componente inseparable.

La enseñanza existe para el aprendizaje, sin ella no se alcanza el segundo en la medida y cualidad requeridas; mediante la misma el aprendizaje estimula, lo que posibilita a su vez que estos dos aspectos integrantes del proceso enseñanza-aprendizaje conserven, cada uno por separado sus particularidades y peculiaridades y al mismo tiempo conformen una unidad entre el papel orientador del maestro o profesor y la actividad del educando.

Aprendizaje

El aprendizaje es el producto de los intentos realizados por el hombre para enfrentar y satisfacer sus necesidades. Consiste en cambios que se efectúan en el sistema nervioso a consecuencia de hacer ciertas cosas con las que se obtienen determinados resultados(Lexus, 2010).

“El aprendizaje, si bien es un proceso, también resulta un producto por cuanto son, precisamente, los productos los que atestiguan, de manera concreta, los procesos. Aprender, para algunos, no es más que concretar un proceso activo de construcción que lleva a cabo en su interior el sujeto que aprende (teorías constructivistas).

El individuo ante tal influjo del entorno, de la realidad objetiva, no copia simplemente sino también transforma la realidad de lo que refleja, o lo que es lo mismo, construye algo propio y personal con los datos que la antes mencionada realidad objetiva le entrega, debiéndose advertir sobre la posibilidad de que si la forma en que se produce la transmisión de las esencialidades reales resultan interferidas de manera

adversa o debido al hecho de que el propio educando no pone, por parte de sí, interés o voluntad, que equivale a decir la atención y concentración necesarias, sólo se alcanzaran aprendizajes frágiles y de corta duración”(Pérez, 2006).

En la misma medida en que se sea consecuente en la práctica con las consideraciones referidas se podrá llegar a influir sobre la eficiencia y eficacia del proceso de aprendizaje según el modelo de la ruta crítica: la vía más corta, recorrida en el menor tiempo, con los resultados más ricos en cantidad, calidad y duración.

Hay quienes consideran que cuando registramos nuestros pensamientos en base de determinadas sensaciones, en el primer momento, no nos detenemos en el análisis de los detalles pero que más tarde los mismos resultan ubicados en determinadas locaciones de la mente que, equivale a decir, en diferentes fondos neuronales del subsistema nervioso central interrelacionados funcionalmente, para formar o construir partes de entidades o patrones organizados con determinada significación para el individuo que aprende.

Luego este construye en su mente, fruto de su actividad nerviosa superior, sus propias estructuras y patrones cognitivos de la realidad objetiva, del conocimiento que en definitiva va adquiriendo de distintos aspectos de la misma; así cuando pretende resolver un problema concreto, gracias a la capacidad que tiene para elaborar un pensamiento analizador y especulador, compara entre sí posibles patrones diferentes, formas en última instancia, comparación que va a permitirle llegar a la solución de la situación problemática de que se trate.

Es como si el organismo explorara el ambiente, tomara algunas de sus partes, las transformara y terminara luego incorporándolas a sí mismo en base de la existencia de esquemas mentales de asimilación o de acciones previamente realizadas, conceptos aprendidos con anterioridad que configuran, todos ellos, esquemas mentales que posibilitan subsiguientemente incorporar nuevos conceptos y desarrollar nuevos esquemas. A su vez, mediante la acomodación, el organismo cambia su propia estructura, sobre todo a nivel del subsistema nervioso central, para

adaptarse debidamente a la naturaleza de los nuevos aspectos de la realidad objetiva que serán aprendidos; que la mente, en última instancia, acepta como imposiciones de la referida realidad objetiva. Es válido identificar que es la concepción de aprendizaje de la psicología genética de Jean Piaget.

Como enseñar música

En Educación Primaria, ¿se enseña en general música o a cantar? Enseñar música implica mucho más que enseñar canciones, esta asignatura comprende audición, interpretación, creación y es tarea de todos los profesores hacerla llegar a todos los alumnos. “La educación artística debe permitir un equilibrio entre el hacer y el apreciar, por lo tanto, no puede ser dejada al azar ni ser un tema opcional en la formación de los niños”, como dijo la profesora Concepción Martorell en el “seminario Competencias de la Educación Musical en el nivel Preescolar y Primer Ciclo Básico”.

El problema es que hay pocos pedagogos en Educación Musical que estén preparados para los primeros años de escolaridad, y por eso algunas veces las escuelas no cuentan con profesor en esta área, lo cual agrava más la situación de enseñar la música de una manera adecuada.

Entonces, ante esta situación, cómo se debe enseñar música en la escuela. Aquí damos algunas recomendaciones para docentes otorgadas por la profesora Carmen Lavanchy.

- Para enseñar música hay que hacer música y no necesariamente teoría.
- Agudizar la percepción de los niños a través de canciones y audiciones.
- Aumentar las experiencias musicales en calidad y en variedad.

- Profundizar los conocimientos que sean fruto de la experiencia del menor y desarrollar la creatividad a través de la percepción y de los recursos y habilidades de cada uno.

Es por todo lo dicho anteriormente, que creemos que la mejor manera de enseñar música es por medio del juego, así el niño logrará asimilar los contenidos musicales de una forma más fácil y permanente.

A seguir, damos ejemplos de algunos juegos que fueron implantados en un Segundo año de Primaria (7 años de edad).

Primera Actividad Musical

Objetivo:

- Desarrollar la sensibilidad auditiva y el sentido rítmico a través del movimiento del cuerpo.

Recursos: Grabadora y cd con distintos ritmos musicales.

Lugar: en un salón con espacio libre.

Desarrollo: La consigna es que escuchen las distintas músicas que se les presentan y que sigan el ritmo de cada una de ellas con el movimiento del cuerpo, utilizando todo el espacio del salón.

Este juego finaliza cuando el docente lo considere necesario.

Segunda Actividad Musical

Objetivo:

- Reconocer los distintos instrumentos musicales y sus sonidos.

Recursos: Láminas con imágenes de instrumentos y cd con sonidos de diferentes instrumentos.

Lugar: el salón de clases.

Desarrollo: Se nombran y describen los instrumentos que aparecen en las láminas que trajeron. Se colocan las mismas pegadas en el pizarrón. El juego consistirá en que cuando suene el instrumento (prendan el grabador), tendrán que ir hasta la imagen que le corresponde, señalarlo y decir cuál es.

Tercera Actividad Musical

Objetivos:

- Desarrollar la atención, la concentración, la memoria y la expresión personal.
- Despertar el amor por la música.

Recursos: Materiales reciclables, colores, marcadores, hojas de garbanzo, tijera y goma.

Lugar: en un salón con espacio libre.

Desarrollo: Escuchan una música sinfónica y en equipos tienen que hacer un dibujo o una escultura que represente lo que trasmite la misma a través de sus sonidos.

Con ingenio los docentes podrán crear muchas actividades más, que le permitan al niño acercarse a todos los contenidos de la música de una forma divertida y enriquecedora.

Como aprender

Las nuevas tendencias de la educación musical hoy en día buscan ofrecer a los estudiantes más de la capacidad de tocar un instrumento. Su objetivo es ofrecerle un contacto íntimo con la música y comprometido a su ambiente socio-cultural, con su tiempo, con sus impulsos y deseos, en otras palabras, "el objetivo

específico de La educación musical es la educación en la música, que una persona sensible y receptivo al fenómeno de sonido, su promoción, mientras que las respuestas de humor musical."(Gainza, 1964).

Los nuevos educadores son conscientes de que su papel ya no es ser un transmisor de conocimientos, sino el facilitador de una experiencia musical, Ejemplos "le ofreció paternal, listo para el consumo, los principales metodólogos, ahora quiere ser un jugador más que un transmisor de la experiencia musical. Por lo tanto, el método, representada por un conjunto de ideas, ejemplos y secuencias pedagógicas de acuerdo con el enfoque particular de un experto en particular, será sustituido por un principio pedagógico, el objetivo de la tendencia."(Gainza, 1964)

La propuesta es trabajar desde los primeros pasos con elementos como la creatividad, la improvisación libre y la composición estructurada, la percepción, la forma de realización, etc. La idea es eliminar el primer contacto con los conceptos de instrumento y lo malo, bello y lo feo, lo que permite a los estudiantes un contacto íntimo con el propio instrumento, explorando todas sus capacidades de sonido de acuerdo a su creatividad y posibilidad.

"El miedo que seguramente será reemplazado por la curiosidad, con lo que la libertad y el placer de hacer música. Mediante el uso de la creatividad para explorar el instrumento asociado con el aprendizaje tradicional, que tendrá un musical logro más satisfactorio, positivo y placentero. "(Campos, 2009).

Mediante la experimentación, siempre antes de la introducción de conceptos, el maestro le permitirá al estudiante una mayor libertad, despertando en el estudiante el deseo de descubrir por sí mismo el instrumento musical, acostumbrándolos a oír y pensar por sí mismos, lo que facilita el autoconocimiento y el desarrollo de la personalidad. Para ello, debemos entender que

"El experimento se une al error de permiso. El permiso de usted para cometer errores, el miedo de intercambio de conocimiento adquirido por atreverse a hacer algo, poco a poco da la seguridad que es fundamental para el aprendizaje. El miedo

al fracaso interferir con la energía actual, en sintonía con los sonidos de la persona a cargo de afecto que debe mantenerse entre el músico y el instrumento."(Campos, 2009)

Este tipo de problema termina por interferir con la calidad de sonido de casi todos los músicos a lo largo de su vida, porque desde los primeros pasos fue instruido y alcanzar las notas, sin embargo, poco énfasis se pone a sentir lo que está sonando en el ambiente instrumento y oír el sonido que estamos produciendo.

CAMPOS, hace hincapié en que "es visible la diferencia entre la interpretación de alguien que siente placer, haciendo la interpretación casi una oración o un acto de amor y una que parece luchar con las notas, en una actitud de inseguridad, miedo al fracaso o algo de esa manera. "

Como hemos visto hasta ahora, la enseñanza de la música ha sufrido constantes innovaciones desde el siglo XX. La preocupación pedagógica basada en-económico y cultural de la vida social comenzó a tener más importancia que la habilidad técnica para realizar una determinada pieza de música. En la enseñanza del instrumento, estos cambios son más sutiles, y la mayoría de los educadores de este instrumento suelen poner demasiado énfasis en la enseñanza tradicional apoyada en conocimientos técnicos, y el déficit físico.

Para ello, hacemos hincapié en la necesidad de una educación más libre, libre de muchos trámites para las normas y, en las que el estudiante tendrá espacio para desarrollar su propia personalidad a través de la creación, la experiencia y el descubrimiento de sentir la música.

El aprendizaje musical por edades

El desarrollo melódico

Hay controversias sobre si las primeras manifestaciones musicales son melódicas o rítmicas. Moog parece decidirse por las primeras, estudiando el balbuceo, en el que

distingue entre el musical y el no musical. Este es precursor del habla y aparece primero (2-8 meses), mientras que el musical aparece como respuesta a la experiencia vivida, a la música oída (8 meses). Se realiza sobre una vocal o pocas sílabas y con un ritmo muy pobre.

El canto espontáneo.

Moog explica la evolución según la edad:

- De 0 a 1 año. Predominio de intervalos descendentes. Canciones breves con repeticiones de palabras de un único tono y valor rítmico. Las pausas se realizan por necesidad fisiológica de respirar.
- 2 años. Canciones más largas y organizadas. Intervalos reducidos (de segunda y tercera).
- 4 años. Canciones popurrís, procedente de canciones conocidas en las que alteran palabras y ritmo.
- 5 años. Disminuye en frecuencia la canción espontánea, pues surge la preocupación por la precisión. Aparecen las canciones del primer trazo, así designadas por Davidson y Scripp.

Imitación de canciones:

- De 0 a 3 años. Empiezan repitiendo algunos fragmentos de la letra, patrones rítmicos y tonales hasta llegar a aprender el contorno melódico y rítmico.
- 3 - 4 años. Repiten la canción completa, dominando el ritmo y el contorno melódico. Dificultad en producir intervalos precisos y en mantener la misma tonalidad.
- 5 años. Reproducen con precisión nanas y canciones infantiles. Su voz alcanza una extensión de 10ª, con desplazamientos de intervalos máximos de 6ª.

- 6-7 años. Toma conciencia de la naturaleza del intervalo y de la duración del sonido. Se asimila la jerarquía del sistema melódico, concluyendo espontáneamente las frases en grados tonales, empleando esquemas carenciales habituales en su cultura.
- 7 años. Extensión de 12ª e intervalos máximos de 8ª. Dan más importancia al contenido textual.
- 8 años. Es la edad de oro de la voz. Extensión de 14ª. Ya pueden cantar canciones a cuatro voces.
- A partir de los 10 años perciben las estructuras rítmica, melódica y armónica.
- 11 - 12 años. Extensión de 16ª. Pueden cantar cánones a tres voces.

El desarrollo rítmico

La enseñanza musical moderna a menudo se ha basado en el elemento rítmico de la música o lo ha tomado como punto de partida. De la observación directa del niño el educador puede ya extraer conclusiones fundamentales: el ritmo preside la mayor parte de los juegos infantiles, sobre todo en la primera infancia. Desde allí se irradia en múltiples direcciones, impregnando las diversas facetas en que se manifiesta y expresa la vida del niño.

El ritmo es el elemento activo de la música. Willems se refiere a este punto en los términos siguientes:

El ritmo está, sin duda, más directamente unido al cuerpo humano que la melodía (mas tributaria de la emoción) y que la armonía (no puede existir sin la inteligencia)”

El niño vive plenamente el ritmo; un amplio bienestar invade todo su ser. No obstante, ya dijimos que en la parte física donde el ritmo se encuentra más arraigado; solo desde allí podrá elevarse luego hacia formas más complejas. Por eso

el sentido rítmico de las personas depende de manera directa para reaccionar físicamente frente a la música. Invirtiendo los términos; llegamos a la premisa que impulsara a Jaques-Dalcroze (1865-1950) a crear la rítmica musical: la ejecución de ritmos musicales contribuye al desarrollo de la musicalidad. (Gainza, 1964)

En el primer año predomina el balanceo y los movimientos ondulares, apareciendo signos tempranos de coordinación entre música al año y medio.

- Desde los dos años y medio pueden realizar multitud de actividades rítmicas de imitación y creación.
- 3 años. Momento de trabajar la lateralidad.
- 3-5 años. No hay adelantos, pues se desarrolla más el juego imaginativo. Moog comenta que el niño prefiere sentarse y escuchar que moverse.
- 5 años. Se desarrolla la sincronización de sus movimientos con la música.
- 6 años. Afición por estructuras rítmicas y regulares. Capacidad de sincronizar extremidades inferiores y superiores. Dificultad de mantener el pulso.
- 7 años. La coordinación puede ser perfecta.
- 8 años Desarrollo de capacidades motrices y de la expresión corporal. Han desarrollado la simbolización y la abstracción del ritmo necesaria para comprender la métrica musical, la escritura rítmica o los cambios de compás.
- 9 años. Desarrollo de la capacidad polirrítmica.

En las actividades motrices es importante adaptarse al pulso musical natural (En los niños oscilan entre 84 y 100 negras por minuto). Hay que tener en cuenta la

sincronización censo-motora. Hace posible que coincida nuestro movimiento con unas pautas sonoras.

Es necesario que exista a nivel perceptivo un sistema de anticipación que le permita al niño prever el momento en que se va a producir el sonido (por lo que hay que utilizar ritmos regulares). Es a partir de los siete años cuando el niño desarrolla una sincronización que pueda adaptar a diferentes tempos.

En cuanto a la reproducción de fórmulas rítmicas, se ha demostrado que es una actividad más compleja, porque interviene factores como la discriminación auditiva y la percepción de la forma. Así mismo, es necesaria una madurez en la asociación, reacción y coordinación psicomotriz y censo-motora. La longitud de fórmulas rítmicas variará con la edad (cuatro pulsos para los más pequeños y ocho para los mayores). A partir de los seis años se puede añadir actividades con ostinatos, añadiendo poco a poco nuevos elementos rítmicos. De todas formas hay muchas diferencias individuales, siendo fundamental el entrenamiento rítmico.

Discriminación de parámetros musicales.

Las pruebas realizadas a los niños para detectar la forma en la que percibe los parámetros musicales se basan en el dominio de la conservación, propia del periodo de las operaciones concretas de Piaget.

Las distintas investigaciones han llegado a la conclusión de que la facilidad de discriminación evoluciona con la edad. A los 5 años el niño reconoce una canción con algunos cambios, si bien no puede detectar cuáles son los cambios.

En cuanto a la armonía, es a los siete años cuando se empieza a captar dos voces simultáneas diferentes. Entre los seis y doce años se va desarrollando la conciencia reflexiva de las estructuras musicales

PEDAGOGÍA

La pedagogía (Del griego παιδαγωγία, παιδιον (paidón -niño) y γωγος (gogos - conducir) es la ciencia que tiene como objeto de estudio a la educación. Es una ciencia perteneciente al campo de las Ciencias Sociales y Humanas, y tiene como fundamento principal los estudios de Kant y Herbart. Usualmente se logra apreciar, en textos académicos y documentos universitarios oficiales, la presencia ya sea de Ciencias Sociales y Humanidades, como dos campos independientes o, como aquí se trata, de ambas en una misma categoría que no equivale a igualdad absoluta sino a lazos de comunicación y similitud epistemológica.

El objeto de estudio de la Pedagogía es la educación, tomada ésta en el sentido general que le han atribuido diversas legislaciones internacionales, como lo referido en documentos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) y los propios de cada país (como las leyes generales o nacionales sobre educación). También es posible encontrar la palabra formación como objeto de estudio de la Pedagogía, siendo educación y formación vocablos sinónimos en tal contexto (existe un debate que indica que son términos diferentes).(Carro, 2004)

Pedagogía musical

La civilización griega ya entendía la música como el centro de la formación y la educación de las personas desde una edad temprana. Para ellos estudiar y comprender la música tenía la misma importancia que aprender astronomía, geometría o filosofía.

De hecho, la pedagogía señala que los niños se expresan antes cantando que hablando, su imaginación musical coopera en el desarrollo de su personalidad y el carácter progresivo de la música les acompaña a lo largo de su proceso evolutivo, desde la educación infantil hasta los niveles más altos de aprendizaje.

La pedagogía musical trata la relación entre la música y el ser humano. En las civilizaciones más antiguas (India, China, Egipto y en tantas otras no documentadas), la música estaba ligada a funciones de gran importancia en las ceremonias; su enseñanza estaba controlada por las más altas autoridades civiles o religiosas. Las perspectivas de la educación, de la formación, de la enseñanza y del aprendizaje forman parte de la pedagogía musical. En la pedagogía musical debe distinguirse la enseñanza teórica de la enseñanza práctica.

Solo una parte de la ciencia de la pedagogía musical abarca la didáctica de la asignatura de música, impartida en los colegios e institutos como cultura general. Otras áreas son la pedagogía musical elemental, la superior y la pedagogía comparada, que se ocupa de la música y de su enseñanza en diferentes países.

Competencias de la pedagogía musical

La pedagogía musical reviste tres grandes competencias:

- La percepción o apreciación musical que aborda el acceso al conocimiento a través de un proceso de aprendizaje "de afuera hacia adentro" con los objetos sonoros que el humano puede oír, escuchar, memorizar, verbalizar, analizar, desde un rol de receptor de secuencias sonoras (ruidos, paisajes sonoros, informaciones) o de secuencias musicales (combinaciones sonoras vocales o instrumentales).
- La interpretación o ejecución musical que permite el acceso al conocimiento musical a través de la memoria, de la imitación, de la mimesis, de la música instrumentada o cantada de oído, o repetida a través de la lectura a primera vista (primer encuentro con la partitura) o de la lectura ensayada (después de varios ensayos) desde un rol de receptor y emisor al mismo tiempo.
- La creatividad musical que desarrolla el acceso al conocimiento musical a través de un proceso de aprendizaje "de adentro hacia afuera" con

improvisaciones vocales o instrumentales (creación en tiempo real) o con composiciones (creación en tiempo virtual) desde un rol de emisor.

DIDÁCTICA

La didáctica (del griego didaskein, "enseñar, instruir, explicar") es la disciplina científico – pedagógica que tiene como objeto de estudio los procesos y elementos existentes en la enseñanza y el aprendizaje. Es, por tanto, la parte de la pedagogía que se ocupa de las técnicas y métodos de enseñanza, destinados a plasmar en la realidad las pautas de las teorías pedagógicas.

Está vinculada con otras disciplinas pedagógicas como, por ejemplo, la organización escolar y la orientación educativa, la didáctica pretende fundamentar y regular los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Los componentes que actúan en el acto didáctico son:

- El docente o profesor
- El discente o estudiante
- El contexto social del aprendizaje
- El currículo

En la didáctica musical, se consideran básicas una serie de cuestiones: para qué se enseña música, qué contenidos y temas son los más importantes para organizarlos en su enseñanza y sobre todo en las situaciones de aprendizajes y de qué forma y con qué métodos se puede optimizar la enseñanza. Esto último se denomina metodología de la enseñanza musical. (Lorena, 2012)

METODOLOGÍAS MUSICALES

METODOLOGÍAS DE LA ENSEÑANZA MUSICAL

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se produce un proceso de renovación pedagógica, provocando la aparición de numerosos métodos de enseñanzas. Este movimiento fue general en todas las materias, por lo que numerosos pedagogos

musicales se cuestionaron la forma tradicional de enseñar la música. Defendieron que la educación musical debía realizarse en las escuelas, en un ambiente de juego y confianza, desarrollando la creatividad.

Así surgieron algunos métodos activos, así denominados por favorecer la participación del niño, quien llegaría al conocimiento teórico a partir de la experimentación y la ciencia musical.

Los métodos de aprendizaje a través del descubrimiento derivan de filósofos como Froebel, Dewey o Montessori y han sido impulsados por las teorías evolutivas de Piaget y Bruner.

En el campo musical han compartido esta postura tanto filósofos como pedagogos. Ya en el siglo XVIII Rousseau defendía que la experiencia musical es la precursora de la alfabetización musical. La misma idea encierra la siguiente frase de Sloboda: "No hay que proporcionar información. La información ya está en la música. Hay que ayudar al alumno a tomar conciencia de ello".

Metodología:

La metodología va a tratar el aspecto de cómo enseñar, qué medios voy a poner al alcance del alumno/a para que adquiera ciertos conceptos, para que interiorice una actitud. Es obvio que "cada maestrillo tiene su librillo", pero es importante que repasemos algunos aspectos:

Aspectos educativos y de la clase de música

Motivación y actitud del maestro. Está comprobado que alargar este tiempo provoca distracción, pero si tenemos la suerte de tener a nuestros alumnos disfrutando de una actividad cuando quedan 5 minutos para el final, perfecto.

Tener cogido el nivel del grupo para darles siempre un poco más, nunca algo que no puedan alcanzar. Por ejemplo, en 6º de primaria no se enseñan las derivadas ni se analiza una sonata. Poniendo un ejemplo muy burdo, es como el burro y la

zanahoria. Los alumnos deben tener siempre algo que está un poco más allá, aunque nunca inalcanzable. Nuestros alumnos si terminarán “comiendo la zanahoria”, pero a su tiempo.

Fragmentar las actividades. Todo requiere su tiempo y sus pasos. El todo no es más que una conjunción de pequeñas partes. Una actividad nos irá llevando a otra más compleja y así sucesivamente.

Aspectos relativos solamente a la clase de música.

Trabajo en eco e imitación en todos los cursos. Primero debe de ser el profesor el que exponga, y luego ellos repetirán. Es fundamental en los primeros cursos de primaria, pero no se debe dejar de hacer nunca. Es una herramienta fundamental.

Pregunta / respuesta. Este recurso no falla. Kodály lo trabaja bastante y recomiendo su uso a todos. Supongamos que estamos trabajando la escala mayor, los alumnos la tienen interiorizada y la manejan sin problemas. Por ejemplo, la pregunta sería lanzada por el profesor haciendo una semifrase suspensiva, y un alumno remataría la frase con una cadencia conclusiva. Este es uno de los ejemplos más populares. Cada uno lo puede aplicar según sus intereses.

Repetición pero no imitación. Es decir, no hagamos de los alumnos unos loros. Pueden repetir modelos propuestos por el profesor o por otros alumnos, pero han de intentar pensar por sí mismos.

Introducir elementos sorpresas ("un desorden dentro del orden"). Es decir, algo que no esté previsto. Eso siempre mantendrá el interés, tendrá a los alumnos “en ascuas”, expectantes de cualquier cosa.

La clase de música nunca va a ser un espacio para el caos ni para que los alumnos den rienda suelta a una energía descontrolada. Si una actividad requiere de gritos, se grita, si requiere que saltos, se salta, pero nunca esto va a servir para que nos

encontremos una clase desordenada. Si la situación se desmadra, cortar la actividad y dejar claras las normas. Volver a empezar.

MÉTODOS DE MÚSICA

Las distintas metodologías y biografías que nos encontramos en educación musical y que ahora se resumen son:

Métodos Pioneros

MÉTODO KODALY

Introducción, origen y difusión

Zoltan Kodaly quien nació en 1882, se está aplicando en su país de origen a partir de 1945, una enseñanza destinada llevar a la práctica los siguientes principios “Kodalyanos”.

- a. “La música es tan necesaria como el aire”
- b. “Solo lo auténticamente artístico valioso para los niños”
- c. La “auténtica” música folklórica debe ser base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la Educación.
- d. Conocimiento de los elementos de la música a través de la práctica vocal (a 1,2 y 3 voces) e instrumental.
- e. Educación musical para todos, teniendo la música un pie de igualdad con las otras materias del currículo. (Educar por y para la música, 2010)

El papel de Kodaly en Hungría y también su repercusión internacional han sido más relevantes que el de Bartok por sus trabajos pedagógicos y didácticos, por ejemplo, algunos de sus trabajos fueron realizar una labor formativa de su método entre los profesores, crear y fomentar la nueva música culta húngara, publicar cancioneros y material didáctico para todos los niveles.

El elemento principal para Kodaly es el canto, la voz es el primer y más versátil instrumento musical que demasiadas veces dejamos en un segundo plano para utilizar pequeños instrumentos musicales. La práctica del canto es la base de toda la actividad musical porque de ella se deriva toda la enseñanza de la música. La meta real consiste en hacer cantar al niño perfectamente de oído y a la vista de una partitura. El solfeo es entendido solo como la lectura musical cantada.

Debemos partir de que se deben mejorar los cursos de enseñanza musical que se imparten en las Escuelas de Magisterio.

Se debe enseñar música a los futuros maestros de educación musical, utilizando una metodología adecuada que permita que ellos puedan transmitir directamente la formación musical recibida excluyendo nocionismos teóricos y el árido solfeo tradicional.

La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar. El aprendizaje de la música en toda su esencia es una de las materias más amplias que implica un gran número de horas de práctica que no podemos dedicarle dentro del recinto escolar. Por ello, debemos transmitirles a nuestros alumnos el entusiasmo por la música, tratando con todos los medios pedagógicos a nuestro alcance, que continúen la experiencia musical más allá del horario escolar (crear pequeños coros escolares, grabar temas populares musicales).

El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona personas disciplinadas y nobles de carácter. La música será un vehículo de educación cívica y social.

Para no estropear de forma irreparable las voces de los alumnos debemos resolver los problemas de entonación, enseñar la correcta respiración y reconocer los problemas que conlleva la tesitura vocal de nuestros alumnos.

Para ello, debemos tener en cuenta los siguientes factores:

- Elegir un fragmento musical y fijarnos en el sonido más grave y agudo del mismo, teniendo en cuenta la edad y las posibilidades de nuestros alumnos, debemos adaptarnos a la tesitura del niño.
- Antes de proponer una canción debemos realizar un estudio riguroso de: las figuras musicales, intervalos, modo, forma, dinámica, etc. En la vida del niño la experiencia musical decisiva aparece entre los seis y dieciséis años, pues durante esta época de crecimiento es más receptivo y muestra mayor talento. Los niños cuando acceden a la Educación Primaria no suelen tener ningún tipo de formación musical.

Para sentirnos satisfechos debemos conseguir crear la inquietud y necesidad de continuar con su formación.

IMPORTANCIA DEL CANTO Y LA CANCIÓN POPULAR

Para Kodaly la canción popular es la lengua materna del niño. La educación musical debe comenzar por ella. El sistema Kodaly utiliza canciones folclóricas ya memorizadas por el alumno puesto que las conoce desde pequeño, y enseña el solfeo reconociéndolo en ellas. Esta innovación provocó y provoca una motivación enorme en el alumno y facilita los mecanismos de aprendizaje.

Solfeo relativo frente a solfeo absoluto

El solfeo absoluto es la capacidad de cantar cualquier melodía en su clave correspondiente sea cual fuese su sistema modal, tonal o atonal. En el solfeo relativo todas las escalas mayores y menores tienen un mismo orden de todos los tonos y semitonos, llama a la tónica de cualquier escala “DO” o “D”. Este DO es movable, por lo tanto, los diferentes grados de la escala se denominan con sus nombres latinos (re, mi).

El solfeo relativo es, por tanto, uno de los grandes pilares del método.

MÉTODO ORFF

Karl Orff, insigne músico alemán, nació en Múnich en 1895, director de música, durante muchos años, de la Gunther Schule, escuela famosa por la enseñanza de la gimnasia rítmica y de la danza, conoció las características del método Jaques Dalcroze. Allí se familiarizó con todos los problemas de la Educación musical, llegando a la conclusión de que la música que se estaba empleando para llevar a los alumnos hacia el movimiento no era, en modo alguno, la más apropiada.

Al buscar una solución, pensando que no se trataba de trabajar con música sino, de formar musicalmente, se abocó al estudio del material instrumental a utilizar que, así lo deseó, no debería ser empleado por el maestro sino por los mismos alumnos. Es decir, no se trata de que el profesor ejecute en el piano mientras los alumnos cumplen su ejercitación corporal, sino de poner ambas actividades a su alcance. Para ello, la selección del material instrumental debía ser muy cuidada.

Los instrumentos que se eligió finalmente, que inventó él mismo, o que hizo construir especialmente, eran melódicos como: campanillas de cristal, xilofones, metalófonos, flautas dulces y violines. Eligió también los siguientes instrumentos de percusión: Tambor, pandero, triángulo, platillos pequeños y timbales.

En la primera parte del trabajo, objetivo es lograr que el niño se exprese plena y espontáneamente, por medio de la música.

El verdadero generador del trabajo de este método es el ritmo. La tarea comienza con la repetición rítmica de palabras convenientemente seriadas, pregones, nombres propios, ecos, pregunta y respuestas. Como ya comentamos, estos ejercicios se entonan inicialmente sobre la tercera menor sol – mi. Una vez practicados, pueden ser llevados a la ejecución instrumental, previa preparación psicomotriz.

Todo tipo de rimas, adivinanzas, recitados, son útiles para esta etapa de formación en que, según informo Egon Kraus durante el Congreso de la Socie Internacional de Educación musical(Bruselas, Bélgica, 1953), dos cosas cuerpo sobre todo: “La

participación activa y la audición activa entendemos la utilización efectiva y constante de los elementos musicales el canto, la ejecución y la improvisación y, por audición activa, la adquisición gradual de la capacidad de apreciar y de comprender la música realmente artística”. (Educar por y para la música, 2010)

Este método tiene como base los ritmos del lenguaje, siendo la célula generadora del ritmo y de la música la palabra hablada. Por tanto su base la tiene en la triple actividad de, la palabra, el sonido y el movimiento. Este método forma a los niños en el aspecto musical de una forma natural y progresiva, mediante el juego y la improvisación de ritmos y melodías.

Objetivos:

- Desarrollo de la inteligencia y ejercitación de posibilidades motrices del cuerpo.
- Lograr la participación activa de los niños mediante adquirir un desarrollo del conocimiento gradual.

Contenidos:

- Ritmos del propio lenguaje: entonación de ritmos, pregones, rima, adivinanzas, refranes, trabalenguas, etc.
- Ritmos y movimientos corporales adecuados o relativos al texto.
- Ritmos para percusión de sonidos determinados o indeterminados.
- Lenguaje y cantos de ecos, ostinatos y cánones melódicos.
- Entonación y melodías a través de intervalos de tercera menor.
- Canciones del propio folklore del país, su tradición y danzas.
- Instrumentos y su adecuación.
- Creación e improvisación espontánea.
- Audición de otras musicales con aplicación de movimiento.

Actividades:

- Juegos de prosodia rítmica.
- Juegos de coordinación rítmico-motriz.
- Juegos de entonación comenzando por terceras mayores y notas de la escala pentatónica, para más adelante pasar a la escala diatónica.
- Juegos de ecos, diálogos, cánones, etc.
- Aplicación de canciones folklóricas y danzas tradicionales.
- Realizaciones de improvisación, prosódicas, rítmicas y melódicas.
- Aplicación de instrumento de sonidos determinados como: Xilófono, metalófono, carillones, etc.
- Aplicación de instrumentos de sonido no determinado como: cajas chinas, claves, crótalos, etc.
- Realización de audiciones musicales con ritmos, exploración de espacio y movimiento.

Rítmica de JAQUES DALCROZE

Emilio Jacques Dalcroze, nació el 6 de julio de 1865 y falleció el 1 de julio de 1950. Tuvo una sólida formación de músico que lo llevo a ejercer, como profesor de armonía y solfeo, en el Conservatorio de Ginebra. Tomo ahí conciencia de la dificultad con que sus alumnos superaban los problemas rítmicos de la lectura musical. Estos, que habían recibido una instrucción intelectualizada falta de vivencias eran capaces de leer la notación musical, mas sin poder ello lograr aprender, cantar, el sentido rítmico vital, natural de dicha música.

Buscando una solución a este problema, intento en sus clases, a partir de 1903 las marchas y desplazamientos a compás, pensando que la realización de un ritmo con todo el cuerpo serviría para profundizar su capacitación, para completar la vivencia. Vio en el movimiento muscular un regulador o corrector posible del entendimiento. “Sueño con una educación musical en la cual el cuerpo juegue el papel de

intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento, y sea el instrumento directo de nuestra mente.”

De esas experiencias surgió, paulatinamente, su método de trabajo. La rítmica es una disciplina del ritmo musical, un sistema racional e integral para su desarrollo y aplicación. El individuo que ha sido formado en ella es capaz de comprender y de realizar por el gesto, espontáneamente, la organización rítmica de cualquier trazo musical, aun el más complicado.

A través de este trabajo se busca una toma de contacto directo con la música ya que, es preciso puntualizarlo, no se trata aquí de “gimnasia rítmica” sino de una “formación musical de base” que permita la adquisición de todos los elementos de la música.

Anotemos, también que la rítmica trata, por sobre todo, de “oír música”. La que se persigue es la agudeza de percepción del sentido auditivo y la posterior expresión corporal de lo percibido.

La partida está en el gesto más simple, la marcha, afinando la atención con paradas súbitas, reanudación del desplazamiento en distinto tempo, pasaje del andar al saltar, correr, etc. Todo es dicho por la música que, al cambiar ordena la adecuación del desplazamiento a ella.

Esto dará lugar a la búsqueda de una grafía adecuada, por lo cual cada paso será, entonces, una negra; y si una palmada, o un movimiento, o un golpe de pandero se prolongan durante dos pasos en una duración mayor, se buscare el signo correspondiente, se lo enseñará, y así aparecerá la blanca.

De esto tan simple se parte, poco a poco, hacia lo complejo. Y la primera noción de pulso, a la que se agregara la vivencia del acento, dará lugar al concepto de compás. Sucesivamente, todos los elementos se irán conociendo e incorporando. Este método de trabajo surgió, como hemos visto, en respuesta a la necesidad de formar mejor a los futuros músicos, alumnos del conservatorio de Ginebra. Luego, y

a medida que se desarrolló la idea de “Educación musical para todos”, más experiencias se han llevado a cabo en la educación general.

El objetivo es, según palabras de Mme. Marguerite Croptier, “Obtener un cuerpo musical”

Algunos ejemplos colaboraran a aclarar la naturaleza de este trabajo. En los momentos de iniciación, cuando se realiza la formación de base, se ejercita la atención y la reacción en actividades como la que sigue: parejas de niños, uno sentado en el suelo, el otro de pie, a un golpe de manos, el niño que está de pie camina alrededor de su compañero; a otro golpe, este se pone de pie y se desplaza mientras aquel se sienta. Este ejercicio ´puede complicarse, asignando dos melodías diferentes a los niños, quienes las identificaran y las apropiaran como “leit motiv”, moviéndose con su aparición y sentándose al llegar al turno del compañero.

En este ejemplo se da una idea de cómo trabaja la rítmica de Jaques Dalcroze, cuyo objetivo ha sido magníficamente resumido por su creador en esta frase que leemos en “La musique et l’éducation”: “Es necesario que la educación haga marchar a la par el desarrollo intelectual y el desarrollo físico y entendiendo que este doble aspecto la rítmica ejercerá una influencia bienhechora” porque, “el hombre intelectual no deberá nunca más ser independiente del hombre físico. Debe existir constantemente entre los órganos del movimiento corporal y aquellos del pensamiento, una posibilidad de libre intercambio y de unión interna” ya que “nuestra libertad de hombres de pensamiento y de acción depende de esta unidad de los ritmos de la mente y de la vida”

Por esta razón diseñaría numerosos ejercicios de estimulación de todas las modalidades sensoriales: Ejercicios que obligan a los músculos a ejecutar con precisión las órdenes (de inicio de movimiento o inhibición) con los que buscaba desarrollar la rapidez de las reacciones motrices del cerebro; ejercicios reforzadores de las imágenes motrices, orientados a automatizar series de movimientos;

ejercicios que buscaban eliminar las intervenciones inútiles en la acción motriz; o ejercicios para individualizar las sensaciones musculares.

Sus objetivos son:

- Remediar las lagunas de la educación musical tradicional.
- Armonizar todas las facultades del ser.
- Explorar las posibilidades de movimiento.
- Dominar las reacciones y movimientos corporales.
- Consolidar el sentido métrico midiendo el espacio y el tiempo de los movimientos.
- Desarrollar la atención, la concentración, la memoria y la expresión personal.

Gran parte de estos objetivos estaban destinados a resolver los problemas de arritmia que había detectado en sus alumnos. Podemos definir la arritmia como una falta de armonía y coordinación entre la concepción del movimiento y su realización, originada por una irregularidad de las funciones nerviosas y musculares.

Algunos signos de arritmia podían ser:

- Ser incapaz de continuar un movimiento durante todo el tiempo necesario.
- Acelerar o retardar un movimiento que ha de ser uniforme, o lo contrario (no ser capaz de acelerar o retardar un movimiento).
- Empezar o terminar de destiempo.
- No saber encadenar movimientos.
- Ser incapaz de ejecutar simultáneamente dos o más movimientos contrarios.

LA PERCUSIÓN

Historia de la percusión

Instrumentos primitivos de percusión

Seguramente todos los instrumentos primitivos de cualquier cultura serían de percusiones (sacudidas, golpeadas, entrechocadas o raspadas) ya que resultaría extraño que el ser humano primitivo fuese capaz de manipular una cuerda o de soplar un cuerno, antes de golpear un tronco o entrechocar sus manos.

Estas formas de tocar se utilizarían para fines ceremoniales, guerreros, de trabajo o incluso de ocio para festejar cualquier tipo de cosa, así como algún ritual religioso destinado a alejar espíritus malignos o atraer los favores de alguna deidad. Resulta evidente decir que cada pueblo le daba la importancia a un instrumento distinto, con el cual más se identificaban (Tambores en África y Europa, Metales en Asia y la India, pequeños idiofonos entrechocados, raspados o sacudidos en América del sur, etc.), quedando claro que cada cultura aportó algo diferente a nuestra historia.

Instrumentos de percusión en la actualidad

Un instrumento de percusión es un tipo de instrumento musical cuyo sonido se origina al ser golpeado o agitado. Es, quizá, la forma más antigua de instrumento musical.

La percusión se distingue por la variedad de timbres que es capaz de producir y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales. Cabe destacar que puede obtenerse una gran variedad de sonidos según las baquetas o mazos que se usen para golpear algunos de los instrumentos de percusión.

Clasificación de los Instrumentos de percusión

Los instrumentos de percusión pueden clasificarse en dos categorías según la afinación:

- De altura definida: Los que producen notas identificables. Es decir, aquellos cuya altura de sonido está determinada. Algunos son: el timbal, el xilófono, el vibráfono, la campana, la campana tubular, los tambores metálicos de Trinidad.
- De altura indefinida: Aquellos cuyas notas no son identificables, es decir producen notas de una altura indeterminada.

Entre ellos están: el bombo, la caja, el cajón, el afuche, las castañuelas, las claves, el cencerro, el címbalo, el güiro, la matraca, la zambomba, el vibraslap, la tuntaina, la batería en su conjunto.

En las orquestas se suele diferenciar entre:

- Percusión de parche
- Percusión de láminas
- Pequeña percusión

Según otro criterio, se pueden clasificar en cuatro categorías que son:

- Membranófonos, que utilizan una membrana tensada o un poco suelta.
- Micrófonos, que añaden timbre al sonido del golpe.
- Idiófonos, que suenan por sí mismos, como el triángulo.
- Placó fono, placas metálicas que entrechocan.

Esta clasificación tampoco es estricta, por ejemplo, la pandereta es un Membranófonos y un idiófono porque tiene ambos, en la piel y en los cascabeles.(CC, 2002)

LA BATERÍA

La batería es un conjunto de instrumentos musicales, todos ellos de percusión, usado para muchas agrupaciones musicales.

Historia de la batería

La Batería nace a principios del S. XX. Los principales elementos que la componen (bombo, caja, platos) existían ya en las orquestas clásicas y las fanfarrias militares. La aparición de la batería está directamente relacionada con la aparición del Jazz, aunque con las diferencias tecnológicas que existían a principios de siglo.

"La batería de jazz es la heredera de un pasado ancestral donde las pieles, las maderas y los metales revierten una perspectiva simbólica con respecto a todas las religiones del mundo. También conlleva el sufrimiento de un pueblo (el pueblo africano) martirizado durante generaciones.

Los elementos que la componen son todos de origen ajeno al país donde nació ella, Estados Unidos (El bombo y la caja de Europa, los platos de Turquía y de China, los toms de China, de África y de los indios Americanos) y fueron ensamblados por músicos que se dedicaban a los tambores, pero completamente desconocidos, solo se sabe que apareció por primera vez en los bares y los teatros alrededor de 1890.

1900-1910

En Estados Unidos durante estos años las orquestas tocaban con 3 o 4 percusionistas (uno para la caja, otro para el bombo y los demás para los diferentes elementos como platos, cajas chinas, etc.) o solamente dos si se tocaban fanfarrias. La invención del pie de caja y sobre todo del pie de bombo (comercializado en 1910 por Ludwig) permite ensamblar los diferentes elementos para que sean tocados por menos instrumentistas. La llegada del Ragtime y la necesidad de músicos para las salas de baile, termina de hacer necesario el ensamblaje de la batería, donde un solo instrumentista tocaba todos los elementos anteriormente mencionados.

La Batería en sus inicios no tiene el ensamblaje que conocemos hoy en día. Los parches son de piel de animal, El bombo es muy grande, con pequeños accesorios

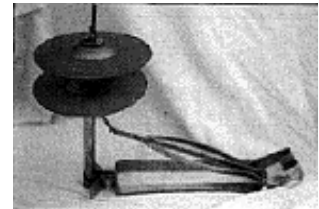


unidos a él (campanas, Wood-Blocks, pequeño plato suspendido,...), y tiene un solo tom-tom llamado tom-tom chino con dos parches montados directamente sobre el cuerpo de madera.

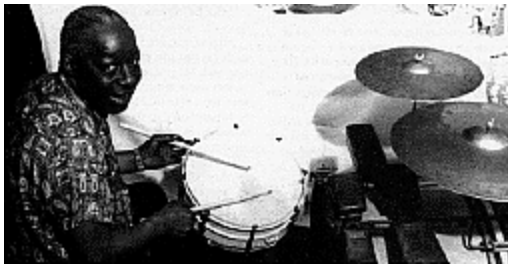
En esta época, el papel del batería era el de seguir y mantener el ritmo de fanfarria, pero con un estilo musical muy similar al de las marchas militares, los baterías utilizaban los rudimentos del tambor clásico pero con un fraseo diferente, directamente inspirado en las orquestas de paradas (redobles menos rígidos, sincopas y acentuaciones solo en el primer tiempo).

Los años 20

Durante este periodo de tiempo, los constructores de material se proponen aportar mejoras tecnológicas en todos los aspectos, pero sin duda alguna la gran superación fue en lo que respecta a los primeros tom-toms afinables (que apenas se conocían y usaban en un principio), una serie de accesorios que se fijaban de cualquier manera al bombo, las primeras y sobre todo en el pie de charles que hasta entonces era demasiado rudimentario (llamado "Low Boy" o "Sock Cymbal").



En aquel entonces, la música de Jazz se hacía para bailar. Le batería tenía la sola misión de mantener el ritmo y marcar los tiempos fuertes en el bombo, que aún era grande y pesado (que a menudo era reemplazado por el base). Resulta curioso observar que aún no se utilizaba el Plato Ride para hacer caminar el ritmo.



Al final de los años 20, el único medio que un batería tenía para llamar la atención era el de efectuar algún que otro pequeño sólo en la entrada de la canción, o bien, en algún que otro momento efectuar una subida de volumen. Felizmente durante esos años aparecen los

primeros virtuosos de nuestro instrumento como es el caso de "Baby Dodds" (Este es el primer batería que hace solos en las canciones quizás debido a su virtuosismo), de "Zutty Singleton" (que fue el primer batería que se preocupó de la utilización de los distintos colores sonoros de la batería).

De los 30 a los 50

Los años 30 ven resurgir una especial demanda de música para bailar. Los clubes de baile proliferan por doquier y de esta manera aparecen numerosas orquestas de baile y una gran cantidad de Big-Band, así como numerosos grupos de Jazz, y otros tipos de música que florecían en estos años. Y resurge enormemente la necesidad de contratar baterías de ritmo, los fabricantes mejoran enormemente la calidad de todos los materiales que conformaban estos instrumentos e incluso se hacen inventos que mejoran la interpretación.

El pedal de charles, por ejemplo, que se convierte ya en totalmente operativo, es definitivamente quién cambia la sonoridad completa de este instrumento e incluso la manera de llevar el ritmo. Igualmente la aparición de los soportes de platos (que hasta ahora se soportaban sobre el bombo), anuncian la aparición del plato Ride que revolucionaría por completo el devenir de la Batería. Poco a poco, casi sin que los propios baterías se dieran cuenta, todas estas transformaciones los liberarían de los encasillados ritmos bases y liberarían sus manos, trasladando el ritmo del bombo a los platos dejando así libre la cabeza para hacer avanzar la batería hasta como la conocemos hoy en día. Los Toms con pellejos afinables se imponen definitivamente y los Toms bases sobre soporte (Inventados por el constructor "Slingerland") hacen

una aparición fulminante e incluso algunos se montan con un pedal para poder cambiar la afinación.

Algunas piezas como "Sing Sing Sing" (orquesta de Benny Goodman - 1937) con Gene Krupa, las baquetas contribuyen a hacer evolucionar la imagen del batería que se convierten en verdaderos solistas de las orquestas, llegando incluso a liderar sus propias formaciones. Igualmente, el "set" de Gene Krupa se convierte en la batería estándar para todos los músicos de jazz y orquestas y Los fabricantes comienzan a proponer a los instrumentistas destacados que les dieran ideas para una construcción mejorada, llegando así la época en que la batería se convierte en el "set" de instrumentos que hoy en día conocemos.

Muchos y distintos baterías marcan este periodo. "Sydney Catlet" es uno de los primeros en anunciar la transición hacia la batería con un Swing inmejorable, una técnica depuradísima y una versatilidad magnífica para la ejecución de solos. Aunque llega enseguida "Papa" Jo Jones que "desmilitariza" la batería y le aporta musicalidad y melodía así como una interrelación con el solista. Se dice de él que es el primero en tocar el Charles y utilizar el plato Ride. Difícilmente se puede evocar el periodo Bi-bop sin mencionar a Kenny Clarke, ya que el primero en suprimir del bombo la necesidad de tocar los 4 tiempos fuertes y además introduce la sincopa, haciendo así de su estilo una pieza fundamental de la evolución de la música de Jazz, de orquesta y en definitiva de la interpretación de la batería (Siempre se destaca de él su virtuosismo con las escobillas).

Los años 50 y 60

La evolución más importante de este periodo es la aparición de las pieles sintéticas para las cajas, bombos y tom-toms (comercializadas por primera vez en 1957 por Remo). El fabricante Rogers propone en 1959 el primer sistema de sujeción de Toms verdaderamente articulado (Fijado sobre el bombo).

La aparición del Rock'n'roll asociado al desarrollo de la tecnología (discos, TV...) y el "show business" ponen a los instrumentistas en primer lugar de la sociedad. El boom de grupos como los Beatles, Rolling Stone, etc. Popularizan aún más el instrumento entre las generaciones más jóvenes. Los fabricantes se proponen ofertar todo tipo de materiales, desde la batería para debutantes como los modelos de gama alta. La enorme cantidad de baterías de Rock, cada uno con su propio estilo, contribuyen a la mejora desorbitante de la fiabilidad y la sonoridad de este instrumento.

Para hacer frente a la cantidad de grabaciones que se efectúan en estos momentos aparece, por primera vez una figura que no se conocía hasta entonces, el Batería de estudio e igualmente, los años 60 ven la aparición de las primeras estrellas de la batería de Rock como Keith Moon (The Who) y sobre todo John Bonham (Led Zeppelin).

Aunque aún se puede ver la influencia del Jazz en todos los baterías del momento, poco a poco cada estilo va desarrollando su propio sonido y sus propias características apareciendo casi inesperadamente una serie de baterías que desarrollan por completo y llevan hasta el límite la Técnica de ejecución de la Batería, entre ellos destaca sin duda alguna Buddy Rich que además del técnico más grande que ha dado la batería se convertiría con los años en un verdadero showman. Elvin, Tony Williams, etc. son otros de los más representativos de este periodo, una verdadera joya en la evolución de este instrumento.

De los 70 a la actualidad

El desarrollo musical de muchos grupos de esta época se debe a la proliferación de toms y platos en sus baterías. Los dos toms sobre el bombo se convierten en normal en cualquier fabricante de baterías. Y los demás sistemas de sujeción y soporte se vuelven cada vez más normales y fuertes. Y es a partir de los años 80 cuando se inventan todo tipo de soportes, herrajes, pies, etc., hasta la aparición del Rack (que aguantan todo el sistema de soportes).



Los años 70 ven la aparición de fabricantes japoneses (Pearl, Tama, Yamaha,...) que poco a poco se irán comiendo a las marcas americanas y Europeas, gracias a su bajo coste y su gran rendimiento, este es el aldabonazo final para la total popularidad de este instrumento.

El mayor aporte de este periodo es la aparición de los primeros toms secuenciados, emergiendo de la nada una gran cantidad de baterías electrónicas, ritmos pregrabados, cajas de ritmos, etc. Y aunque esto no supone ningún avance técnico, que en la cuestión física del instrumento y la sonoridad del mismo, supone un avance enorme.

Muchos y grandes baterías marcan el comienzo de este periodo, aparece el estilo "Jazz Rock Fusión" revelando una nueva raza de baterías absolutamente virtuosos, como los Vinnie Colaiuta, Dave Weckl y Dennis Chambers de hoy en día, estos son Jack Dejohnette (Gran improvisador y con una independencia asombrosa), Billy Cobham (Quizás el más técnico de todos los baterías), Steve Gadd (Gran dominador de todos los estilos musicales).

Algunos grandes nombres de la historia de la batería, no me gustaría que se me olvidaran nombra, aunque su aporte no haya sido tan significado como otros, son, sin duda alguna, la gran base de la historia de la batería: Chick Web, Max Roach, Philly Jo Jones, Art Blakey, Roy Haynes, Bernard Purdie, Harvey Mason, David Garibaldi, Steward Copeland, y otros grandes virtuosos que seguro que se me olvidan.

Solamente la tecnología de construcción de los nuevos instrumentos nos dirá hacia donde nos lleva la nueva visión del ritmo en este instrumento. La construcción electrónica de los elementos que la componen nos llevan de nuevo hacia una sonoridad sin límites, solo nos queda esperar a disfrutar de lo que nos depara el futuro.

Composición de la batería

La batería está compuesta por un conjunto de tambores, comúnmente de madera, cubiertos por dos parches, uno de golpeo (en la parte superior) y otro resonante (en la parte inferior). Estos tambores pueden variar su diámetro, afectando al tono, y la profundidad, variando la sensibilidad sobre el parche de resonancia. Además la batería también es acompañada por los imprescindibles platos, y otros accesorios (tales como cencerro, panderetas, bloques, entre otros). La batería se puede afinar con una llave de afinación y un sistema de capachos o lugs y pernos de afinación que tensan el parche. Mientras más tenso el parche, más agudo el sonido, y viceversa.

Piezas

- Bombo: usualmente tiene un diámetro desde 18" hasta 26", y una profundidad de entre 14" y 22" aunque también se los encuentra desde las 16 pulgadas hasta las 28 pulgadas de diámetro. El más usado es el de 22×18". El bombo generalmente se maneja con el pie a través de un pedal. También se puede manejar con un doble pedal, usando los dos pies que, comúnmente se conectan por medio de un sistema cardanico que activa la segunda maza, aunque existen diversos sistemas, incluso algunos de activación con el talón y la punta de los pies. El bombo posee la voz más grave y potente de todo el conjunto y, por ello, cumple una función de cimentación básica en la interpretación.
- Caja, tarola o redoblante: suele tener un diámetro de 14", pero los hay desde 10" a 17". La profundidad estándar es 5,5", pudiendo variar desde 3,5" (piccolo) hasta 8,0". A diferencia de los otros tambores, la caja posee una bordonera o conjunto de alambres que, colocada en contacto con el parche de resonancia, produce su vibración por simpatía y el característico sonido a zumbido de la caja. Su función es marcar los compases, lo que no impide que se use libremente logrando cambios en la marcha y/o contratiempos

- Tom toms o toms: desde 6" hasta 22" de diámetro. Generalmente van montados sobre el bombo, pero si se usan más de dos, llevan soportes adicionales muchas veces los toms van sobre los pedestales de los platillos.
- Tom base o tom de piso (goliat): desde 14" hasta 20" pulgadas de diámetro. Generalmente poseen patas individuales, pero algunas veces permiten ser anclados a un pedestal de platillo.(Paco, 2010)

Técnica para tocar la batería

La manera de tocar la batería ha ido evolucionando con el tiempo, dado a que las necesidades de los bateristas cambian, y aunado a eso, la manera de encontrar sonidos diversos con sólo tomar las clásicas baquetas, es aquí, en donde inicia este interesante apartado.

En primer lugar cabe destacar que actualmente no sólo existen las baquetas de madera para tocar, sino que también hay escobillas o escobetillas, baquetones de goma o de fieltro, etc.

A la forma de agarrar las baquetas se le llama "grip". La forma sugerida de tomarlas es: 1.- Buscar en la baqueta en el que el rebote se dé con mayor facilidad y tenga la mayor duración posible sin que el baterista aplique fuerza. 2.- Cerrar la mano, tratando de que quede un espacio para que la baqueta pueda pendular fácilmente. A este espacio se le conoce como fulcro o fulcrum.

Se emplean movimientos de dedos, muñecas, codos y brazo, dependiendo de la distancia, fuerza y técnica de cada baterista.

En los últimos tiempos, se han adoptado los estilos del grip Tradicional y el Match grip, ya que su comodidad hace que sea el preferido de un gran número de percusionistas. El agarre tradicional y el match grip solo varían en la posición en el agarre de la mano débil del baterista, elegir uno u otro es cuestión de gustos más que de superioridad.

Con la proliferación de los juegos virtuales para niños y con la mayor capacidad de las consolas de videojuegos modernas, actividades infantiles tan poco comunes como tocar la batería son cada vez más demandadas por los niños y las niñas de infantil, e incluso de preescolar. Tocar la batería es, en definitiva, una forma de hacer música, aunque predomine la parte rítmica y percusión. Aunque parezca sencillo, tocar la batería no es tan fácil, requiere una gran coordinación entre las extremidades, y por tanto es un gran ejercicio para el cerebro y para el desarrollo de la coordinación psicomotriz y motora de los niños. Además, dada su complejidad, los requerimientos físicos son importantes y el entrenamiento y la práctica se hacen indispensables si se quiere dominar el instrumento. O sea que incluso tocar la batería es bueno para los niños como ejercicio físico regular. Es evidente que tocar la batería y las percusiones es muy bueno y saludable para los niños.

LA BATERÍA Y LA MENTE DEL NIÑO

Se ha descubierto que la música penetra a través de la porción del cerebro que recibe los estímulos de las emociones, sensaciones y sentimientos, sin ser primero sometida a los centros del cerebro que envuelven la razón y la inteligencia.

La música que no depende del cerebro central para entrar en el organismo, puede todavía estimular a través del tálamo: la estación de transmisión de todas las emociones, sensaciones y sentimientos.

Una vez que un estímulo fue capaz de alcanzar el tálamo, el cerebro central es automáticamente invadido, y si los estímulos prosiguen durante algún tiempo, puede establecerse un íntimo contacto entre el cerebro central y el mundo de la realidad.

1. La música es captada y apreciada, sin ser necesariamente interpretada por los centros superiores del cerebro, envolviendo la razón y el juicio.
2. La respuesta a la música puede ser medida aunque el oyente no estuviere prestando atención consciente a ella.

3. Hay evidencia de que la música puede provocar cambios en la disposición de ánimo al afectar la química del cuerpo y el equilibrio electrolítico.
4. Al disminuir el nivel de la percepción sensorial, la música eleva las respuestas al color, tacto y otras percepciones sensoriales.
5. Se ha demostrado que los efectos de la música se transforman en energía muscular y promueven o inhiben el movimiento del cuerpo.
6. La música rítmica altamente repetitiva tiene un efecto hipnótico.
7. El sentido de la audición tiene un mayor efecto en el sistema nervioso autónomo que cualquiera otro de los sentidos.

Según un estudio realizado por la Universidad de Chichester (Inglaterra), un baterista quema tantas calorías durante un concierto que un futbolista profesional durante un partido de fútbol. (Chichester, 2011)

Puesto que hay que usar los brazos y las piernas a la vez, y guardar un ritmo rápido, resulta que tocar la batería es un buen ejercicio tanto para el cuerpo como la mente. Con respecto al cuerpo, aumenta el ritmo cardiaco, facilita el flujo sanguíneo, y desarrolla los músculos en los brazos y los hombros. También, las baterías eléctricas, tienen sets prefigurados que ayuda la baterista a guardar el ritmo, y entrenar los músculos. Para mejorar el estado general de salud es necesario practicar durante por lo menos cuarenta minutos cada día, pero como todo cuanto más practicas cuanto más mejoras. A mucha gente le cuesta sacar el tiempo para hacer ejercicio, es mucho más fácil hacer excusas para evitarlo que razones para hacerlo, pero tocar la batería es un pasatiempo tan divertido y adictivo que le resulta muy fácil dedicar las horas necesarias.

Además de quemar calorías, tocar la batería pone en marcha el funcionamiento de los dos lados del cerebro, desarrollando la plasticidad cerebral y cambiando favorablemente la anatomía cerebral. Un baterista tiene que ajustarse muy

rápidamente a cambios en tempo, ritmo, estilo, y volumen, y así se hace don de realizar varias actividades a la vez. Un estudio reciente sobre la influencia de la formación musical en niños de 6 años, en el que los niños siguieron un curso de 15 meses de clases de música, demostró que tocar un instrumento hace más grande las áreas usadas para procesar la música y efectuar varias tareas a la vez. Según Jänke, profesor del Instituto Tecnológico de Zúrich, ese desarrollo cerebral mejora en los niños la habilidad del lenguaje, la memoria y la capacidad de atención. Tocar un instrumento musical también enseña la dedicación, la disciplina, y aumenta la autoconfianza. Es una manera divertida de formar la mente de los niños, y en vez de ser una asignatura o una tarea más en el ya sobrecargado calendario escolar, es un placer que reduce el estrés y favorece la creatividad.

Resulta que tocar la batería es un pasatiempo ideal, que además de ser divertido, ayuda a mantenerse en forma y mejorar la capacidad mental. (Chichesrter, 2011).

f. METODOLOGÍA

1 Método

El método es el camino, manera o modo que conduce a conseguir los objetivos propuestos en el proceso de investigación. Como métodos acordes al proceso investigativo emplearemos los siguientes:

1.1 Método científico: es un método de investigación usado principalmente en la producción de conocimiento en las ciencias. Presenta diversas definiciones debido a la complejidad de una exactitud en su conceptualización: "*Conjunto de pasos fijados de antemano por una disciplina con el fin de alcanzar conocimientos válidos mediante instrumentos confiables, secuencia estándar para formular y responder a una pregunta, pauta que permite a los investigadores ir desde el punto A hasta el punto Z con la confianza de obtener un conocimiento válido*". Por lo cual será utilizado a lo largo de todo el proceso para la elaboración del presente proyecto de investigación.

1.2 Método Inductivo: Servirá para conocer lo que constituyen una buena formación instrumental de percusión, partiendo de lo particular a lo general.

1.3 Método Deductivo: Se empleará con el fin de conocer con certeza los beneficios que se dan al cumplir con nuevos métodos y metodologías instrumentales para el desarrollo musical artístico social y cultural de nuestra ciudad, Región sur y el País, partiendo de lo general a lo particular.

1.4 Método de Observación: Históricamente la observación fue el primer método empleado, durante mucho tiempo constituyó el modo básico de obtención de la

información. La observación, como método, nos permite obtener conocimiento acerca del comportamiento del objeto de investigación tal y como éste se da en la realidad, es una manera de acceder a la información directa e inmediata sobre el proceso, fenómeno u objeto que está siendo investigado.

La observación estimula la curiosidad, impulsa el desarrollo de nuevos hechos que pueden tener interés educativo, provoca el planteamiento de problemas y de la hipótesis correspondiente.

La observación como método científico hace posible investigar el fenómeno directamente, en su manifestación más externa, en su desarrollo, sin que llegue a la esencia del mismo, a sus causas, de ahí que, en la práctica, junto con la observación, se trabaje sistemáticamente con otros métodos o procedimientos y el experimento. . Por supuesto, para llegar a la esencia profunda del objeto se hace necesario el uso de los métodos teóricos. El mismo que es empleado para la detección del problema del presente proyecto.

1.5 Método teórico: Nos permitirán descubrir en el objeto de investigación las relaciones esenciales y las cualidades fundamentales, no detectables de manera sensorial. Por ello nos apoyaremos básicamente en los procesos de síntesis, inducción y deducción, planteados en nuestro trabajo de investigación.

Llevando a la práctica la teoría que hemos logrado obtener por medio del método investigativo, para cumplir con los objetivos planteados en este proyecto de investigación.

1.6 Método Analítico: El método en mención se lo aplicará al momento de analizar la encuesta, tanto a estudiantes como docentes y de esta manera podremos conocer la realidad en la cual se desarrolla nuestra temática y emitir un juicio pertinente sobre la ejecución de la batería que se desarrolla en el nivel inicial del área de percusión.

1.7 Método Sintético: Este método permitirá ir analizando y sistematizando los resultados de la investigación, al igual que el método anteriormente mencionado se lo aplicará al momento de analizar los resultados de la encuesta realizada tanto a docentes como a estudiantes de la institución.

1.8 Método Hermenéutico: A través del método hermenéutico se interpretarán los textos y los resultados que permitirán comprobar o disprobar la hipótesis planteada.

1.9 Método Estadístico: Este método será utilizado para medir las características de la información, resumir los valores individuales y analizar los datos a fin de extraer el máximo de información; además con la ayuda de este método se llevará a cabo la tabulación de los resultados y el proceso estadístico de las encuestas y entrevistas realizadas tanto a estudiantes como a docentes de la institución, donde se ésta desarrollando la investigación.

2 TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Técnica, el Diccionario Enciclopédico Ilustrado Cervantes define a la técnica como; el conjunto de procedimientos y recursos que se emplean en un arte o una ciencia.

Para la realización del presente trabajo investigativo se hace indispensable el empleo de técnicas investigativas como: la encuesta a los estudiantes del nivel Inicial del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” periodo 2012-2013, las entrevistas y estudios de casos nos permitirán saber la forma de empleo, si existen o no métodos o guías didácticas de batería para impartir clase en este nivel.

2.1 La Entrevista

Por medio de la entrevista que es una técnica de recopilación de información mediante una conversación profesional, que será aplicada al Vicerrector del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, con la que además de adquirirse información acerca de lo que se investiga, tiene importancia desde el punto de vista educativo; los resultados a lograr en la misión dependen en gran

medida del nivel de comunicación entre el investigador y los participantes en la misma.

La entrevista persigue el objetivo de adquirir información acerca de las variables de estudio, el entrevistador debe tener clara la hipótesis de trabajo, las variables y relaciones que se quieren demostrar; de forma tal que se pueda elaborar un cuestionario adecuado con preguntas que tengan un determinado fin y que son imprescindibles para esclarecer la tarea de investigación.

2.2 La encuesta

La encuesta es una técnica de adquisición de información de interés sociológico, mediante un cuestionario previamente elaborado, que será aplicado a los Docente y estudiantes del Nivel Inicial del Área de Percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, a través del cual se puede conocer la opinión o valoración del sujeto seleccionado en una muestra sobre un asunto dado.

La encuesta, una vez confeccionado el cuestionario, no requiere de personal calificado a la hora de hacerla llegar al encuestado. A diferencia de la entrevista la encuesta cuenta con una estructura lógica, rígida, que permanece inalterada a lo largo de todo el proceso investigativo. Las respuestas se escogen de modo especial y se determinan del mismo modo las posibles variantes de respuestas estándares, lo que facilita la evaluación de los resultados por métodos estadísticos.

Con los métodos utilizados en el presente proyecto podré llegar a cumplir los

| GRUPOS | PERSONAL | Nº POBLACION | MUESTRA |
|--------------|---|--------------|-----------|
| Grupo 1 | Alumnos del Área de Percusión Nivel Inicial CSM “SBC” | 30 | 30 |
| Grupo 2 | Docentes de Percusión | 4 | 4 |
| Grupo 3 | Autoridades | 1 | 1 |
| Total | | 35 | 35 |

objetivos planteados en el mismo los cuales serán presentados al final del trabajo investigativo con la exposición de una guía didáctica de batería creada para alumnos del nivel inicial de percusión o para niños con edad de 7 a 12 años la misma guía podrá ser utilizada no solo por estudiantes del conservatorio sino de toda persona que quiera aprender a tocar este instrumento o quiera impartir clases de la misma con una base teórica bien fundamentada.

g. CRONOGRAMA

| Años Meses Semanas | 2013 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2014 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|-------|---|---|---|--------|---|---|---|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-----------|---|---|---|-----------|---|---|---|-------|---|---|---|---------|---|---|---|-------|---|---|---|-------|---|---|---|------|--|--|--|
| | Julio | | | | Agosto | | | | Septiembre | | | | Octubre | | | | Noviembre | | | | Diciembre | | | | Enero | | | | Febrero | | | | Marzo | | | | Abril | | | | Mayo | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | | |
| Presentación y aprobación del proyecto | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Designación del director de tesis | | | | | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Aplicación de los instrumentos | | | | | | | | | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración del capítulo 1 | | | | | | | | | | | | | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración del capítulo 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Planteamiento de la propuesta | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Socialización de la propuesta | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración de los capítulos 3 y 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Paginas preliminares | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Borrador del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Corrección del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Presentación definitiva del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sustentación privada | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sustentación pública | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Evaluación del proceso | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Años | 2014 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|-------|---|---|---|-------|---|---|---|--------|---|---|---|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-----------|---|---|---|-----------|---|---|---|
| | Junio | | | | Julio | | | | Agosto | | | | Septiembre | | | | Octubre | | | | Noviembre | | | | Diciembre | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Meses | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Semanas | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Presentación y aprobación del proyecto | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Designación del director de tesis | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Aplicación de los instrumentos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración del capítulo 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración del capítulo 2 | ■ | ■ | ■ | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Planteamiento de la propuesta | | | | | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Socialización de la propuesta | | | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ | | | | | | | | | | | |
| Elaboración de los capítulos 3 y 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ | | | | | | | | |
| Paginas preliminares | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Borrador del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Corrección del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Presentación definitiva del informe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sustentación privada | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sustentación pública | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Evaluación del proceso | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | |

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

TALENTO HUMANO

Director del Área

Dr. Cesar León.

Autoridades de la Carrera Coordinador:

Mg. Oswaldo Mora Rivas

Profesor asesor

Mg. Sc. Raúl Mora Rivas

Autor:

Oscar Gabriel Eras Córdova

Alumnos a Investigar:

Alumnos del Nivel Inicial del Conservatorio Superior de Música
"Salvador Bustamante Celi"

Profesores a entrevistar:

Tcnlgo. Cristian Paguay

Lic. Richard Armijos

Tcnlgo. Óscar Eras

Lic. Jaime González

Materiales:

- Copias
- Impresiones
- Transporte
- Edición del libro
- Empastado de libros
- Anillados
- Materiales de escritorio
- Editor de libro
- Cd's

PRESUPUESTO

Ingresos

Los ingresos serán financiados por el postulante a Licenciado por un valor de \$ 751.00

Gastos

Los gastos que se utilizaran en la presente investigación se detallan de la siguiente manera:

| GASTOS | VALOR TOTAL |
|--|--------------------|
| + Copias | 30.00 |
| + Impresiones | 50.00 |
| + Anillados | 10.00 |
| + Empastado de la tesis | 6.00 |
| + Empastado de la guía didáctica | 30.00 |
| + Edición del libro | 100.00 |
| + Transporte | 50.00 |
| + Materiales de escritorio | 50.00 |
| + Cd's | 15.00 |
| + Reproducción de la guía didáctica | 150.00 |
| + Derechos arancelarios | 250.00 |
| + Alquiler de data show | 10.00 |
| Total: Son setecientos cincuenta y un dólares. | 751.00 |

i. BIBLIOGRAFÍA

- Campos, J. (2009). *Culturas Juveniles*. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Carro, J. (31 de Marzo de 2004). *wikipedia*. Recuperado el Miércoles de Enero de 2012, de wikipedia: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Pedagog%C3%ADa&action=info>
- CC, M. (22 de Junio de 2002). *Wikipedia*. Recuperado el Martes de Febrero de 2012, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Instrumento_de_percusi%C3%B3n
- Chichesrter, U. d. (2011 de Enero de 2011). *Taringa*. (U. d. Chichester, Editor) Recuperado el Lunes de Junio de 2012, de Taringa: <http://www.taringa.net/posts/info/8936010/Aseguran-que-tocar-la-Bateria-es-Bueno-para-la-Salud.html>
- Gainza, V. H. (1964). La iniciación musical del niño. En V. H. Gainza, *La iniciación musical del niño* (Vol. 4ta Edición, pág. 67 y 69). Buenos Aires, Cangallo 1558, Argentina: Ricordi Americana.
- Grammatico, C. (2014). *La Batería, Aspectos básicos y consejos para la práctica*. Argentina: Licencia Creative Commons.
- Granada, C. d. (15 de Septiembre de 2008). *wikipedia*. Recuperado el Domingo de Enero de 2013, de wikipedia la enciclopedia libre: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Educaci%C3%B3n_musical&action=info
- Hidalgo, L. U. (2012). Pedagogía y didáctica. En L. U. Hidalgo, *Pedagogía y didáctica* (pág. 5). Loja, Loja, Ecuador.
- Lexus. (2010). *Problemas de aprendizaje* (Vol. 1). Mexico: Ediciones Euromexico,S.A de C.V.
- Lorena. (19 de Noviembre de 2012). *Wikipedia*. Recuperado el Lunes de Diciembre de 1012, de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Did%C3%A1ctica&action=info>
- Música y Educación. (2010).
- Ortiz, R. F. (2014). *La percusión corporal*. Loja : Universidad Nacional de Loja.
- Paco. (17 de Enero de 2010). *wikipedia*. Recuperado el Martes de Febrero de 2012, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Bater%C3%ADa_%28instrumento_musical%29
- Pérez, T. (2006). *Enseñanza básica*. Buenos Aires: Kapeluzs.
- Rich's, B. (1942). *Modern interpretation of snare drum rudiments*. New York : Embassy music corporation.
- Sánchez, A. (2002). *El aestro y el diagnóstico de las dificultades escolares*. Buenos Aires: Paidós.
- Serrano, J. P. (2002). *Percusión 2° de grado elemental*. Valencia (España): Rivera Editores.

WEB GRAFÍA

- ✓ Wenceslao verdugo rojas/ Instituto Pedagógico de Posgrado de Sonora.
- ✓ <http://www.slideshare.net/veleperovele/historia-de-la-percusion>
- ✓ <http://www.elpatinete.com/tocar-la-bateria-cursos-infantiles.html>
- ✓ <http://www.taringa.net/posts/info/8936010/Aseguran-que-tocar-la-Bateria-es-Bueno-para-la-Salud.html>

Anexo 2



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE MÚSICA

Encuesta aplicada a los alumnos del Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, periodo lectivo 2012 – 2013

Presentación:

Previo a la obtención del grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical, y en la realización de la tesis de grado cuyo tema es **“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”**. Lineamientos propositivos, realizo la siguiente encuesta para obtener datos indispensables para el presente proyecto de investigación.

Objetivo:

El objetivo principal de la presente es Contribuir a la formación del futuro Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el campo de lo musical y ejecución del instrumento con sólidos conocimientos y fundamentos, teórico – prácticos que le permitan coadyuvar a la transformación y desarrollo musical, artístico, social y cultural de nuestra ciudad, Región sur y el País, los mismos que me ayudarán al desarrollo de esta investigación.

Datos Informativos:

Edad: _____

Nivel: _____ Paralelo: _____

Información específica:

Marque con una X en el paréntesis la respuesta que usted crea correcta

1. Existe un método o guía didáctica específica de batería para su nivel.
Si ()
No ()
2. Le gustaría aprender a tocar la batería
Si ()
No ()
3. Cree conveniente el aprendizaje de este instrumento
Si ()
No ()
4. Cuantas horas a la semana recibe clases de Percusión
1 Hora ()
2 Horas ()
3 Horas ()
4 Horas ()
5 Horas ()
5. En las horas de clase instrumental su profesor le enseña a tocar la batería.
Si ()
No ()
6. Le gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión.
Si ()
No ()

7. Te gustaría que en cada clase te enseñen algo de batería
- Si ()
- No ()
8. Ha acompañado a otros músicos o tiene una banda de música popular.
- Si ()
- No ()
9. De los siguientes ritmos indica cuales puedes tocar en la batería.
- | | |
|-------------|------------|
| Balada () | Rock () |
| Jazz () | Latin () |
| Pasillo () | Cumbia () |
| Ninguno () | |
10. Ingreso al Conservatorio con el fin de aprender a tocar
- Batería ()
- Tambor ()
- Xilófono ()
- Timbales()
- Flauta ()

Gracias por su colaboración

Anexo 3



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE MÚSICA

Encuesta aplicada a los docentes del Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, periodo lectivo 2012 – 2013

Presentación:

Previo a la obtención del grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical, y en la realización de la tesis de grado cuyo tema es **“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”**

Lineamientos propositivos, realizo la siguiente encuesta para obtener datos indispensables para el presente proyecto de investigación.

Objetivo:

El objetivo principal de la presente es Contribuir a la formación del futuro Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el campo de lo musical y ejecución del instrumento con sólidos conocimientos y fundamentos, teórico – prácticos que le permitan coadyuvar a la transformación y desarrollo musical, artístico, social y cultural de nuestra ciudad, Región sur y el País, los mismos que me ayudarán al desarrollo de esta investigación.

Datos Informativos:

Edad: _____ Años de Trabajo: _____

Nivel: _____ Paralelo: _____

Información específica:

Marque con una X en el paréntesis la respuesta que usted crea correcta

1. Existe un método o guía didáctica específica de batería dentro de la planificación para cada semestre del nivel inicial del área de Percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Si ()

No ()

2. Dentro de la planificación que usted conoce del área, cuánto tiempo se da para el aprendizaje de la batería

½ Hora ()

1 Hora ()

No se da clases de Batería constantemente durante todo el semestre ()

¿Por qué?.....

3. Cree conveniente la enseñanza de este instrumento

Si ()

No ()

¿Por qué?.....

4. Dentro de sus horas clase las distribuye para enseñar algo de batería.

Si ()

No ()

5. Le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería para cada semestre del nivel Inicial.

Si ()

No ()

¿Por qué?.....

Gracias por su colaboración

Anexo 4



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN CARRERA DE MÚSICA

Entrevista aplicada al Vicerrector del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, periodo lectivo 2012 – 2013

Presentación:

Previo a la obtención del grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical, y en la realización de la tesis de grado cuyo tema es **“LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012 – 2013”**

Lineamientos propositivos, realizo la siguiente entrevista para obtener datos indispensables para el presente proyecto de investigación.

Objetivo:

El objetivo principal de la presente es Contribuir a la formación del futuro Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el campo de lo musical y ejecución del instrumento con sólidos conocimientos y fundamentos, teórico – prácticos que le permitan coadyuvar a la transformación y desarrollo musical, artístico, social y cultural de nuestra ciudad, Región sur y el País, los mismos que me ayudarán al desarrollo de esta investigación.

Datos Informativos:

Cargo: _____ Años de Trabajo: _____

Información específica:

1. Existe un método o guía didáctica específica de batería dentro de la planificación semestral del nivel inicial del Área de percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.
2. Dentro de la planificación que usted conoce del área, cuánto tiempo se da para el aprendizaje de la batería.
3. Cree conveniente la enseñanza de este instrumento.
4. Le gustaría que los estudiantes de percusión sepan acompañar varios ritmos de música popular, como el pasillo, pasacalle, albazo, san Juanito, balada, rock, ritmo básico de jazz, etc.
5. Le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería para cada semestre del nivel Inicial.

Gracias por su colaboración

Anexo 5 REFERENCIAS CORRESPONDIENTES A LA SOCIALIZACIÓN DEL PROYECTO

| | |
|---|---|
| <p>3. Pablo Alvarado Chola Cuenca (Pasacalle) Autor: Rafael Carpio Abad</p> | <p>Agradecimiento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Autoridades , docentes, estudiantes y personal de apoyo del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"• Padres de familia de los Alumnos de percusión. |
| <p>4. Jordy Yandún Amarguras (Albazo) Autor: Pedro Echeverría Terán</p> | <p>Músicos invitados</p> <ul style="list-style-type: none">• Pablo Vivanco (Bajo)• Manuel Agila (Piano)• Jorge Chuncho (Saxo)• Richard Armijos (Congas)• Jhon Castillo (Trompeta)• Nestor Cuenca (Trompeta) |
| <p>5. Sebastián Piedra El alma en los labios (Pasillo) Autor: Francisco Paredes Herrera La Morita (Vals) Autor: Salvador Bustamante Celi</p> |  |
| <p>6. Luis Gustavo Sánchez Latin (Bossanova) Autor: Dave Weckl</p> | |
| <p>7. Julio Guayllas A mi lindo Ecuador (Cumbia) Autor: Rubén Barba Arreglo: Don Medardo y su Players</p> | |



Universidad Nacional de Loja
Área de la Educación, Arte y Comunicación
Carrera de Educación Musical

INVITAN A:

SOCIALIZACIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA DEL INSTRUMENTO MUSICAL BATERÍA A SER APLICADA EN LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL DE LOS ESTUDIANTES DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI" DE LA CIUDAD DE LOJA.

Lugar: Auditorio Efraín Rojas Ludeña del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Fecha: Viernes, 03 de Octubre del 2014
Hora: 14:00

INVITACIÓN:

La Universidad Nacional de Loja, Área de la Educación, Arte y Comunicación, Carrera de Educación Musical, tiene el honor de invitar a Ud. Y su digna familia a la:

Socialización de la guía didáctica del instrumento musical batería como propuesta de la tesis titulada: "LA FORMACIÓN ARTÍSTICO – MUSICAL DE LOS ALUMNOS DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL, Y SU INCIDENCIA EN EL DESARROLLO DEL ÁREA DE PERCUSIÓN DEL CONSERVATORIO SUPERIORE DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI". DE LA CIUDAD DE LOJA PERIODO 2012–2013.

Acto cultural que se realizará el día Viernes 03 de octubre del 2014, en el auditorio "Efrén Rojas Ludeña" de la Institución a partir de las 16:00.

Solicitamos puntual asistencia.

Dr. Gustavo Villacís Rivas Mg. Sc

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

Dra. Martha Reyes Coronel, Mg. Sc

VICERECTORA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

Dr. Cesar León Aguirre Mg. Sc

DIRECTOR DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN, ARTE Y LA COMUNICACIÓN

Mg. Sc. Oswaldo Mora

COORDINADOR DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

PROGRAMA

Ofrecimiento del acto a cargo del coordinador de la carrera de Educación musical

PRIMERA PARTE

SOCIALIZACIÓN DE LA PROPUESTA, GUÍA DIDÁCTICA DEL INSTRUMENTO DE PERCUSIÓN BATERÍA PARA EL NIVEL INICIAL A CARGO DEL SR EGRESADO OSCAR ERAS CÓRDOVA.

1. Jorge Salinas

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 1.

2. Kelvin Ambuludi Lozano

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 2.

3. Pablo Alvarado

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 3.

4. Julio Guayllas

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 4.

5. Jordy Yandún

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 5.

6. Sebastián Piedra

Ejecución de ejercicios expuestos en la guía de batería.

Capítulo 6.



SEGUNDA PARTE:

1. Jorge Salinas

Pobre corazón (San Juanito)

Autor: Alfredo Carpio A.

2. Kelvin Ambuludi Lozano

Solamente una vez (Bolero)

Autor: Agustín Lara



Estudio del capítulo uno de la guía didáctica de batería ejecutada por el estudiante Jorge Salinas



Estudio del capítulo tres de la guía didáctica de batería ejecutada por el estudiante Pablo Alvarado



Socialización de la guía didáctica de batería el en Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”, ejecución de ritmos nacionales.



El día del evento estudiantes participantes de la socialización de la propuesta.

Anexo 6



MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Conservatorio de Música

"SALVADOR BUSTAMANTE CELI"

Loja-Ecuador

Licenciado Antonio Patiño Torres, **RECTOR ENCARGADO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI"**

CERTIFICO:

QUE: el señor, **OSCAR GABRIEL ERAS CORDOVA**, con cédula No. 1104857592, egresado de la carrera de Educación Musical, realizó la socialización de la propuesta denominada: **Guía didáctica del instrumento musical batería a ser aplicada en la formación instrumental de los Estudiantes de percusión del nivel inicial del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja**, dirigido a los docentes y estudiantes del área de percusión, realizado en el Auditorio "Efrén Rojas Ludeña" el día viernes 3 de octubre del 2014 a partir de las 16h00.

Es todo cuanto puedo certificar en honor a la verdad, facultando al interesado hacer uso del presente en lo que estime conveniente.

Loja, octubre 7 de 2014


Lic. Antonio Patiño Torres
RECTOR ENCARGADO



Dirección: Av. Salvador Bustamante Celi y Av. Orillas del Zamora-Parroquia el Valle. Telfs.: 072614537/-613505, Telefax: 613264, e-mail: conservatoriosbc@yahoo.es

Anexo 7.- Resultados

ANÁLISIS CUANTI-CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS DEL CUESTIONARIO APLICADO A LOS ESTUDIANTES DE PERCUSIÓN NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

Los objetivos específicos que se plantearon para poder desarrollar el presente trabajo investigativo son los siguientes:

- ✚ Analizar como incide la falta de ejecución del instrumento musical batería en la formación de los estudiantes del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.
- ✚ Proporcionar a los estudiantes una base teórico – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución y adecuada formación como músico instrumentista.
- ✚ Elaborar una guía didáctica de batería, en el presente proyecto de investigación.
- ✚ Socializar el presente proyecto de investigación.

1.- INFORMACIÓN ESPECÍFICA

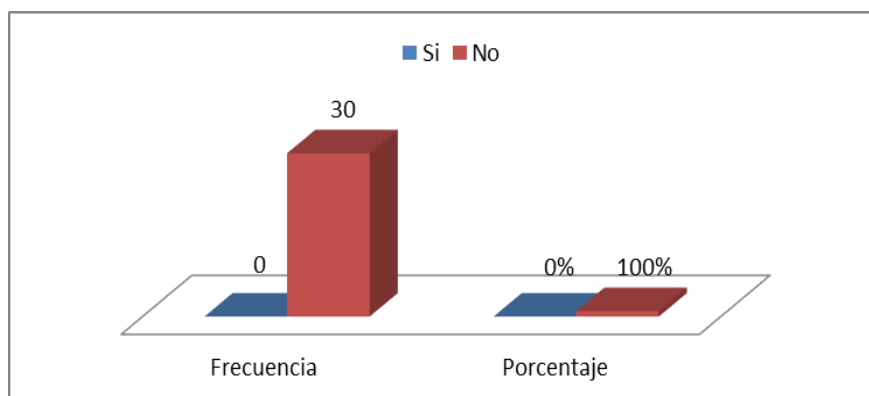
- a. Existe un método o guía didáctica de batería para su nivel.

Cuadro 1

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|--------------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 30 | 100% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 1



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: De los datos expuestos en el cuadro N°1, el 100% de los estudiantes (30 estudiantes), encuestados responden que no existe un método o guía didáctica de batería para este nivel.

Análisis Cualitativo: En el estudio del extenso campo de la percusión específicamente de la batería, es de vital importancia que exista un método o guía didáctica de este instrumento encaminado al desarrollo musical y técnico en cuanto a la coordinación e independencia de las extremidades superiores e inferiores de los niños y jóvenes.

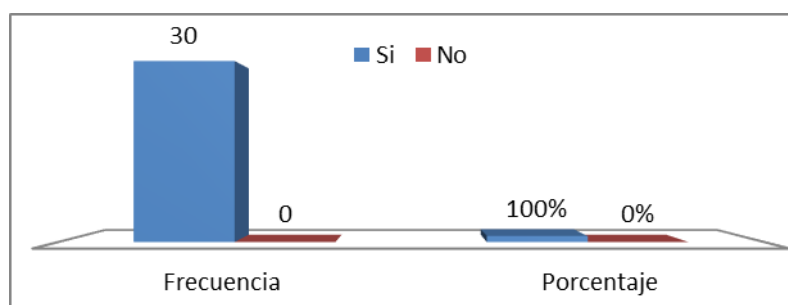
b. Le gustaría aprender a tocar la batería.

Cuadro 2

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 30 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Figura 2



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro 2 con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), dan una respuesta positiva a esta interrogante.

Análisis Cualitativo: El desarrollo integro de un músico percusionista, es saber responder en todos los instrumentos de esta extensa gama instrumental, uno de ellos es la batería que abre nuevas puertas e ideas en el campo musical, el aprender a ejecutar este instrumento apoya nuestra formación como músicos íntegros en la percusión, es por ello que todos los estudiantes encuestados dan una respuesta positiva a esta interrogante.

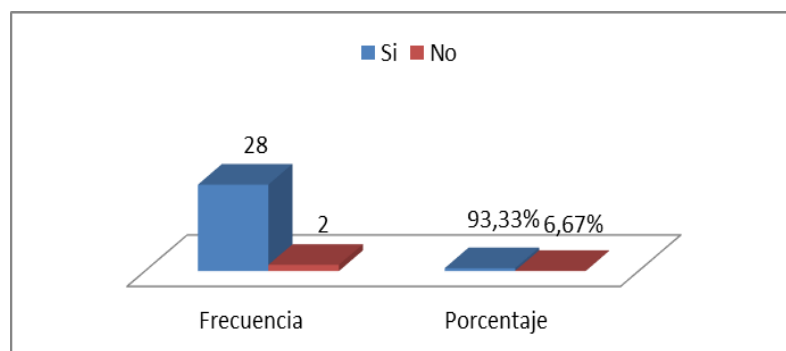
c. Cree conveniente el aprendizaje de este instrumento.

Cuadro 3

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 28 | 93,33% |
| No | 2 | 6,67% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Figura 3



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: De los datos expuestos en el cuadro N°3, el 93%, 28 estudiantes manifiestan su gusto y creen que es importante aprender a ejecutar este instrumento, mientras que el 6,67%, 2 estudiantes no creen importante aprender a tocar la batería en este nivel.

Análisis Cualitativo: La formación artístico - musical de los estudiantes de percusión es uno de los pilares fundamentales de esta institución, la importancia de aprender a tocar la batería sería uno de los pilares importantes que ayuden a la formación artístico – musical de los niños y adolescentes de esta institución, es por eso que en un 93% de la población indagada, cree conveniente el aprendizaje de este instrumento, la existencia de una guía y su enseñanza durante todos los años del nivel inicial.

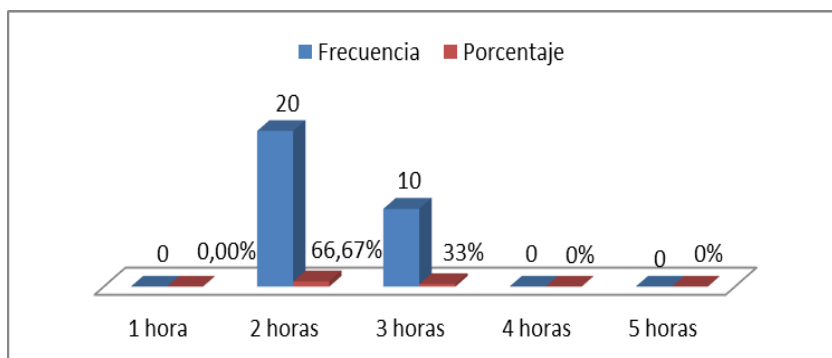
d. Cuántas horas a la semana recibe de clases de percusión.

Cuadro 4

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| 1 Hora | 0 | 0,00% |
| 2 Horas | 20 | 66,67% |
| 3 Horas | 10 | 33,33% |
| 4 Horas | 0 | 0% |
| 5 Horas | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Figura 4



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En esta interrogante de los alumnos encuestados, el 66,67%(20 estudiantes), reciben dos horas semanales de clase, mientras que el 33,33%(10 estudiantes), dicen recibir 3 horas de clase semanales.

Análisis Cualitativo: El estudio diario del instrumento ayuda en el avance técnico - musical del mismo, en la presente interrogante los estudiantes responden cuántas horas reciben semanalmente de clase, en el presente trabajo investigativo esto es de vital importancia ya que de esto partimos para planificar y distribuir el tiempo que se requiere para impartir la clases semanales de instrumento, debemos indicar también que el estudio personal en casa es uno de los pilares fundamentales para la formación de un buen músico.

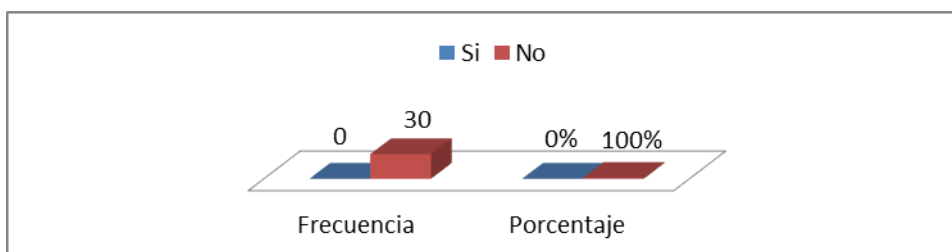
- e. En las horas de clase instrumental su profesor le enseña a tocar la batería.

Cuadro 5

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0,00% |
| No | 30 | 100,00% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 5



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: De los datos expuestos, el 100% es decir 30 alumnos, manifiestan que sus profesores no les dan clases de batería de manera constante durante su paso por el nivel inicial.

Análisis Cualitativo: Alcanzar el desarrollo técnico – musical en la mayoría de los instrumentos de percusión ayuda a la formación integral de los músicos percusionistas, el enseñar un poco de batería en cada clase ayudara a que los niños y jóvenes desarrollen su coordinación e independencia, al iniciar el estudio de este instrumento harán que el niño extienda su capacidad creativa al momento de crear ritmos y redobles, es por esto que en su mayoría los estudiantes manifiestan su gusto por interpretar la batería.

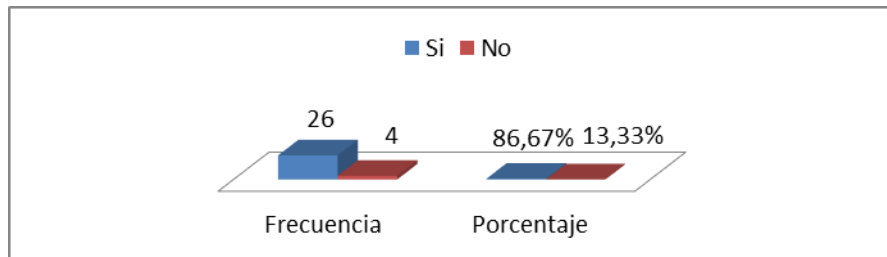
- f. Le gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión.

Cuadro 6

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 26 | 86,67% |
| No | 4 | 13,33% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja.

Figura 6



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En los resultados obtenidos en la presente interrogante el 86,67%, es decir 26 estudiantes les gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión y el 13,33%, 4 estudiantes, no les gustaría que exista un método específico para cada instrumento de percusión.

Análisis Cualitativo: Los libros o métodos adecuados para cada instrumento de percusión, contribuirán al desarrollo de las habilidades técnicas y musicales en el instrumento, contar con un método específico y correctamente planificado de batería ayudara de manera positiva en la formación de los alumnos de percusión del nivel inicial y al mismo tiempo desarrollaran la destreza de tocar varias figuras a la vez en el instrumento, destreza de vital importancia en este extenso campo.

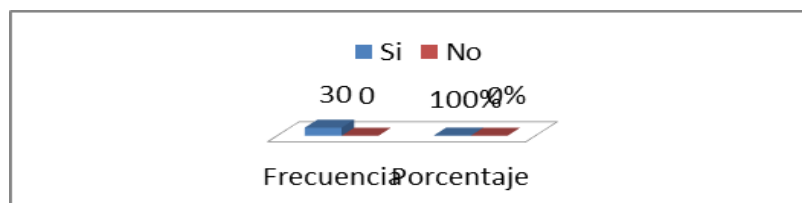
g. Te gustaría que en cada clase te enseñen algo de batería.

Cuadro 7

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 30 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 7



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En la presente pregunta, el 100%(30 estudiantes), responden de manera positiva a la interrogante.

Análisis Cualitativo: Para que una clase no se vuelva monótona, es importante cambiar de actividad en especial si se trabaja en su mayoría con niños, planificar correctamente la clase para introducir en cada clase unos minutos de batería sería una de las formas de realizar otras actividades y evitar la monotonía de la misma, en la presente interrogante todos los estudiantes manifiestan sus ganas para ejecutar este instrumento.

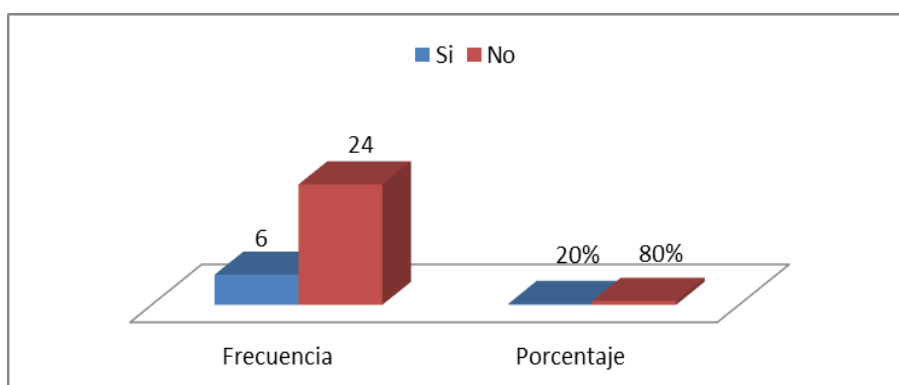
h. Ha acompañado a otros músicos o tiene una banda de música popular.

Cuadro 8

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 6 | 20% |
| No | 24 | 80% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 8



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N°8, con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), en un 20%(6 estudiantes), han acompañado a otros músicos en la batería y tienen banda de música popular, mientras que, el 80% (24 estudiantes), no han acompañado a otros músicos o tienen una banda de música popular.

Análisis Cualitativo: El saber acompañar o tocar con otros músicos desarrolla en muchos aspectos la musicalidad de cada intérprete, además de ayudar en la formación musical de cada estudiante, ayudara a desarrollar el sentido rítmico, y ser más interpretativo al momento de escuchar y hacer música, en su mayoría los estudiantes al responder esta pregunta manifestaban su gusto y a la vez curiosidad por tocar con otros músicos o tener una banda musical, por lo cual creo conveniente desarrollar un método o guía didáctica para los estudiantes del nivel inicial.

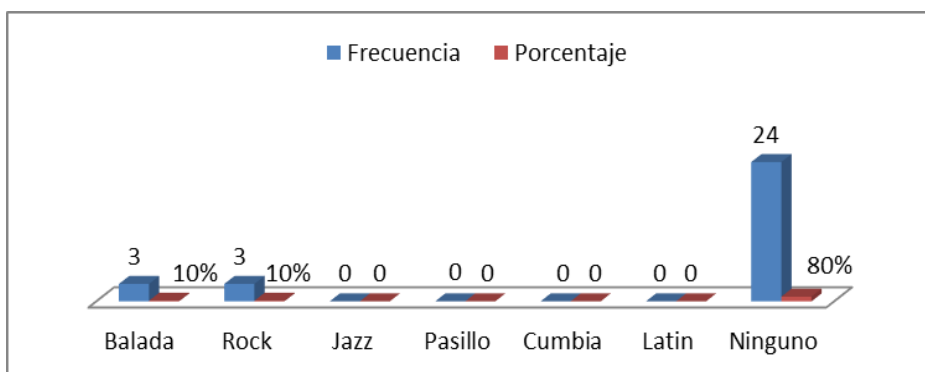
i. De los siguientes ritmos indica cuales puedes tocar en la batería.

Cuadro 9

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Balada | 3 | 10% |
| Rock | 3 | 10% |
| Jazz | 0 | 0 |
| Pasillo | 0 | 0 |
| Cumbia | 0 | 0 |
| Latin | 0 | 0 |
| Ninguno | 24 | 80% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 9



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N° 4, con respecto al 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), en un 20%(6 estudiantes),

saben tocar dos ritmos en la batería la balada y el rock, mientras que, el 80% (24 estudiantes), no saben ningún ritmo de música popular en la batería.

Análisis Cualitativo: El estudio de la batería es un campo extenso e iniciarlo a temprana edad es más beneficioso, es por esto que el trabajo que se realiza al estudiar la batería enriquece el desarrollo de la coordinación e independencia, ámbitos de suma importancia para saber ejecutar varios ritmos como el pasillo, albazo, rock, etc. Ritmos con distintas figuras y compases diferentes, los alumnos del nivel inicial en su mayoría manifiestan no saber ejecutar ningún ritmo en la batería, por lo cual creo de vital importancia elaborar un libro guía de batería para desarrollar más destrezas en este instrumento de percusión.

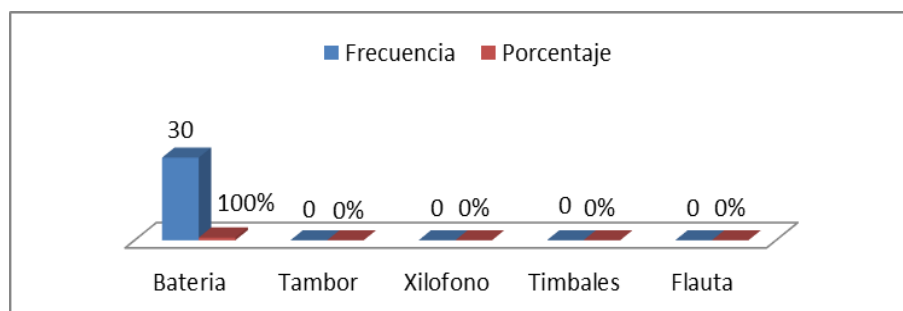
j. Ingreso al Conservatorio con el fin de aprender a tocar.

Cuadro 10

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Batería | 30 | 100% |
| Tambor | 0 | 0% |
| Xilófono | 0 | 0% |
| Timbales | 0 | 0% |
| Flauta | 0 | 0% |
| TOTAL | 30 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 10



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los datos expuestos en el cuadro N° 10, el 100% de los Alumnos encuestados (30 estudiantes), manifiestan su gusto por aprender a tocar la batería y que además esta es una de las razones por la cual ellos ingresaron al conservatorio.

Análisis Cualitativo: Motivar al estudiante, ayuda en la estimulación de su aprendizaje y realza sus ganas de aprender y estudiar el instrumento, se puede planificar para que en cada clase de percusión se imparta tutorías de batería debido a que los estudiantes manifiestan el gusto por aprender a ejecutar este instrumento, además esto contribuiría en una formación integra de los estudiantes de percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”

ANÁLISIS CUANTI-CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS DE LA ENCUESTA APLICADA A LOS DOCENTES DE PERCUSIÓN DEL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA.

INFORMACIÓN ESPECÍFICA.

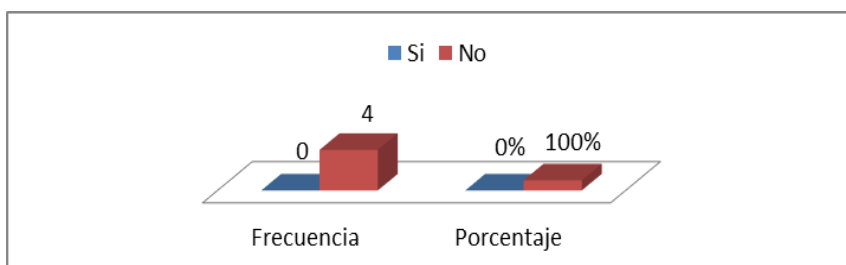
- k. Existe un método o guía didáctica específica de batería dentro de la planificación para cada semestre del nivel inicial del Área de Percusión del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Cuadro 1

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja

Figura 1



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En los resultados obtenidos en esta interrogante el 100% (4 docentes), manifiestan que no existe ningún método o guía didáctica específica de batería planificada para impartir clases de batería a los estudiantes del nivel inicial.

Análisis Cualitativo: Las nuevas formas de planificación son de vital importancia, para llevar una clase amena con los estudiantes y trabajar adecuadamente en la misma, elaborar un plan acorde, para el aprendizaje de cada instrumento de percusión, será sumamente importante para poder elaborar una guía didáctica de batería planificada para cada semestre y clase del nivel inicial, por lo mismo los docentes del Área de percusión manifiestan, estar dispuestos a realizar trabajos de planificación por instrumento de percusión para desarrollar clases más productivas con cada estudiante de los distintos semestres del nivel inicial.

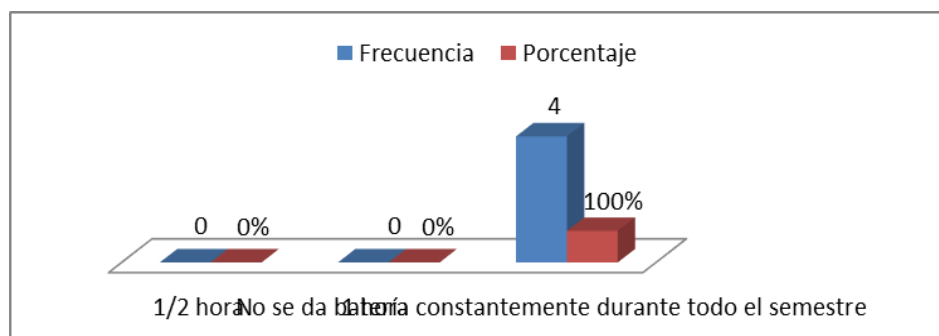
- I. Dentro de la planificación que usted conoce del área, cuánto tiempo se da para el aprendizaje de la batería.

Cuadro 2

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|--|------------|------------|
| 1/2 hora | 0 | 0% |
| 1 hora | 0 | 0% |
| No se da batería constantemente durante todo el semestre | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 2



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: Los 4 docentes encuestados, que representan el 100% de la población encuestada, manifiestan que no se da clases constantes de batería en este nivel. Ellos manifiestan que esto influirá en el perfeccionamiento de la independencia y coordinación de las extremidades, aspectos positivos que contribuyen en la formación musical de los estudiantes.

Análisis Cualitativo: Motivar al estudiante al estudio de la percusión es importante, dar más tiempo para el estudio de la batería podría ayudar en la motivación para el estudio de la percusión de los alumnos del nivel inicial, planificar adecuadamente para impartir clases de batería durante los seis semestres del nivel inicial ayudara para que las clases no se vuelvan monótonas, y se logré clases más divertidas que ayuden en el desarrollo de la independencia y coordinación de los estudiantes de percusión nivel inicial aprendiendo ritmos y acompañar a otros músicos, de lo que manifiestan los docentes de esta área dicen que se da más importancia a la técnica durante estos seis semestres y el aprendizaje del tambor otras de las ideas que se manifiestan es que el libro con el que se dicta clase al nivel inicial solo existen 4 o 5 paginas para la enseñanza de la batería.

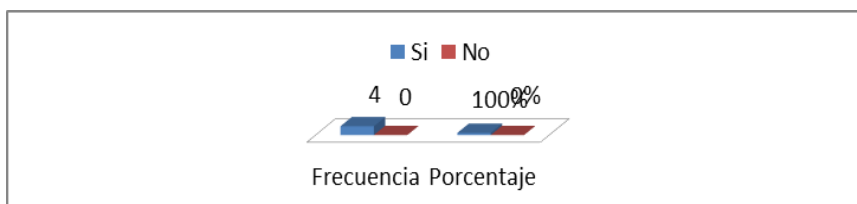
m. Cree conveniente la enseñanza de este instrumento

Cuadro 3

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 4 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 3



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: El 100% de la población encuesta que son 4 docentes, manifiestan que si es conveniente la enseñanza de la batería al nivel inicial por el desarrollo musical que se va lograr en su formación.

Análisis Cualitativo: Todos los docentes de percusión manifiestan la conveniencia de enseñar este instrumento en el nivel inicial, porque te ayuda a desarrollar un sentido rítmico y aumentar la coordinación e independencia del cuerpo, además de ser un punto de vital importancia para la motivación de los alumnos para seguir estudiando todos los instrumentos de percusión, sin dejar de lado el estudio técnico de los mismos.

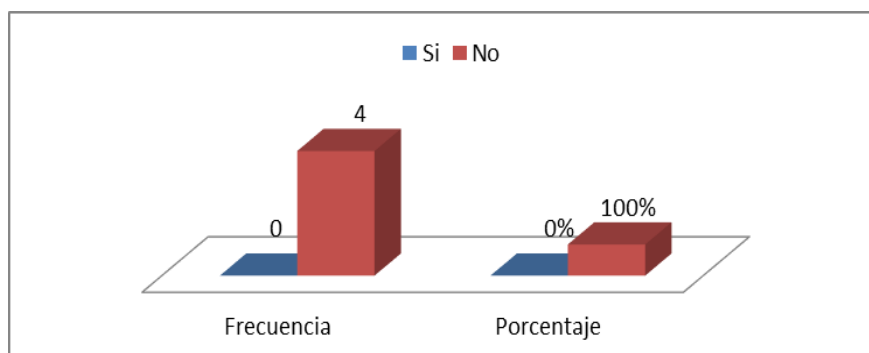
Dentro de sus horas clase las distribuye para enseñar algo de batería.

Cuadro 4

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 0 | 0% |
| No | 4 | 100% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 4



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis Cuantitativo: En el cuadro 4 se observa que el 100%(4 Docentes) de los encuestados, responden de manera negativa a la interrogante.

Análisis Cualitativo: Una correcta planificación y un buen método ayudaran en la formación integra de los alumnos del nivel inicial del área de percusión, todos los docentes de percusión manifiestan que la planificación no se la ha adaptado para enseñar en todos los semestres clases de batería, pero, si les gustaría agregarla para las nuevas generaciones, implementar sus clases con un poco de batería sería

el complemento adecuado que falta para tener una clase más amena, productiva además de motivadora.

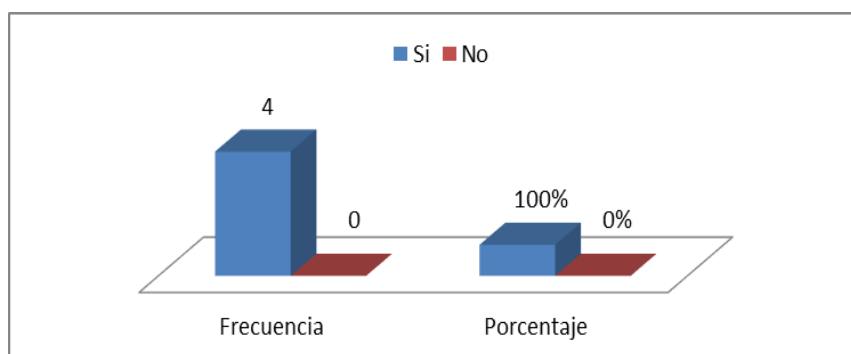
n. Le gustaría que exista una guía didáctica específica de batería.

Cuadro 5

| Variable | Frecuencia | Porcentaje |
|----------|------------|------------|
| Si | 4 | 100% |
| No | 0 | 0% |
| TOTAL | 4 | 100% |

Fuente: Encuesta aplicada a los alumnos del Nivel Inicial Área de Percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja

Figura 5



Investigador: Oscar Gabriel Eras Córdova

Análisis cuantitativo: El 100% de los docentes encuestados (4 docentes), los docentes manifiestan que elaborar una guía didáctica específica de batería y sobre todo planificada adecuadamente para este nivel sería sumamente importante en la formación artístico – musical de los futuros percusionista del Conservatorio de música.

Análisis Cualitativo: Elaborar una guía didáctica específica de batería y sobre todo planificada adecuadamente para este nivel sería sumamente importante en la formación artístico – musical de los futuros percusionista del Conservatorio de música, que además contribuirán en el desarrollo musical de la Ciudad y el País, en esta interrogante los docentes exponen que además de dar clases de todos los instrumentos de percusión se aumentaría las clases de batería durante todo el semestre, se cumpliría con las expectativas de los estudiantes que ingresan a esta área con la ilusión de aprender a ejecutar este instrumento, entre otras ideas recopiladas de los docentes del área también manifiestan que en el campo de las

orquestas o bandas de música popular el estudiante aprendería a acompañar a otros músicos y se abriría un nuevo campo ocupacional a futuro en grupos de música popular u orquestas de cualquier índole.

MATRIZ DE CONSISTENCIA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

| <p align="center">TEMA Categoría central (Antecedente y consecuente), espacio, tiempo. alternativa</p> | <p align="center">PROBLEMA ¿Qué Investigar?</p> | <p align="center">JUSTIFICACIÓN ¿Por qué es importante</p> | <p align="center">OBJETIVOS ¿Para qué?</p> | <p align="center">ESQ. DEL MARCO TEÓRICO Teoría y enfoques válidos para fundamentar científicamente la inv.</p> |
|---|--|---|---|---|
| <p>La formación artístico - musical y su incidencia en desarrollo instrumental de los alumnos del nivel inicial, área de percusión del conservatorio superior de música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja periodo 2012 – 2013. Lineamientos propositivos.</p> | <p>¿Cómo incide la falta de una guía didáctica en la formación artístico - musical y desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión por seguir este instrumento en del conservatorio superior de música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja periodo lectivo 2012 – 2013?</p> | <p>Considerando la realidad del problema planteado que se refiere a la falta de una guía didáctica de batería en el área de percusión; se pretende a través del presente proyecto de investigación, contribuir con posibles soluciones, una de las cuales es elaborar una guía didáctica para la enseñanza de dicho instrumento, logrando esta manera se desarrollen y practiquen nuevas maneras de enseñanza – aprendizaje, incrementar nuevos conocimientos en el instrumento "batería" ya que los niños entran con la ilusión de aprender a ejecutar este instrumento y con esto se verá fortalecido el Conservatorio Superior de Música y la ciudadanía en todos sus componentes.</p> | <p>Contribuir a la formación del futuro Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi", en el campo de lo musical y ejecución del instrumento con sólidos conocimientos y fundamentos, teórico – prácticos que le permitan coadyuvar a la transformación y desarrollo musical, artístico, social y cultural de nuestra ciudad, Región sur y el País.</p> | <p>La educación La educación musical Proceso enseñanza - aprendizaje La enseñanza El aprendizaje Ambos psicopedagogía El Aprendizaje musical por edades la psicología Pedagogía Pedagogía musical Pedagogía instrumental Percusión batería Didáctica general lo que es la didáctica</p> |

| | | | | |
|--|---|--|--|---|
| | | | | Didáctica Específica PIONEROS (METODOS DE APRENDIZAJE MUSICAL) ORFF SUSUKY. MONTESORI Contemporáneos |
| | ¿Cómo incide la falta de una guía didáctica de batería en la formación artístico – musical de los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”? | | Proporcionar a los estudiantes una base teórica – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución de la misma y una adecuada formación como músico instrumentista. | La percusión Determinados Indeterminados La batería (historia) |
| | ¿Cómo incide la falta de una guía didáctica de batería en el desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”? | | Analizar como incide la falta de ejecución de la batería en el desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”. | Importancia de tocar la batería para el desarrollo del cerebro. |
| | | | Elaborar la guía didáctica en el presente proyecto de investigación. | |
| | | | Socializar el presente proyecto de investigación. | |

Matriz para la Elaboración del Marco Teórico

| Objetivos | Actividad | Procedimiento | Método | Técnica |
|---|--|--|--|---------------------------------|
| <p>Proporcionar a los estudiantes una base teórica – práctica acerca del instrumento de percusión “batería”, para una correcta ejecución de la misma y una adecuada formación como músico instrumentista.</p> | <p>Consultar</p> | <p>Recopilación de ejercicios de percusión de varios libros. Creación de nuevos ejercicios para la ejecución en la batería. Investigar la justificación teórica de la importancia de tocar este instrumento y su efecto al cerebro del niño instrumentista</p> | <p>Método Científico Método Teórico</p> | <p>Investigación y creación</p> |
| <p>Analizar como incide la falta de ejecución de la batería en el desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.</p> | <p>Encuestar a los estudiantes del nivel inicial y de otros niveles para verificar este objetivo</p> | <p>Atraves de preguntas realizadas a los estudiantes verificar como afecta la falta de la enseñanza de la batería en su vida en medio donde se desenvuelven con otros músicos.</p> | <p>Método de observación Inducción Método científico Método de observación directa</p> | <p>Encuesta Entrevista</p> |
| <p>Elaborar la guía didáctica en el presente proyecto de investigación.</p> | <p>Crear nuevos ejercicios y recopilar algunos de otros libros</p> | <p>Creación de ejercicios para batería práctica de los más sencillo a lo más complejo</p> | <p>Método teórico.</p> | <p>Investigación</p> |
| <p>Socializar el presente proyecto de investigación.</p> | <p>Exponer los resultados.</p> | <p>Socializar</p> | | <p>Exposición</p> |

Matriz para la Elaboración del Marco Teórico

| Objetivos | Temas | Método | Técnica |
|---|--|---|---|
| <p>Realizar un estudio pedagógico sobre la formación del Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, en el campo musical y ejecución del instrumento “LA BATERÍA”.</p> | <ul style="list-style-type: none"> 1.1. Educar 1.2. Educar por y para la música 1.3. La musicalidad 1.4. Cualidades formativas de la música | <ul style="list-style-type: none"> Recopilación bibliográfica Libros Revistas Folletos Traducciones Páginas web | <ul style="list-style-type: none"> Fichas bibliográficas Fichas nemotécnicas |
| <p>Analizar como incide la falta de ejecución de la batería en el desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”.</p> | <ul style="list-style-type: none"> 2. Educación musical <ul style="list-style-type: none"> 2.1. Proceso enseñanza-aprendizaje 2.2. Como enseñar música 2.3. El aprendizaje musical por edades 2.4. Desarrollo melódico 2.5. El desarrollo rítmico 3. La psicopedagogía <ul style="list-style-type: none"> 3.1. Psicopedagogía general 3.2. El psicopedagogo 4. Pedagogía <ul style="list-style-type: none"> 4.1. Pedagogía musical 4.2. Metodologías musicales 4.3. Métodos de música 4.4. Fundamentación pedagógica 4.5. Importancia canto y la canción popular | <ul style="list-style-type: none"> Recopilación bibliográfica Libros Revistas Folletos Traducciones Páginas web | <ul style="list-style-type: none"> Fichas bibliográficas Fichas nemotécnicas Observación Directa |

| Objetivos | Temas | Método | Técnica |
|--|---|---|--|
| Realizar un estudio pedagógico sobre la formación del Músico instrumentista del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi", en el campo musical y ejecución del instrumento "LA BATERÍA". | 1. La música 4.6. La formación musical 4.7. Tipos de música 4.8. La formación artística instrumental 4.9. Instrumentos de percusión | Recopilación bibliográfica Libros Revistas Folletos Traducciones Páginas web | Fichas bibliográficas Fichas nemotécnicas |

| | | | |
|---|--|---|--|
| <p>Analizar como incide la falta de ejecución de la batería en el desinterés mostrado por los alumnos del nivel inicial, área de percusión del Conservatorio Superior de Música "Salvador Bustamante Celi".</p> | <p>5. La Batería 5.1. Historia de la batería 5.2. Importancia de la batería dentro de los grupos musicales 5.3. Composición de la batería 5.4. El ritmo y la batería 5.5. Técnicas para tocar la batería 5.6. La batería y la mente del niño</p> | <p>Recopilación bibliográfica Libros Revistas Folletos Traducciones Páginas web</p> | <p>Fichas bibliográficas Fichas nemotécnicas Observación Directa</p> |
| <p>Elaborar la guía didáctica en el presente proyecto de investigación.</p> | <p>Crear nuevos ejercicios y recopilar algunos de otros libros</p> | <p>Observación Directa Entrevistas</p> | <p>Elaboración de guías</p> |
| <p>Socializar el presente proyecto de investigación.</p> | <p>Exponer los resultados.</p> | <p>Observación Directa Entrevistas</p> | <p>Elaboración de guías</p> |

ÍNDICE

| | |
|--|------|
| CERTIFICACIÓN..... | ii |
| AUTORÍA | iii |
| CARTA DE AUTORIZACIÓN..... | iv |
| AGRADECIMIENTO..... | v |
| DEDICATORIA | vi |
| ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN..... | vii |
| MAPA GEOGRÁFICO..... | viii |
| ESQUEMA DE CONTENIDOS | ix |
| TÍTULO..... | 1 |
| RESUMEN..... | 2 |
| ABSTRACT..... | 3 |
| INTRODUCCIÓN..... | 4 |
| REVISIÓN DE LITERATURA..... | 6 |
| MATERIALES Y MÉTODOS..... | 17 |
| RESULTADOS | 19 |
| DISCUSIÓN..... | 36 |
| CONCLUSIONES..... | 38 |
| RECOMENDACIONES..... | 39 |
| LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS..... | 40 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 279 |
| ANEXOS..... | 280 |
| ÍNDICE..... | 380 |