

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de artes

Carrera de Artes Musicales

### **Guía didáctica para el aprendizaje de la música Salsa en la trompeta dirigido a estudiantes de nivel medio**


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales

**Autor:**

Byron Fabricio Juca Faican

**Director:**

Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

ORCID:  0000-0001-7251-4818

**Cuenca, Ecuador**

2023-09-11

## Resumen

El presente proyecto de titulación propone la creación de una Guía didáctica para el aprendizaje de la música Salsa en la trompeta, dirigida a estudiantes de nivel medio, que organice de manera progresiva ejercicios y técnicas existentes para la ejecución de la trompeta con repertorio, especialmente preparado para el aprendizaje del género musical Salsa. Esta guía considera el paradigma educativo constructivista, los principios pedagógicos del método Orff y el nivel de desarrollo de estudiantes de un nivel medio de aprendizaje de la trompeta. Se aplica metodología del modelo cualitativo, normas y estructuras generales de investigación científica del tipo bibliográfico, se analizan obras del género de la Salsa para levantar información que sirva en la solución al problema planteado. Se aporta material nuevo de estudio el cual se organiza de manera progresiva, aplicando los elementos actuales de la planificación curricular. Este trabajo está compuesto por una introducción, tres capítulos y una conclusión, en donde el capítulo uno aborda temas, conceptos y la metodología utilizada, el capítulo dos da a conocer el contenido específico de la guía didáctica como tal, el capítulo tres presenta las partes de la guía y el material de estudio, finalmente se presentan audios demostrativos y la conclusión.

*Palabras clave:* música salsa, técnica, competencias, constructivismo, método orff

### Abstract

This degree project proposes the creation of a didactic guide for learning Salsa music on the trumpet, aimed at intermediate level students, which progressively organizes existing exercises and techniques for playing the trumpet with repertoire, specially prepared for learning the musical genre Salsa. This guide considers the constructivist educational paradigm, the pedagogical principles of the Orff method and the level of development of students of an intermediate level of trumpet learning. Both the methodology of the qualitative model, and the norms and general structures of scientific research of the bibliographic type are applied. Works of the Salsa genre are analyzed to gather information that serves in the solution to the proposed problem. New study material is provided and organized progressively, applying the current elements of the curricular planning. This work is composed of an introduction, three chapters and a conclusion, in which chapter one deals with topics, concepts and the methodology used; chapter two presents the specific content of the didactic guide as such; and chapter three presents the parts of the guide and the study material. Finally, demonstrative audios and the conclusion are presented.

*Keywords:* salsa music, technique, skills, constructivism, orff method

**Índice de contenido**

Capítulo 1 .....	7
1. Educación Musical: instrumentos de viento metal.....	7
1.1. Paradigma educativo constructivista. ....	8
1.1. 1. Constructivismo de orientación socio cultural. ....	10
1.1.2. Lev Vygotski.....	10
1.2. Método Orff. ....	13
1.3. El género musical: Salsa. ....	14
1.4. La didáctica Musical.....	21
Capítulo 2 .....	22
2. Componentes de la planificación curricular. ....	22
2.2 La técnica en la trompeta. ....	27
2.3. Método Louis Maggio para el aprendizaje de la trompeta. ....	29
2.4. Método Orff para el aprendizaje musical. ....	32
Capítulo 3 .....	34
3. Guía Didáctica para el aprendizaje de la música Salsa en la trompeta. ....	34
3.1 Partes de la trompeta.....	35
3.2. Partes de la guía.....	36
3.3 Ejercicios preparatorios.....	37
3.4 Desarrollo de Unidades (planificaciones y partituras).....	42
3.5. Tres Audios Demostrativos. ....	52
3.6. Conclusiones. ....	53
3.7. Referencias.....	54

## Índice de figuras

Fotografía 1. Partitura de la canción Esta noche pinta bien.....	43
Fotografía 2. Partitura de la canción Aquí estoy yo. ....	45
Fotografía 3. Partitura de la canción Me volvieron hablar de ella. ....	47
Fotografía 4. Partitura de la canción Fui la Carnada. ....	49
Fotografía 5. Partitura de la canción Ese. ....	51

## Índice de tablas

Tabla 1. Planificación general. ....	34
Tabla 2. Planificación para la interpretación de la canción Esta noche pinta bien. ....	42
Tabla 3. Planificación para la interpretación de la canción Aquí estoy yo.....	44
Tabla 4. Planificación para la interpretación de la canción Me volvieron hablar de ella. ....	46
Tabla 5. Planificación para la interpretación de la canción Fui la carnada.....	48
Tabla 6. Planificación para la interpretación de la canción Ese. ....	50

## Capítulo 1

### 1. Educación Musical: instrumentos de viento metal.

La música, como bien cultural, como medio de comunicación verbal y no verbal, es de gran valor en la vida de las personas. En el presente vivimos en una conexión permanente con la música, y sin duda, el arte más activo y masivo que existe en la actualidad.

La educación musical es un elemento esencial del desarrollo general de los estudiantes y del desarrollo cognitivo en el proceso de aprendizaje. Es importante que los educadores musicales tengan claro el significado de la música, los conceptos generales y principales de la teoría del aprendizaje y su aplicación en la enseñanza.

Por tanto, la importancia de la educación musical radica en que contribuye a la formación integral, a nivel psicológico, intelectual y moral. En donde intenta guiar a los niños, independientemente de su edad o talentos especiales, en la dirección artística además de promover habilidades sociales creativas.

Se denominan instrumentos de viento o aerófonos a aquella familia de instrumentos musicales, que producen sonido a través de la vibración de una columna de aire interna, sin necesidad de cuerdas o membranas. Los instrumentos de viento pueden constar de uno o varios tubos, se forma una columna de aire dentro del tubo y el músico hace vibrar la columna de aire soplando a través de una boquilla o lengüeta ubicada al final del tubo. Para hacer sonar un instrumento de viento metal, un músico debe hacer vibrar sus labios en una boquilla que produce frecuencias acústicas. La clasificación de los tubos en los instrumentos de viento viene determinada por tres tipos: tubos de lengüeta, tubos de embocadura y boquillas.

Los instrumentos de viento son instrumentos de madera o metal que pueden producir diferentes tipos de sonidos debido al efecto del aire que fluye a través de ellos, entre los aerófonos de metal podemos nombrar a la trompeta, la tuba y el trombón, entre otros (Eurinnova, 2004).

Los principales instrumentos de viento metal son los siguientes:

Bombardino, es un instrumento que emite un sonido pastoso, dulce y potente. Suele usarse en las bandas sinfónicas y de cámara. Su estructura se divide en tudel, cuerpo, maquinaria, pabellón o campana.

Trombón, es un instrumento que se caracteriza por su sonido muy potente parecido a la trompeta, pero con más gravedad. En lugar del uso de válvulas o rotores como los otros instrumentos de metal, el cambio de longitud del instrumento se obtiene por el movimiento de la vara que alarga

la distancia del flujo del aire que se recorre en el cuerpo del instrumento produciendo así los sonidos.

Tuba, que produce un sonido potente y es el instrumento más grave de la familia de viento metal. Consta de un tubo cónico que llega hasta la campana o pabellón. Cabe mencionar que, a pesar del sonido potente, su uso es complejo porque se requiere de una gran cantidad de aire para producir una melodía.

Trompa, también conocido como corno francés, es un instrumento versátil que consta de boquilla, tres o cuatro válvulas giratorias que se manipulan con la mano izquierda, un pabellón y el tubo principal. Este instrumento mayormente se utiliza en orquestas, bandas y en conjuntos de música de cámara.

Trompeta, es el instrumento más pequeño de la familia viento metal. Su estructura consta de un tubo parcial cilíndrico pequeño que se va intensificando hasta llegar al pabellón. Además, tiene tres pistones que se accionan junto con las bombas adicionales.

Corneta, es un instrumento que se caracteriza principalmente por su tubo de metal recto/ovalado con una boquilla similar a un embudo y por su toque final parecido a un cono. Este instrumento es ideal para bandas debido a su sonido peculiar que se asemeja al de una trompeta, pero su notación es limitada. Su tono grave o agudo va a depender de la cantidad de aire expulsada por el intérprete (NEOmúsica, 2021).

### **1.1. Paradigma educativo constructivista.**

El constructivismo, es un modelo educativo que considera al educando como actor importante del aprendizaje, ya que construye de forma activa su conocimiento. Relaciona y refuerza la información nueva con la que posee, así mismo, es necesario un profesor que promueva el aprendizaje, que propicie situaciones de aprendizaje que permitan construir andamiajes para desarrollar el conocimiento. Plantea una educación basada en el desarrollo de habilidades y destrezas, de esta manera el aprendizaje es continuo, significativo, satisfactorio y receptivo. El estudiante cimienta, transforma, diversifica y ordena sus esquemas y construye de esta forma una red de significados que enriquecen su conocimiento del mundo físico, social que participan en su desarrollo personal. Es importante que los estudiantes vivencien las situaciones y puedan crear su propia forma de solucionar problemas. (Revista Atlante, 2017).



El constructivismo y el aprendizaje de los estudiantes según la doctora Frida Díaz Barriga y el maestro Gerardo Hernández Rojas, los principios educativos asociados con una concepción constructivista del aprendizaje y la enseñanza, son los siguientes: El aprendizaje implica un proceso constructivo interno, auto estructurante y en este sentido, es subjetivo y personal. El aprendizaje se facilita gracias a la mediación o interacción con los otros, por lo tanto, es social y cooperativo. El aprendizaje es un proceso de (re)construcción de saberes culturales. El grado de aprendizaje depende del nivel de desarrollo cognitivo, emocional y social, y de la naturaleza de las estructuras de conocimiento. El punto de partida de todo aprendizaje son los conocimientos y experiencias previos que tiene el aprendiz. El aprendizaje implica un proceso de reorganización interna de esquemas. El aprendizaje se produce cuando entra en conflicto lo que el alumno ya sabe con lo que debería saber. El aprendizaje tiene un importante componente afectivo, por lo que juegan un papel crucial los siguientes factores: el autoconocimiento, el establecimiento de motivos y metas personales, la disposición por aprender, las atribuciones sobre el éxito y el fracaso, las expectativas y representaciones mutuas. El aprendizaje requiere contextualización: los aprendices deben trabajar con tareas auténticas y significativas culturalmente, y necesitan aprender a resolver problemas con sentido. El aprendizaje se facilita con apoyos que conduzcan a la construcción de puentes cognitivos entre lo nuevo y lo familiar, y con materiales de aprendizaje potencialmente significativos. (Bernheim, 2011, pág. 27)

Con estos puntos reforzaremos las ideas del constructivismo en el aprendizaje y la enseñanza en donde la educación musical considera al constructivismo desde la misma perspectiva de otras materias, es decir, siguiendo el proceso lógico-progresivo de desarrollo de habilidades y competencias creativas. Todo lo anterior sumado a la construcción de valores en la educación, para lograr que los alumnos sean mejores personas, respetuosas, comprensivas con sus semejantes. Además, que luchen de forma creativa por solucionar los problemas educativos existentes, de esta forma se logrará un equilibrio cognitivo y social. La postura constructivista plantea la posibilidad de que el ser humano se vea implicado en la construcción de sus propios conocimientos, partiendo de lo que posee en la estructura cognitiva enriquecida a lo largo de toda la vida y en el intercambio con otros, en ese encuentro que solo es posible cuando se presenta el acto educativo en donde las competencias se construyen y se desarrollan en el

contacto íntimo entre los participantes del proceso, con la mediación de un profesor experto que participe en el enriquecimiento. (Revista Atlante, 2017).

### **1.1. 1. Constructivismo de orientación socio cultural.**

El constructivismo sociocultural surge de la mano de Vygotski, que postula que, en la relación dialéctica entre el estudiante y el medio ambiente, como enfoque sociocultural de lo humano, tienen lugar los procesos psicológicos superiores, haciendo así que los individuos construyan significados en ambientes estructurados en donde interactúen con otros de manera consciente. El desarrollo cognitivo está relacionado con las interacciones sociales entre las personas en donde propone la lengua como herramienta intermediaria para el desarrollo que nace a partir de las relaciones sociales y de la cultura.

En la educación musical la evaluación constructivista es una fase del proceso educativo que pretende validar sistemáticamente los aprendizajes que los alumnos adquieren en el proceso de enseñanza, valorando la significación y funcionalidad de los aprendizajes construidos y la capacidad de utilizar los conocimientos adquiridos así como la importancia y alcance funcional de los aprendizajes establecidos y la capacidad de utilizar los conocimientos adquiridos para resolver diferentes tipos de problemas, proponiendo así que los estudiantes durante la instrucción, su interés no solo este en los resultados obtenidos, sino también en los procesos cognitivos y emocionales que conducen a esos resultados. (Córdoba, 2020)

#### **1.1.2. Lev Vygotski.**

Educado como abogado y filósofo, Lev S. Vygotski hizo varias contribuciones a la crítica literaria cuando comenzó su carrera como psicólogo después de la Revolución Rusa en 1917. En la época de apogeo de Wilhelm Wundt, fundador de la psicología experimental, y de William James, pragmático americano, Vygotski era todavía un estudiante. Entre sus contemporáneos científicos descuellan Iván Pavlov, Vladimir Bejterev y John B. Watson, que popularizaron las teorías conductistas de estímulo-respuesta, así como Wertheimer, Kohler, Koffka y Lewin, fundadores del movimiento de la psicología de la Gestalt.

El estudio de las relaciones entre el lenguaje y el uso de instrumentos, al margen del empleo de signos, es frecuente en los trabajos de investigación sobre la historia natural de la inteligencia práctica; por otra parte, los psicólogos interesados en el estudio del desarrollo de los procesos simbólicos han seguido también el mismo procedimiento. Por consiguiente, el origen y desarrollo del lenguaje, así como de todas las otras actividades que utilizan signos han sido tratados al margen de la organización de la actividad práctica en donde no sólo se pensaba que el lenguaje y la inteligencia práctica tenían distinto origen, sino que se consideraba que su participación en

operaciones comunes no poseía ninguna importancia psicológica básica. Incluso cuando el lenguaje y el empleo de instrumentos estaban íntimamente ligados en una operación, se estudiaban como procesos separados pertenecientes a dos clases completamente distintas de fenómenos. Este análisis concede a la actividad simbólica una específica función organizadora que se introduce en el proceso del uso de instrumentos y produce nuevas formas de comportamiento (Vygotski, 2009).

La interacción social y transformación de la actividad práctica es el momento más importante en el desarrollo de la inteligencia es cuando las dos líneas de desarrollo antes completamente separadas, el lenguaje y la actividad práctica, convergen donde está el lenguaje, que produce las formas humanas más puras de inteligencia práctica y abstracta. Los símbolos se utilizan y se integran en cada acción, que se transforma y organiza de acuerdo con pautas completamente nuevas. Antes de dominar su propio comportamiento, el estudiante comienza a dominar su entorno con la ayuda del lenguaje, permitiendo nuevas relaciones con el entorno y una nueva organización del comportamiento individual. Estas creaciones, esencialmente son formas de acción humana que darán lugar más tarde a la inteligencia, que luego se convertirá en la base del trabajo productivo: la forma particular en que los humanos usan las herramientas. (Vygotski, 2009).

Se considera a la música salsa como uno de los tantos lenguajes musicales que se vale de los instrumentos musicales para su expresión. Dentro del desarrollo de la percepción y de la atención, la conexión existente entre el uso de instrumentos y el lenguaje afecta a varias funciones psicológicas, especialmente a la percepción, a las operaciones sensorio motrices y a la atención, cada una de las cuales es parte integrante de un sistema dinámico de conducta.

El trabajo de Köhler enfatizó la importancia de la estructura del campo visual en la organización del comportamiento práctico del mono. Todo el proceso de resolución de problemas está fundamentalmente determinado por la percepción y, en este sentido, Köhler tenía todas las razones para creer que estos animales tienen un campo sensorial más limitado que los humanos adultos. No pueden cambiar su campo sensorial a través del esfuerzo voluntario. Puede ser útil considerar la dependencia de todas las formas naturales de percepción de la estructura del campo sensorial como una ley general. Sin embargo, al interactuar con los humanos, la capacidad de percibir no se desarrolla como una continuación directa de la percepción animal y luego como una forma completa, incluso en los animales más cercanos a la humanidad. (Vygotski, 2009).

Con base a los conocimientos plasmados en el libro *“El desarrollo de los procesos Psicológicos Superiores”* de Vygotski, sobre el dominio de la memoria, el pensamiento, la función del lenguaje

en la reorganización de la percepción y el establecimiento de nuevas relaciones entre las funciones mentales, se ha estudiado extensamente otras formas de actividad del lenguaje de señas, formas de expresión como son el dibujo, escritura, lectura, uso de sistemas numéricos, etc. También se investiga la posibilidad de que otras operaciones no relacionadas con la inteligencia práctica se rijan por las mismas leyes de desarrollo que se encuentra al analizar la inteligencia práctica. Se han realizado extensos experimentos para abordar estos problemas; sin embargo, ahora, con base en los datos obtenidos de ellos, se describen esquemáticamente las leyes fundamentales que caracterizan la estructura operativa y el desarrollo del lenguaje de señas (Vygotski, 2009).

Una investigación comparativa de la memoria humana pone de manifiesto que, incluso en los estadios más tempranos del desarrollo social, existen dos tipos de memoria esencialmente distintos. Uno de ellos, que prevalece en el comportamiento de las personas analfabetas, se caracteriza por la impresión inmediata de las cosas, por la retención de experiencias actuales como base de las huellas mnémicas (memoria). Llamamos memoria natural a este tipo de memoria, que queda perfectamente ilustrado en los estudios de E. R. Jaensch sobre la imaginación eidética. Esta clase de memoria está muy cercana a la percepción, porque surge a partir de la influencia directa de estímulos externos en los seres humanos. Desde el punto de vista de la estructura, todo el proceso está caracterizado por la cualidad de inmediatez. (Vygotski, 2009, pág. 68)

La característica central de las funciones elementales es que están directamente y totalmente determinadas por los estímulos procedentes del entorno. En lo que respecta a las funciones superiores, el rasgo principal es la estimulación autogenerada, es decir, la creación y uso de estímulos artificiales que se convierten en las causas inmediatas de la conducta. Sin ubicar la relación entre el aprendizaje y el desarrollo, es imposible abordar adecuadamente o incluso formular los problemas que encontramos en el análisis de la psicología de la enseñanza. Sin embargo, resulta que este es el menos obvio de los aspectos fundamentales de los que depende la aplicación de la teoría del desarrollo al proceso educativo. Sin embargo, la relación entre aprendizaje y desarrollo sigue siendo metodológicamente confusa, ya que las investigaciones realizadas hasta la fecha han incorporado supuestos, premisas y soluciones específicas a las cuestiones relacionales que han resultado ser teóricamente ambiguas, críticamente no evaluadas, a veces internamente contradictorias y esto, aparentemente, desemboca en una inmensa variedad de errores.

Todas las concepciones corrientes de la relación entre desarrollo y aprendizaje pueden reducirse esencialmente a tres posiciones teóricas importantes.

La primera de ellas se centra en la suposición de que los procesos del desarrollo son independientes del aprendizaje.

La segunda teoría más importante es que el aprendizaje es desarrollo.

La tercera posición teórica trata de anular los extremos de las anteriores combinándolas entre sí. Por último, estas teorías se consideran como un proceso puramente externo que no está complicado de modo activo en el desarrollo. Simplemente utiliza los logros del desarrollo en lugar de proporcionar un incentivo para modificar el curso del mismo (Vygotski, 2009).

## 1.2. Método Orff.

Carl Orff es un músico y pedagogo alemán, que toma como base de su método, los ritmos del lenguaje. La célula generadora del ritmo y de la música para Orff, está representada por la palabra hablada.

Su método une la expresión y el ritmo: los niños deben recitar rimas, refranes o simples combinaciones de palabras, tratando de hacer resaltar en todo momento, las riquezas rítmicas y expresivas que las naturales inflexiones idiomáticas le sugieren; y así, el ritmo, que naciera del simple lenguaje cotidiano, lentamente se va musicalizando.

Es de destacar que Orff buscó los elementos de su método en el folklore de su país, en su tradición, si bien comienza a partir de la palabra, luego llega a la frase, ésta es transmitida al cuerpo, transformándolo en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres. Llegamos a la denominada percusión corporal, que, en la faz rítmica, ha proporcionado importantes aportes a la pedagogía musical moderna.

El método Orff inicia por la educación musical del ritmo, que ocurre naturalmente en el lenguaje, el movimiento y la percusión. El propósito de este enfoque es democratizar la enseñanza de la música, proponiendo la ramificación de elementos musicales que pueden guiar rápidamente a los estudiantes. El fundamento principal es la expresión musical completa y espontánea, lo que ha demostrado ser más conveniente para la preparación técnica.

Este enfoque pone énfasis en el ritmo, con una amplia gama de actividades y ricos recursos en donde basa su metodología en la relación ritmo-lenguaje; así, hace sentir la música antes de aprenderla: a nivel vocal, instrumental, verbal y corporal.

Las características de este modelo pedagógico son las siguientes:

- Es un método eminentemente práctico que va desde lo más simple hasta el conocimiento complejo de la música, aprovechando la actividad y uso de la voz, así como los

instrumentos, para ampliar los conocimientos previos que ya posee el alumnado. En él prima la participación activa de los estudiantes.

- Fomenta la creatividad y da gran importancia al proceso mediante el cual se desarrolla el conocimiento y la experimentación como medio de aprendizaje.
- Desarrolla el autoconocimiento mediante el aprendizaje de la música, dando relevancia al alumnado y su desarrollo, al tiempo que a la música y su aprendizaje.
- Mejora la competencia lingüística, así como favorece la expresión de los estudiantes.
- Fomenta el respeto y valores presentes en la vida y en la sociedad (UNIR, 2020).

Tema que se encuentra ampliado en el capítulo II.

### **1.3. El género musical: Salsa.**

Un género musical muy conocido en nuestra región y que hace parte de nuestra identidad cultural caleña es la Salsa. Su origen se remonta a los años treinta del siglo pasado y desde entonces este género ha sido modificado por diferentes artistas en diversas regiones del mundo, cada uno con una visión diferente de él, con experiencias culturales y con aporte de nuevos instrumentos y nueva tecnología. Esto hace que la Salsa sea un género intrínsecamente complejo y difícil de definir en términos cualitativos (Ricerca, 2016).

La Salsa es un conjunto de ritmos afrocaribeños fusionados con el jazz y otros estilos, lo cierto es que sus orígenes siempre han sido muy debatidos, aunque por regla general se cita que procede de una fusión que llevaron a cabo los provenientes de África en el Caribe cuando oyeron la música europea y quisieron mezclarla con sus tambores. Esos orígenes se centran especialmente en el mambo, el danzón, el chachachá, la guaracha y el son montuno, enriquecidos más tarde con instrumentos como el saxofón, la trompeta y el trombón.

Evolucionó a fines de 1970 y en los 80 y 90; nuevos instrumentos, nuevos métodos y formas musicales fueron adaptados a la Salsa; como la música de Brasil. Nuevos subgéneros aparecieron como las dulces canciones de amor de la salsa romántica. Mientras tanto la salsa se convirtió en parte importante de la escena musical en Venezuela, México y tan lejos como Japón. Diversas influencias incluyendo prominentemente el hip hop, vinieron a evolucionar el género. A la llegada del siglo XXI, la Salsa se ha convertido en una de las formas más importantes de la música popular en el mundo y las estrellas de la Salsa son celebridades internacionales (Musicales, 2020).

En el libro de Alejandro Ulloa *“La Salsa en discusión”* en donde toma como punto de partida el texto de Sergio Santana *“Qué es la Salsa”*, realiza una recopilación de diversas definiciones dadas por músicos y musicólogos sobre ella. Allí se recogen entrevistas, opiniones y testimonios seleccionados de distintas publicaciones; con apreciaciones serias y también opiniones negativas.

El entendimiento convencional en la Cuba socialista sugiere que sus principales hablantes, la industria discográfica norteamericana, poseía el viejo son montuno, el danzón, la guaracha, el mambo y el chachachá para la explotación comercial para mantener el mercado internacional al que ingresaron. Para ellos, la salsa no es más que una reedición de la vieja música popular cubana con arreglos modernos, una industria ahora usurpada de su cuna, para exportar, producir y controlar el mercado. De esto también hablaron músicos veteranos que se quedaron con la revolución. Enrique Jorrín, exdirector de la Orquesta América y uno de los creadores del chachachá (en 1953), nos dice que la Salsa hecha en el extranjero es música cubana, aunque le agregue algún detalle, dijo que es una manera fácil de lograr el chachachá sobre lo que él creó, un salsero, si es un músico inteligente con una idea, hace el chachachá o cualquier otro ritmo, pero los cubanos empezaron de cero (Sanmiguel, 2009).

Este es un problema de difusión y competencia en el mercado. Aunque no se puede negar que los salseros son buenos músicos, buenos arreglistas y buenos cantores; en primer lugar, interpretan muy bien la música cubana. Contrariamente a lo que afirman Jorrín y sus opinantes colegas, es bueno recordar que los cubanos, o cualquier otro, no empezaron su música desde cero, al menos no en los últimos cinco siglos. ¿La música popular cubana no está hecha de toda la riqueza que trajeron los esclavos de África? ¿Qué pasa con España, Inglaterra y Francia? ¿Y si los africanos se quejaban a los cubanos de que no hacían más que copiar sus tambores, repetir sus patrones poli rítmicos, repetir sus cantos yoruba e imitar sus danzas?

El caso es comparable, por analogía con el fenómeno Salsa, porque ni los cubanos, ni los salseros dejaron intacto el legado que recibieron. En ambos casos hubo también innovaciones, formas de apropiación y usos que los llevaron no solo a recrear la tradición sino a transformarla radicalmente, al integrar elementos tomados de distintas matrices culturales, lingüísticas y musicales, para crear obras nuevas y diferentes a lo que habían heredado. (Sanmiguel, 2009, pág. 44)

Salsa y Sabor: una música de fusión y una fusión musical.

La Salsa es un fenómeno socio-musical con proyección internacional, aunque se originó en cierto barrio de Nueva York, pero no es un género, sino una música fusión creada y nutrida por diferentes géneros de origen cubano, puertorriqueño y caribeño en general, influencias de otras músicas mulatas. Estos géneros son a veces tensos, a veces complementarios, según los estilos y las inclinaciones creativas de los artistas.

La Salsa es entonces una mezcla de mezclas que contienen figuras rítmicas, movimientos melódicos, estructuras armónicas y hasta modos de canto que difieren de los métodos de producción de la música cubana. En su conjunto, la Salsa desarrolló un sonido diferente que sugería la presencia de metales y otros instrumentos melódicos en diversas combinaciones; y en una de sus tendencias, caracterizada por un énfasis de trombón y trompeta en forma diferente a la que hacían los jazzistas cubanos y norteamericanos. En ese sentido, mantuvo la estructura de la tonalidad en sus variaciones básicas, la del son y rumba, para desarrollarse y así conservó la producción según géneros (Son, Danzón, Guaracha, Guaguancó, Mambo y Chachachá) con unos matices diferentes en que instrumentos, especialmente la percusión, que fueron sometidos a la planificación rítmica propia de los formatos orquestales y que dependía sobre modelos de producción propios del género como se hacía a excepción de la música cubana hasta los años sesenta (Sanmiguel, 2009).

En otras palabras, la creación en la salsa pudo pasar de un ritmo a otro, transitando con libertad desde los géneros cubanos a los puertorriqueños o los afroamericanos, en ida y vuelta o en diferentes combinaciones posibles, sacrificando incluso la misma clave como ocurrió en algunas composiciones donde se nota atravesada o cruzada (Cali pachanguero, por ejemplo). (Sanmiguel, 2009, pág. 50)

En esas mezclas enriqueció las melodías, complejizó las armonías e intensificó la sección rítmica con el timbal, las congas, el bongó, el güiro y la campana, que quedaron más sueltos para improvisar y descargar, generando otra tímbrica y otro color. En este proceso fue importante también desafiar los esquemas de duración del disco impuesto por la industria, para pasar de tres o cuatro minutos a seis, ocho, diez o quince, como lo hicieron los salseros Charlie y Eddie Palmieri, Ray Barreto, Willie Colón, Conjunto Libre, Rubén Blades y muchos más. Por otro lado, la Salsa aceleró el tempo, como una forma de percibir y representar los nuevos tiempos del agite y la velocidad de la vida en la capital del mundo. Por eso hablamos de la Salsa también como un tipo de música de fusión y no sólo como un modo, un concepto o unas prácticas en abstracto,



pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de fusión? Podemos citar aquí la palabra autorizada de Leonardo Acosta en quien nos apoyamos para discernir su significado.

En su artículo, Acosta distingue la fusión en sentido amplio de la fusión en sentido estricto. En la primera prefiere hablar de híbridos, influencias o citas, como lo que pasó con el feeling, donde la fusión está más en la canción y el bolero cubano tiene una influencia jazzística. Porque el feeling tampoco es un género, sino un estilo y una forma de actuar dentro de un género. Aunque en principio toda música es finalmente producto de algún tipo de mestizaje, la fusión en su sentido más amplio también produce hibridaciones, que se dan cuando se mezclan dos géneros íntimamente relacionados, como el bolero y el son o la guaracha. Otra cosa es la fusión en su verdadero sentido, es decir cuando se crea un nuevo género o corriente musical, según Acosta, Así sucedió con el mambo de Pérez Prado, donde se entrelazan elementos del son, del danzón, de la rumba, la guajira y jazz, haciendo de este género una típica música de fusión.

El otro arquetipo de verdadera fusión es el Latin Jazz que Acosta prefiere llamar Jazz Afrolatino, surgido al promediar el siglo XX en el que no solo se involucran géneros distintos sino dos naciones y culturas diferentes (Cuba y Estados Unidos) que convergen en la creación de una inédita sonoridad. Para este investigador cubano es imposible definir en términos absolutos cuándo hay fusión y cuándo no, se requiere al menos un somero análisis de la pieza como manifestación específica y el origen de sus componentes. No puede hablarse de fusión como un género o modalidad en sí mismo. Igualmente, considera que un género de fusión no pierde su identidad por el hecho de basarse en una mezcla con otros géneros, corrientes o músicas de otras culturas. Desde su punto de vista, las fusiones paradigmáticas serían: el mambo, el latin jazz, la salsa, el bossa nova brasileiro (Samba y Jazz), el jazz rock y la rumba flamenca. En sentido estricto, fusión es, ante todo, unión o conciliación de dos cosas, mezcla, sincretismo y síntesis (Sanmiguel, 2009).

La Pre-Salsa: entre el bolero y el mambo.

Varios estudios de ese período señalan constantemente el dominio de la música cubana en los lugares asimilados latinoamericanos de Nueva York. Desde la Orquesta Casino de la Playa hasta Arsenio Rodríguez, Sonora Matancera, Arcaño y sus Maravillas, Riverside, El Conjunto Casino, Orquesta Aragón, Orquesta América, Dámaso Pérez Prado y muchas agrupaciones que enriquecen el ambiente. Una antología de canciones del mundo caribeño popularizadas por la industria discográfica y el cine mexicano. Esta es la época dorada del bolero, la guaracha, el

mambo y el chachachá. Creemos que se realizaron dos veces en la década de 1950 y se fundaron en Nueva York Pachanga a fines de esa década. Debido a su importancia como base de la memoria musical en las comunidades latinoamericanas de Nueva York y más allá, examinamos dos géneros cuya influencia posterior en la Salsa no ha sido completamente explorada desde una perspectiva musicológica. Mencionémoslos de pasada, bolero y mambo. La primera que tuvo gloria por toda la presa y cuando fue reemplazada por la salsa folklórica en los años ochenta, su sonido continuó, cambió y se enriqueció gracias a los salseros que la alimentaban. El mambo, por otro lado, floreció en la década de 1950, convirtiéndose en un fenómeno de masas debido a su asociación directa con la danza y su difusión en la industria discográfica (Sanmiguel, 2009).

El Bolero: un género en extinción.

Aunque se han observado diferentes tendencias en la producción de boleros, el bolero antillano, el más relacionado con la vieja guardia del Caribe, nos interesa no solo porque se diferencia del bolero ranchero y del bolero de tríos con guitarra, sino también por su protagonismo en el desarrollo de la Salsa durante sus tres primeras décadas. Lleno de lugares mundanos, relatos sentimentales y no poca cursilería, el bolero recoge en su textualidad la cercanía conocida o imaginada de los medios populares y masivos de la ciudad; sus fantasías, duelos nunca ganados, traición de amor y venganza. Producto de un intenso romanticismo, el bolero, como la música más popular del siglo XX, llegó a la escuela de la educación emocional. Desde sus inicios hasta su aparición en los años cuarenta y cincuenta en donde el bolero prefirió transmitir sentimientos íntimos de amor.

En la historia relacionada con estos personajes, el bolero hace referencia al poder eclesiástico y burgués, la ruptura del tan querido matrimonio, el canto del amor en la calle, el amor comprado y vendido, el amor fugaz sin obligaciones.

Esta tendencia de los textos de boleros se extiende a la Salsa, dando lugar a estas imágenes de amor, el bolero tenía el último nicho en la Salsa cuando perdió su lugar ante las baladas y la Salsa balada de los años 60 y 70, inicialmente, y con la salsa balada a partir de los 90, hasta desaparecer. O acaso, ¿las orquestas salseras de hoy graban o interpretan boleros? ¿Y por qué en las discotecas ya no se escuchan, cuando hasta décadas atrás hacían parte de su programación habitual? (Sanmiguel, 2009).

La Salsa de hoy y las nuevas tendencias: de la Salsa a la post-Salsa.

Si la radio, el disco y el cine fueron las tecnologías pioneras que pusieron en contacto a los públicos urbanos con los ritmos de la música latina y la primera Salsa, hoy el entorno tecnológico es otro, aún en la misma radio que sigue jugando un papel preponderante. Las nuevas tecnologías de información y comunicación transformaron radicalmente los procesos de producción y grabación de la música contemporánea, así como han revolucionado el mercado, las formas de distribución y circulación vía mp3, IPod e internet, con lo cual las prácticas de recepción y consumo también se han modificado.

Estos fenómenos recientes nos obligan a revisar nuestros análisis. Así, por ejemplo, pasamos de una grabación colectiva con todos los músicos en el estudio, compartiendo la energía y la emoción de un momento único, a partes individuales, instrumentos independientes o duplicar a un solo músico para grabarlo todo. Y aunque esta es la tendencia predominante, algunos artistas todavía no quieren aceptarla. Johnny Colón es uno de ellos, cuando grabamos Boogaloo Blues en 1965, dijo, fue increíble cuando toda la banda estaba junta, era una grabación en línea. Dijo, nunca grabaré como los artistas de hoy, toco aquí, toco allá, bits aquí, partes rítmicas sueltas, las trompetas graban primero, los trombones después, no, no, no grabo así. Toda la orquesta está donde está el "filin". Si grabas una parte rítmica con voz, conga, timbales, bongó, güiro, lo que sea y piano, el bajo, ya pones la parte de abajo, entonces tienes que grabar encima, encima. No es lo mismo con diez u once músicos enteros, si uno tiende a introducir un símbolo, el otro ya sabe que viene el corte, entonces lo hace: ram can can, pa, ahí está la emoción, dime si con una pista uno alcanza la emoción, ya la pista está hecha. Hay una cosa bien espiritual que pasa cuando uno trabaja con un músico durante dos o cuatro años, uno se conoce, no tiene que decirle nada, nada más con la mirada ya uno sabe que viene algo y uno lo coge. (Sanmiguel, 2009, pág. 335)

La mediación tecnológica de la producción y el consumo es esencial para comprender el proceso mediante el cual se crean significados colectivos en el uso de la música por parte de las personas. Tales cambios no solo demostraron la autonomía de los receptores frente al producto, sino que cambiaron la forma de escuchar y bailar, pues adaptaron el sonido y la música a la velocidad de los pies que la bailan. La apropiación local de la tecnología sonora y su inesperado uso por parte de los bailarines se dio durante un relevo generacional, una época de acelerado cambio sociocultural en el mundo occidental, que tuvo su expresión en Cali. Desde entonces, este hecho

aún vigente es parte de la identidad de algunos salseros caleños, y ha sido enfatizado por las nuevas generaciones de bailarines que ya no cambian las canciones de Boogaloo, sino lo esencial de su desempeño en el baile show. Por si fuera poco, las compañías de baile de hoy en día han introducido efectos de sonido, cortes repentinos y otros programas que no sólo alteran la velocidad, sino que distorsionan la voz y la canción en su conjunto. Si bien el fenómeno ha sido fuertemente criticado por quienes queremos escuchar música tal como fue concebida y grabada originalmente, no podemos ignorar el hecho de que es un gesto autónomo para estos usuarios, nos guste o no es exitoso para ellos. Si se señala este hecho es porque las últimas generaciones de salseros están relacionadas con el desarrollo tecnológico y los procesos de globalización del nuevo siglo. De grabar en estudio en presencia de todos los músicos, como antes se hacía, ahora cada músico puede grabar solo e incluso en casa sin la presencia del otro, incluso sin conocerlo (Sanmiguel, 2009).

En la música Salsa, donde levantamos la bandera de las ganas de escuchar, de disfrutar la música que nos gusta, la calidad de los parámetros basados en la riqueza poli rítmica, las descargas e improvisaciones, los solos instrumentales, los gritos repentinos, los textos desafiantes y los arreglos que conectan la melodía, su armonía y ritmo a la plenitud de los sentidos. Estas son las prácticas que hicieron de la buena Salsa una música revolucionaria para el mundo, son sus principales ingredientes que le dieron el sabor y las especias que la hicieron universal.

La Salsa fue plural y diferente en su origen y desarrollo, como una práctica que se identificó como un espacio de comunicación entre los géneros de la diáspora afro latinoamericana y caribeña, que traía diferentes ritmos originales a los diálogos. Desde el son, una de sus matrices originales, hasta la bomba, el danzón y la guaracha, la rumba y el guaguancó o el mambo y el bolero, oriundos de las islas de Cuba y Puerto Rico, esas islas mulatas que han puesto al mundo a gozar propiciando el encuentro de los cuerpos. Por eso es necesaria desesperadamente la buena Salsa de ayer, de hoy y de siempre. Algunas músicas populares de América Latina y el Caribe fueron nuestro mayor aporte a la cultura universal del siglo XX, entre ellas la Salsa con su riqueza poli rítmica, que combina lo mejor de los géneros afro latinoamericanos y caribeños. Ellos y sus bailes nos representaron mejor frente al mundo.

(Ulloa, 2009) nos dice que vivimos tiempos de miedo, ansiedad y desesperanza. Hay tan poco que creer. Pero tenemos que luchar contra los miedos; no hay nada mejor que hacerlo con buena música y mucha Salsa, en concreto, la salsa nació en el barrio y desde su origen barrial y callejero

estuvo vinculada al espacio público de la cultura popular, a la que pertenece, donde se originó y donde fue desarrollada por sus seguidores (Sanmiguel, 2009).

#### **1.4. La didáctica Musical.**

El Ritmo, Melodía y Armonía hacen de la educación musical una práctica global basada en capacitar a los estudiantes en el campo de la música para tocar instrumentos específicos, basándose en las prácticas y técnicas utilizadas en el proceso de formación. En teoría, armonizar las tres dimensiones del ser humano: física, emocional y psicológica, buscando nutrir el alma y la mente de los estudiantes a través del sonido, mejorando su concentración y habilidades, el ritmo se relaciona con la acción, la melodía con lo emocional o sentimiento y en armonía con lo espiritual o mente, los niños viven con sus cuerpos, manos, mentes y almas, la pasión por la música, despierta la curiosidad y los talentos ocultos. La música puede formar una personalidad armoniosa y estimular todas las habilidades del individuo, además, tiene la ventaja de atraer a los niños y estimular su curiosidad, lo que lo convierte en un medio ideal para explorar posibilidades. En el aula, el objetivo inmediato debe ser permitir que los niños disfruten plenamente de la música, despertando su gusto en todos los aspectos musicales, brindándoles así una experiencia gozosa de bienestar y fomentando sus capacidades creativas, lo que llevará a educarlos en la sensibilidad y contribuir en última instancia al desarrollo integral de su personalidad.

Tanto niños como adultos están interesados en aprender a tocar un instrumento, es por ello que se han creado nuevos centros de enseñanza musical con diferentes modelos, cuyo principal objetivo es desarrollar personas talentosas a partir de métodos de enseñanza que buscan la práctica musical continua, una necesidad actual. La Didáctica de la Educación musical se plantea dos objetivos en la educación musical: educación para la música y educación con la música en donde persigue la comprensión y la respuesta inteligente, que contribuyen a una amplia gama de experiencias artísticas, al tiempo que potencian los sentidos y valoran los valores culturales generales (Espinosa, 2015).

## Capítulo 2

### 2. Componentes de la planificación curricular.

Julián de Zubiría Samper educador e investigador pedagógico, ha realizado grandes aportaciones a la educación colombiana y latinoamericana. El mismo que plantea que la escuela debería concentrarse en el desarrollo, mas no en el aprendizaje, es decir que la escuela debería transmitir valores, enseñar a pensar y actuar a los estudiantes. Por el contrario, la escuela se enfoca más en impartir conocimientos de información, y evaluar mediante pruebas escritas u orales, las mismas que motivan a los estudiantes a memorizar y plasmar sus conocimientos en una hoja. El objetivo de la educación debería ser crear niños y jóvenes capaces de relacionarse con su entorno, con pensamiento crítico, un buen ser humano y con escucha activa, en fin, la tarea de la educación es crear un buen ser humano que se comunica, piensa y convive mejor.

En la actualidad se debe buscar que la educación evolucione, es decir cambie y que permita a la escuela ser un lugar que imparta conocimientos que les servirán a sus estudiantes, pero lamentablemente la educación no se transformará, si no se da un proceso de instrucción de los maestros. Se debe empezar por cambiar la mentalidad de los maestros, ya que ellos siempre están preocupados en que enseñar a sus alumnos, pero no se han dado cuenta ni se han cuestionado con la interrogante ¿Qué están aprendiendo mis alumnos?, con esto se refiere a que la mayoría de docentes imparten sus clases y avanzan en todos los temas que tienen en cuenta, pero no se percatan si en realidad los estudiantes están adquiriendo un conocimiento verdadero del tema.

Dentro de la escuela está el currículo el mismo que tiene un enfoque sistémico, de los cuales los elementos están relacionados entre sí. El autor Coll nos indica cuatro parámetros para determinar un currículo:

¿Qué enseñar?

¿Cuándo enseñar?

¿Cómo enseñar?

¿Qué, cuándo y cómo evaluar?

Al realizar estas preguntas permiten a los pedagogos formalizar las intenciones y los propósitos educativos. Los docentes para realizar una micro planificación deben guiarse en los elementos curriculares o también llamado diamante curricular, el mismo que impulsa la tarea docente. Este diamante consta de 1. El propósito: ¿para qué se va a enseñar?- saber cuál es el fin último de la enseñanza; 2. Contenidos: ¿qué enseñar?- es decir, qué contenidos se va a dar para llegar al fin propuesto; 3. Secuencia: ¿cuándo enseñar?- saber cuál es el tiempo apropiado para enseñar el contenido; 4. Método: ¿cómo enseñar?- saber cómo voy a enseñar el tema; 5. Recursos: ¿con qué voy a enseñar?- materiales apropiados; y, 6. Evaluación: ¿se cumplió lo planteado?- cerciorarse que hubo un aprendizaje significativo en todos los alumnos (Samper, 2006).

Los educadores en base a estas preguntas deberían cuestionarse y utilizar un pensamiento crítico, lo cual les permitirá crear planificaciones que les permita adquirir un desarrollo curricular adecuado, para llegar a adquirir en su alumnado aprendizajes significativos que les servirán en su presente y futuro, tanto en el ámbito profesional como personal.

Como hacer un objetivo.

Dentro de la educación existen modelos pedagógicos, que cada institución utiliza para definir el programa y el proceso educativo que utilizará para que los estudiantes adquieran conocimientos. En este caso nos enfocaremos en el modelo pedagógico constructivista el cual tiene como principios que el estudiante es quien crea su aprendizaje, es decir el aprendizaje se da de manera activa en base a actividades lúdicas y prácticas, dando oportunidad a que los alumnos cometan errores y aprendan de ellos.

Desde otra óptica el constructivismo pedagógico se fundamenta en una visión esencialmente individualista del ser humano y defiende la necesidad de formar un ser que comprenda, analice y cree, más cercano a las demandas de la sociedad contemporánea, aunque con mucho menor énfasis valorativo, ético y actitudinal del que solicitan las familias y las empresas. (Samper, 2006, pág. 41)

Los métodos y técnicas que sobresalen en este modelo son que se debe motivar a la exploración, investigación y debate para de este modo crear un ambiente óptimo para la adquisición del conocimiento y el docente debe crear procedimientos pedagógicos que motiven al estudiante a desarrollar su pensamiento crítico y creativo, a más de eso les ayude a descubrir por ellos mismos el conocimiento.

Este modelo pedagógico integra elementos actitudinales y éticos que les permitan a los estudiantes no solo desarrollarse en el ámbito educativo, sino también en el personal, siendo unos seres humanos que aporten al desarrollo de una sociedad con valores. Las escuelas en la actualidad no ocupan un solo modelo pedagógico, es decir ocupan parte de uno y parte de otro, aunque la mayoría tiene ya el pensamiento que el estudiante es el centro de todo el aprendizaje y permiten que intervengan en el proceso de aprendizaje con todas sus capacidades, emociones, habilidades, sentimientos y motivaciones. Un punto importante dentro de este modelo es que el docente tiene que respetar los ritmos, estilos y estrategias de aprendizaje (Cedeño, 2014).

Los personajes partícipes en el proceso enseñanza aprendizaje cumplen roles. El rol que desempeña el docente es como un guía dentro del aprendizaje del estudiante, además de ser un ser motivador y animador que aliente a los estudiantes a tener experiencias de aprendizaje significativas, que permitan a los estudiantes a construir su aprendizaje a partir de sus experiencias y sus intereses. El rol del estudiante es participar como un ser activo que busca, investiga, piensa, reflexiona y es capaz de adquirir conocimientos a partir de los errores y también se relaciona e interactúa con su maestro y compañeros (Ríos, Urdaneta, 2015)

El proceso de enseñanza aprendizaje debe conducir a la comprensión cognitiva, favoreciendo de este modo el cambio conceptual en donde este modelo evalúa a sus estudiantes mediante la valoración de lo intelectual, los valores y las destrezas. Es subjetiva por lo tanto es cualitativa e integral. Esto, a su vez, debe ser individualizado porque el proceso no se puede comparar de estudiante a estudiante. Es cualitativo porque su intersubjetividad lo hace imposible de cuantificar, y finalmente, es integrado para reflejar el desarrollo holístico del individuo.

El lenguaje musical.

La educación musical es de gran importancia en el desarrollo integral de la persona, ya que propicia experiencias cognitivas y sensitivas en el ser humano. Estas experiencias ayudan a la persona a convertirse en músico, ya que desarrolla un lenguaje musical por medio de estas experiencias. El cerebro cuenta con dos hemisferios, los mismos que cumplen determinadas funciones, pero al tener conexión con la música, las funciones aumentan.



Despins plantea que los hemisferios desarrollan estas funciones musicales:

Hemisferio izquierdo: Percepción rítmica, control motor, rige mecanismos de ejecución musical, el canto, aspectos técnicos musicales, lógica y razonamiento, captación de lo denotativo, percepción lineal.

Hemisferio derecho: Percepción y ejecución musical, creatividad artística y fantasía, captación de la entonación cantada, percepción visual y auditiva, percepción melódica y del timbre, expresión musical, apreciación musical (Despins, 1989).

En el maravilloso mundo del lenguaje musical, la comprensión te permite interpretar, componer, componer y leer música. Así como grabaciones preservadas en el tiempo para que las futuras generaciones puedan disfrutar del desarrollo de la música como parte del patrimonio cultural de cualquier sociedad.

El lenguaje de la música está compuesto por símbolos y elementos que permiten la representación visual a través de un pentagrama en el que se graban los elementos de ritmo, melodía, armonía y pulso. Explico a continuación: Ritmo: El ritmo consta de números y silencios que apoyan la melodía. Melodía: Es el elemento más claro en cualquier composición, más fácil de percibir para nuestros oídos y el punto de partida de diversas formaciones. La duración de los sonidos y su tono se combinan en sus notas. Armonía: Es el elemento creativo que sistematiza el sonido entre melodía y acompañamiento, usa acordes. Pulso: En todas las obras, el pulso es un elemento que puede medir el tiempo, se expresa como un ritmo que significa tiempo. Es decir, es la velocidad a la que se realiza el trabajo (Samper, 2006).

## 2.1. Guía didáctica para el aprendizaje de música Salsa en la trompeta.

En el proceso de enseñanza y aprendizaje de la trompeta se centrará en un enfoque constructivista y comprensivo, lo cual les permitirá a los aprendices desarrollar sus capacidades y su conocimiento en el área de la música. La enseñanza constará de teoría y práctica, lo cual irá de la mano permitiendo a los estudiantes desarrollar las destrezas adquiridas mediante la teoría y mejorando en la práctica. Cabe recalcar que el rol del docente será un ser activo, ya que en el aprendizaje de la trompeta es necesario que el docente esté siempre presente, por lo que en la trompeta no se trata de memorizar sino más bien de desarrollar y estimular las habilidades artísticas de manera óptima.

Para empezar con el sistema de enseñanza aprendizaje se tomará en cuenta primeramente las necesidades de los estudiantes, para de esta manera poder innovar y crear diferentes métodos didácticos que favorezcan su aprendizaje. La didáctica musical favorecerá la educación rítmica, melódica y armónica. El docente empezará enseñando a los estudiantes a escuchar a través de sus sentidos, permitiendo socializar con la música y que la música sea parte de ellos. Existen puntos importantes a tratar en el aprendizaje de la trompeta, por lo que se realizará una observación participante a los aprendices para poder identificar la problemática que presenten en la ejecución del instrumento.

Perfeccionamiento de la respiración y concentración.

La respiración es fundamental en el aprendizaje de la trompeta y de los instrumentos de viento en general. Walter Smith (2009), considera que el primer punto que se evaluará y perfeccionará será la respiración. Es importante hacerle practicar al estudiante la respiración alta, media y baja. Concentración y relajación, para evitar la fatiga del estudiante de trompeta es necesario practicar ejercicios de concentración y relajación que pueden ser tomados de técnicas orientales como yoga, por ejemplo. Esto ayudara a que el alumno no se frustre o se estrese cuando no le sale correctamente una nota. Es mejor desarrollar confianza para que se sienta relajado y pueda concentrarse. Otro tema básico es la realización de ejercicios, que permitan perfeccionar la embocadura y por ende el sonido de la trompeta. La embocadura correcta debe reunir estas características: al pasar de un registro a otro, las conexiones no deben moverse, ni debe cambiar su voltaje. A. Patrocinio, dice que los labios no deben hacia atrás en los registros superiores y, de manera similar, evite inflar las mejillas en los registros inferiores. La mandíbula o el mentón

deben estar planos y ligeramente hacia adelante para que los dientes frontales estén nivelados (Patrocinio, 2014).

Control de la flexibilidad.

Walter Smith recomienda trabajar los movimientos de los labios y la lengua hasta lograr el control de estos miembros y mejorar la destreza. Existen ejercicios, que Smith recomienda practicar paulatinamente. Los primeros ejercicios de flexibilidad de labios y lengua tomarán varias semanas. Luego se agregarán los otros, uno a la vez para permitir una mayor flexibilidad y paciencia. Se debe observar claramente la posición de los dedos para mover solo los labios y la lengua, no los dedos. También se debe tener en cuenta la importancia del crescendo, soplando más rápido al subir y más lento al bajar, siempre apoyando correctamente.

La parte posterior de la lengua debe elevarse hacia la cavidad bucal en cada paso sucesivo, como al pronunciar la letra E, y el labio inferior debe al mismo tiempo estar levantado y muy levemente dentro de la boquilla, mientras que el aire también sube para interponerse entre ellos. Estos músculos deben relajarse a medida que bajas, no se debe tratar de tocar sin presión, sino con una presión ligera y uniforme todo el tiempo (Smith, 2009).

## **2.2 La técnica en la trompeta.**

En el aprendizaje de un instrumento musical la aplicación de técnicas ayuda a que el estudiante no sufra lesiones, además de aprender a tocar con su mayor potencial en todos los aspectos de la ejecución. El control de la postura corporal, la respiración y emisión de sonidos exige el cuidado de los ejercicios correctos.

Entre las normas básicas para ser un buen trompetista está la disciplina, la constancia y la técnica. Es importante el hábito en la práctica de la técnica correcta para ir superando poco a poco las dificultades (Añó, 2011).

Para el estudio de la técnica de la trompeta nos apoyaremos en el método *“La técnica Alexander”*. Esta técnica es bastante popular entre los artistas y también en los conservatorios del mundo, fue desarrollada por el australiano Friedrich Alexander, donde nos menciona que la técnica ayuda a hacer un mejor uso del cuerpo, a hacer cada movimiento más natural, entendiendo que cada uno de nosotros en un todo, a veces no somos conscientes de que una pequeña tensión puede llegar a influir mucho en la interpretación, no hacemos conciencia de dicha tensión, porque la

hemos repetido casi siempre, de tal manera que ya forma parte de nuestros hábitos, por eso no la percibimos y se hace de manera inconsciente, o sea, la hemos aprendido y hace parte de nuestra comodidad, perjudicando el rendimiento musical. Básicamente, es una técnica de educación corporal, más bien es reeducar al cuerpo, una tarea a veces complicada, pero cuando se logra, da seguridad y permite disfrutar de cada actividad que se realice, ya sea tocar un instrumento, cantar, bailar, entre otros. Esta técnica nos enseña que más que aprender algo nuevo, es corregir o usar correctamente y reaprender a cómo hacerlo.

Los principios de la técnica Alexander que nos ayudaran para el trabajo de la técnica en la trompeta son: el “uso habitual”, identificarlo en el estudiante y enseñarle a que sea consciente del “medio por el cual” resuelve los obstáculos que se presenta en el momento crítico y después de eso hacer uso de la “inhibición” para dar una “nueva dirección” a su cuerpo y de esa manera, obtener mejores resultados (Castañeda, 2018).

En cuanto a la técnica de la trompeta, se pretende aclarar el funcionamiento y conocimiento del cuerpo para lograr una interpretación eficiente, escogiendo y transformando el repertorio en ejercicios o estudios breves, con el fin de lograr avances progresivos en la técnica instrumental. Entre las destrezas técnicas que se desarrollan en la trompeta están: la respiración, que es un aspecto muy esencial para la ejecución de un instrumento de viento metal o madera. En general, la respiración recomendada para los instrumentistas de viento es la respiración baja o diafragmática en donde esta proporciona una mayor proyección y presión de la columna del aire gracias al mecanismo de retorno del diafragma y a la acción de los músculos abdominales e intercostales. El resultado es una mejora en la resistencia del intérprete, así como en la calidad del sonido.

Emisión del Sonido, el instrumentista debe garantizar un flujo constante de aire al momento de la ejecución. Este flujo de aire hará vibrar correctamente los labios de forma controlada, es decir con menor o mayor velocidad dependiendo esto de los sonidos específicos que el ejecutante realice.

Sílabas y vocales, son de gran ayuda al momento de ejecutar la trompeta ya que facilitan este proceso, también proporciona una cantidad apropiada de vibraciones para una interpretación entonada. Estas se producen desde el flujo de aire que pasa por la garganta que por consiguiente va a la lengua seguido de los labios y finalmente al instrumento; estas varían según los sonidos o notas que se vayan a producir.

La Embocadura es la relación entre los músculos faciales combinados para dar función de manera precisa a la vibración de los labios, generando el sonido al instrumento de forma coordinada; de esta manera se logra un mayor beneficio, ya que los que trabajan para sostener la embocadura y mantener el sonido, son los músculos faciales y orbiculares mas no únicamente los labios.

Armónicos, son sonidos que se originan desde una nota base y son de los desarrollos técnicos más complejos que un ejecutante debe practicar para lograr su control. Estos tienen como función otorgar brillo y color a las notas, sin los armónicos las notas se escucharían estáticas y secas. (Espitia, 2012)

### **2.3. Método Louis Maggio para el aprendizaje de la trompeta.**

Para este estudio se ha tomado como punto de partida el método “El Sistema Original para los Metales” de Louis Maggio en el cual se encuentran técnicas, calentamiento, lecciones, ejemplos, de gran ayuda para el aprendizaje de la trompeta. Aunque existen varios métodos para la ejecución de la trompeta como la pedagogía de James Stamp, quien más adelante refuta el acercamiento absolutista y dogmático de la embocadura, por ejemplo.

El sistema de Maggio hoy en día se considera sencillo y bastante directo, es decir que este método es puntual y explica con exactitud los pasos que se debe seguir para tener un buen dominio de la trompeta. Este método, aun es utilizado por el conservatorio de la localidad, por donde hemos pasado varios trompetistas de la ciudad de Cuenca.

A continuación, MacBeth cita a Maggio para dar a conocer los pasos que se debe seguir en este método:

La posición para tocar. En este punto Maggio nos indica que la posición que se puede ocupar para tocar, puede ser de pie o sentado, depende mucho de cómo se acomode mejor el músico o como se sienta más cómodo para poner en práctica la trompeta. Se debe tomar en cuenta que en la posición que se elija tocar debe permitir a nuestra parte superior e inferior del cuerpo estar relajados. (MacBeth, 2000, pág. 5)

La pedagogía actualizada indica que la mano izquierda también tiene que estar relajada para poder operar las bombas. Entonces, la mano izquierda no sólo sujeta firmemente, sino que debe también permitir el manejo de la primera y tercera válvula, permitiendo a la mano derecha, la cual

es destinada a los pistones, se encuentre relajada, pero debe siempre mantener el control de la trompeta. Se debe inclinar ligeramente la campana para lograr que la boquilla se ajuste con el contorno natural de los labios.

Para lograr una correcta embocadura, los labios cumplen un papel importante ya que se plantea que los labios deben estar siempre mojados, juntos, las esquinas de la boca deben buscar los dientes frontales, también un punto muy importante es que los labios deben estar relajados y suaves, es decir sin presionarlos o ponerlos en una posición que los incomode. Este punto es de vital importancia ya que sabe recalcar que esta la embocadura se encarga de controlar las vibraciones de los labios y proyectar en el instrumento.

En cuanto a la relajación, los músculos del cuerpo deben estar relajados siempre, de la mejor forma posible. Naturalmente, siempre habrá tensión en ciertas áreas, así como la presión, (en el diafragma, los músculos del abdomen y la embocadura) pero sólo la suficiente para poder realizar las funciones necesarias. “Cuando un estudiante toca relajado, puede oírse en su sonido” (Maggio, 1947).

Con Maggio el calentamiento es un deber al que debemos acercarnos de manera cuidadosa, se comienza con el flujo de aire y la posición de la embocadura en los labios, sin la boquilla, se inducen los labios gradualmente a vibrar, generalmente causa un acercamiento relajado a la manera de tocar, cuando esto se logra, se incorpora la boquilla.

El registro es muy importante al momento de ejecutar la trompeta, principalmente porque la mayoría de las veces se toca en todos ellos. Desde el registro pedal se induce al estudiante a colocar la embocadura y la boquilla de la manera correcta, nos acercamos al registro medio con la misma embocadura estrecha, relajado y con un flujo de aire potente. Se trabaja el registro agudo con la filosofía siguiente:

1. Mantener la embocadura de la nota pedal en el registro agudo.
2. "AH" en la garganta todo el tiempo.
3. Pronuncie la sílaba Tich en forma de silbido con la lengua.
4. Al principio toque de forma pequeña, entonces deje que crezca (abra) la nota después.
5. Vaya hasta lo más alto posible cada día, haga el tono pedal entre cada intento.

6. Busque abajo la misma nota superior que tocó, eventualmente es su mismo rango práctico.

La pronunciación de las sílabas por medio de la formación correcta de la lengua es el corazón del sistema de Maggio; "AH " en la garganta todo el tiempo es la regla fundamental. Las sílabas crean los flujos correctos de aire para alcanzar los diferentes registros las cuales permiten tocar desde el C doble pedal, hasta el C sobreagudo y más sin ningún cambio en la embocadura. Naturalmente, todo se debe hacer bien coordinado con relación a los demás principios de las enseñanzas de Louis Maggio, después que uno escucha las sílabas distintamente en el sonido se da cuenta que por esta vía se logra un excelente sonido y un mayor dominio de la frecuencia.

La ligadura, Maggio nos indica que ligar es moverse de una nota a otra sin la ruptura del flujo de aire ya sea enteramente por sílabas. No se debe hacer ningún cambio visible en los músculos faciales, coordinar el cambio de sílabas, con el cambio de dedos. Mantenga la posición adelantada de la embocadura, nunca se sonría y mantenga la posición conocida para las puntas de los labios.

La atención y actitud. Maggio recomienda:

Concéntrese en la digitación limpia.

Considere una acción rápida, empuje las válvulas completamente hacia abajo.

Registre todas las notas en todos los registros lo antes posible.

No temer a la equivocación.

Analizar previamente lo que se tocará.

Debe tener fe en la enseñanza de Maggio, se ha demostrado su eficacia.

Sonido, todos nosotros tenemos una idea del sonido que nos gustaría lograr con nuestro instrumento. Todavía, existe el sonido natural y libre. Esa es la idea principal que Louis transmitía a sus alumnos. Luego que se logra un sonido rico, afinado, claro y legítimo, así podremos desarrollar entonces un sonido más específico que cabe con el estilo de música que queremos tocar.

Los requisitos de un buen sonido según Maggio son:

Rico y grande.

Central y denso.

Afinado.

Relajado

Bien controlado en todos los registros y en todos los niveles de volumen (MacBeth, 2000).

#### **2.4. Método Orff para el aprendizaje musical.**

Fue creado por Carl Orff, músico y educador alemán. Plantea que el comienzo de la educación musical está en el ritmo que surge naturalmente en el lenguaje, los movimientos y la percusión que sugiere. El método sugiere una ramificación de palabras, durante la cual los niños son sensibles a los elementos rítmicos más simples, pulso y acento, luego signos, lo que hace que el niño dibuje rápidamente el ritmo de palabras simples sin tener que lidiar con elementos auxiliares.

El método está muy relacionado con el lenguaje, ya que muchas veces los ritmos se trabajan con palabras. De ello se deduce que las palabras también pueden trabajar con ritmos, y por eso encontramos este método de gran ayuda para el habla y la comunicación. También trabajamos con canciones populares para que los estudiantes puedan practicar los elementos musicales más sencillos y luego seguir aprendiendo la teoría. Carl Orff más que un método creó un sistema el cual se centra en brindar ideas a los docentes de propuestas pedagógicas que estimulen la evolución musical de los estudiantes.

Tiene sus bases en el trinomio “palabra, música y movimiento” las mismas que dentro del aula son consideradas como una secuencia lógica de la experiencia práctica y sensorial que se debe tener cuando se aprende a tocar un instrumento. Se basa en juegos infantiles y en lo que un niño suele entender y usar. El método está íntimamente relacionado con el lenguaje, porque los ritmos suelen procesarse con palabras. De ello se deduce que las palabras también pueden trabajar con ritmos, y por eso encontramos este método de gran ayuda para el aprendizaje musical.



Fomenta la creatividad y otorga gran importancia al proceso de desarrollo del conocimiento y experimentación como medio de aprendizaje. También se presenta el aprendizaje, pero no es la única parte importante de este método. Desarrolla la autoconciencia a través del estudio de la música, enfatizando en los estudiantes y su desarrollo y la música y su aprendizaje. Mejora las habilidades lingüísticas y fomenta las habilidades expresivas de los estudiantes. Promueve el respeto y los valores en la sociedad. Utilizar instrumentos que existan en la cultura del estudiante y que sean fáciles de usar, como un tambor o una flauta.

Hay varias actividades que se pueden utilizar con los niños para implementar este método. Algunas de ellas son: Marcar el ritmo con el movimiento: algunos alumnos tienen instrumentos como xilófono, triángulo, etc. y poco a poco empiezan a tocar: primero el xilófono, unos tiempos después sigue el siguiente instrumento. Cuando todos los instrumentos están tocando, el resto de la clase realiza movimientos para seguir jugando, como giros, pasos o chasquidos con los dedos. al ritmo dado por los primeros alumnos. Canción y Música: Utilizar una canción popular y ejecutarla con el cuerpo mientras se canta la canción. Movimiento al ritmo de la canción: Se empieza a conocer la letra y el ritmo de la canción, usando solo el cuerpo y la voz para repetirla, luego se continúa trabajando ese ritmo (usando el cuerpo humano para hacer sonidos) mientras suena la canción. antecedentes Una vez desarrollado, existen herramientas básicas para representarlo. Cuento en audio: El aula se divide en varios grupos, cada uno con un instrumento diferente, y cada instrumento está asociado con una palabra específica en el cuento. Después de eso, se cuenta la historia y los estudiantes tienen que tocar su instrumento en el momento adecuado, todo en un solo ritmo (Yepes, 1983).

## Capítulo 3

### 3. Guía Didáctica para el aprendizaje de la música Salsa en la trompeta.

PLANIFICACIÓN PARA EL APRENDIZAJE DE LA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.

TEMA: Estudiante: Nivel medio.  
 Guía didáctica para el aprendizaje de la música salsa en la trompeta dirigido a estudiantes de nivel medio.

UNIDAD DIDÁCTICA.	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO.			TIEMPO.	5 SESIONES (40min).
	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p><b>TROMPETA NIVEL MEDIO.</b></p> <p>Objetivo General: Elaborar una guía didáctica para el aprendizaje del género musical Salsa en la trompeta dirigida a estudiantes de nivel medio.</p> <p>Objetivos Específicos: 1. Introducir al estudiante al ritmo del género musical Salsa.                      2. Interpretar repertorio del género musical Salsa.                      3. Realizar adaptaciones musicales y ejemplos del género Salsa de manera progresiva de acuerdo al nivel del estudiante.</p>	<p>Se relacionan, principalmente con el sistema intelectual del ser humano; pueden ser: el análisis, la síntesis, la solución de problemas, la toma de decisiones, la búsqueda y gestión de información derivada de fuentes diversas, las habilidades críticas y autocríticas, la generación de nuevas ideas, el diseño y la dirección de proyectos y el espíritu emprendedor y la iniciativa.</p>	<p>Corresponden al resultado de la coordinación entre información sensorial y respuesta muscular con la finalidad de realizar movimientos necesarios. Las habilidades psicomotoras son aptitudes que se trabajan y desarrollan de manera progresiva e influenciada por las experiencias vividas, las que permiten ejecutar tareas cada vez más complejas a medida que pasan los años y se logra mayor destreza.</p>	<p>Pueden abordarse en tres niveles: aquellas que evitan conflictos consigo mismo, en el primero, aquellas que evitan conflicto con los otros, en segundo orden, y en un tercer escaño, aquellas que evitan crisis emocionales de angustia y depresión.</p>	<p>Proponer una práctica fragmentada dividiendo la complejidad entre lo sencillo a lo complejo.                      Practicar con máxima concentración durante la ejecución instrumental.                      Auto orientación que plantean objetivos durante el estudio que sirven de auto-guía que efectúan una retroalimentación informativa evaluando los resultados o la sesión práctica.                      Proponer prácticas indirectas de fragmentos musicales basados en la música Salsa alterando el tempo de la interpretación, generando nuevos problemas por resolver y aminorar la dificultad.                      Proponer el análisis, la comprensión e interiorización de los elementos expresivos de la canción a: carácter, agógica, silencios, dinámica, elementos melódicos, timbre, afinación y elementos rítmicos.</p>	<p>Evaluación formativa: desarrollo de las habilidades musicales tales como la interpretación y creación.                      Los estudiantes estarán permanentemente escuchando y aplicando sus impresiones por diferentes medios (verbales, corporales, visuales y musicales). Tanto el profesor como los estudiantes se beneficiarán de los aportes de cada integrante de la sala. Todos estos comentarios servirán de base para ir guiando los criterios en base a la formación musical interpretativa.                      Evaluación sumativa: tiene como función determinar el grado de aprendizaje y habilidades adquiridas que el alumno ha obtenido en relación con los objetivos fijados.</p>

**Tabla 1. Planificación general.**

Fuente: Juca, B. 2023.

### 3.1 Partes de la trompeta.

**Boquilla:** Es una pieza intercambiable que se coloca justo al principio de la trompeta, en un agujero llamado tubo de anclaje. La boquilla se adhiere a la embocadura de la trompeta y hay varias que tienen la capacidad de alterar el tipo de sonido.

Existen muchos modelos distintos de boquilla, pero pueden dividirse en dos categorías según su forma: boquilla en V y boquilla en C.

**Pistones:** Los pistones son la parte con llaves o válvulas que pueden presionarse y liberarse para producir diferentes notas. La trompeta posee solo 3 pistones, pero el cambio de posiciones en combinación con los cambios de presión del aire puede producir un rango de tesitura básica de dos octavas y media.

**Gancho de dedo o soporte:** Es otra de las partes de la trompeta. Una pequeña pieza metálica después de los pistones, que sirve de apoyo para el meñique de la mano que toca los pistones.

**Campana o pabellón:** Es la parte final de la trompeta por donde sale el sonido. La campana tiene esa forma para amplificar el sonido y mejorar su proyección.

**Bombas:** Son las partes del tubo de la trompeta que corresponden a los pistones. Aparte de las 3 bombas para cada pistón, la primera y tercera bomba también se mueven para ajustar la afinación. Y terminamos este listado con las partes de la trompeta hablando de la llave del desagüe.

Puesto que el músico se encuentra siempre en contacto directo con el instrumento a través de la vibración de sus labios, es muy frecuente que el interior de la trompeta se humedezca y se produzca la acumulación de saliva dentro del instrumento. Para evitar que esto afecte el sonido, la llave de desagüe puede presionar para dejar salir el líquido por un orificio.

### 3.2. Partes de la guía.

#### **Fundamentación Teórica.**

Esta metodología para la enseñanza de la música Salsa en la trompeta ha seleccionado repertorio de este género en sus diferentes estilos, basándose en canciones en donde sobresale la interpretación de la trompeta y va dirigida a estudiantes de nivel medio la cual ayudará a superar dificultades que los estudiantes presentan al momento de interpretar la trompeta, incluyendo ejercicios para el estudio progresivo elaborados por el autor de la presente investigación, así como transcripciones de fragmentos más sobresalientes del género Salsa en la trompeta.

En esta guía se desarrollan y se ven reflejados los componentes de aprendizaje que ayudarán al estudiante a comprender, a tener una mayor visión en el estudio y la manera correcta de ejecutar la música Salsa, su contenido aclara las formas físicas y metodológicas en las que los estudiantes deben participar en cada fragmento interpretativo, y contiene reglas que les permiten desarrollar habilidades de pensamiento lógico que incluyen la realización del aprendizaje a través de una variedad de interacciones. Los componentes de aprendizaje recopilados en esta guía abordan elementos muy importantes del proceso de aprendizaje que se complementan con argumentos escritos de Louis Maggio en su libro, en donde el estudiante debe adoptar a su práctica diaria todo el sistema de aprendizaje basado en la correcta ejecución de la trompeta con mayor énfasis al género Salsa.

## 3.3 Ejercicios preparatorios.

### Ejercicio 1

Byron Juca

The musical score for Exercise 1 is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is for Trumpet in B, and the following three staves are for Bb Tpt. The music is divided into four measures, with the first measure starting at measure 6, the second at 12, and the third at 18. Each measure contains a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together, and a final half note. Red slurs are placed over the melodic lines in each measure. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between the first and second measures.

# Ejercicio 2

Byron Juca

Trumpet in B $\flat$

B $\flat$  Tpt. <sup>6</sup>

B $\flat$  Tpt. <sup>12</sup>

B $\flat$  Tpt. <sup>18</sup>

B $\flat$  Tpt. <sup>24</sup>

# Ejercicio 3

Byron Juca

Trumpet in B $\flat$



B $\flat$  Tpt. <sup>6</sup>



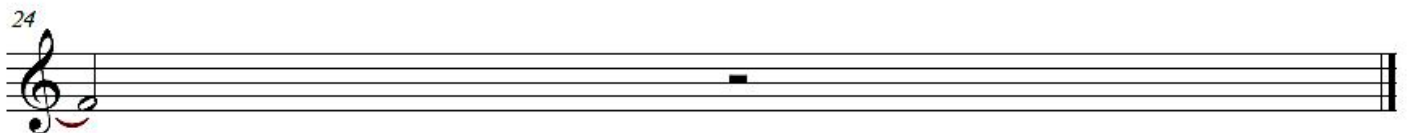
B $\flat$  Tpt. <sup>12</sup>



B $\flat$  Tpt. <sup>18</sup>



B $\flat$  Tpt. <sup>24</sup>



# Ejercicio 4

Byron Juca

The musical score for 'Ejercicio 4' is written for Trumpet in B $\flat$  and B $\flat$  Tpt. in 4/4 time. The score consists of five staves. The first staff is for Trumpet in B $\flat$  and contains measures 1 through 5. The second staff is for B $\flat$  Tpt. and contains measures 6 through 11. The third staff is for B $\flat$  Tpt. and contains measures 12 through 17. The fourth staff is for B $\flat$  Tpt. and contains measures 18 through 23. The fifth staff is for B $\flat$  Tpt. and contains measure 24. Red slurs are placed over the notes in measures 1-5, 6-11, 12-17, and 18-23. The key signature has one flat (B $\flat$ ), and the time signature is 4/4.



# Ejercicio 5

Byron Juca

The musical score is written for four parts: Trumpet in B $\flat$ , B $\flat$  Tpt., B $\flat$  Tpt., and B $\flat$  Tpt. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B $\flat$ ). The score is divided into four systems, each containing two measures. The first system (measures 1-5) shows the Trumpet in B $\flat$  part. The second system (measures 6-11) shows the B $\flat$  Tpt. part. The third system (measures 12-17) shows the B $\flat$  Tpt. part. The fourth system (measures 18-23) shows the B $\flat$  Tpt. part. Red slurs are placed over the melodic lines in each system, indicating a specific phrasing or articulation. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

### 3.4 Desarrollo de Unidades (planificaciones y partituras).

Unidad 1.

GUÍA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.

Tema: Planificación para la orientación a estudiantes de trompeta en cómo interpretar la música salsa.

Estudiante: Nivel medio.

UNIDAD DIDÁCTICA 1	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO, BASADO EN CÓMO INTERPRETAR LA MÚSICA SALSA.			TIEMPO	5 SESIONES (40MIN)
OBJETIVOS	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p>Proporcionar al estudiante, material nuevo de estudio progresivo en la ejecución de la trompeta.</p> <p>Aportar con repertorio de estudio aplicadas al instrumento con énfasis en el género musical: Salsa. Desarrollar competencias individuales de cada estudiante con fragmentos musicales de la canción: Esta noche pinta bien</p>	<p>Primer encuentro con el género salsa. Familiarización con un fragmento y partitura de la canción (Esta noche pinta bien).</p>	<p>Desarrollar y conocer el ritmo a través de la canción del genero salsa.</p>	<p>Conocer los aspectos internos de la persona (ejecutante). respeto mutuo hacia los demás estudiantes.</p>	<p>Estrategia Didáctica. Focalización visual y mental de motivos melódicos o rítmicos que se presentan en la canción.</p>	<p>Reconocimiento del género y su ritmo. lectura a primera vista del fragmento escrito. Entonación apropiada. Calidad interpretativa. Superar con dominio y capacidad crítica los contenidos musicales.</p>
<b>Bibliografía recomendada:</b>	<p>(LA SALSA ES MI VIDA, 2019). <i>Esta noche pinta bien</i>. Perú.</p> <p>(VÁZQUEZ, G, 2019). <i>Recursos y estrategias didácticas en la enseñanza musical instrumental</i>. Unidades de apoyo para el aprendizaje. CUAED/facultad de música-UNAM.</p> <p>(SCIELO, 2010). <i>Competencias Profesionales</i>. México.</p>				

Tabla 1. Planificación para la interpretación de la canción Esta noche pinta bien.

Fuente: Juca, B. 2023.

# Esta Noche Pinta Bien

Septeto Acarey, José Alberto el Canario

Transcribed by  
Byron Juca

The image shows a musical score for the song "Esta Noche Pinta Bien". It consists of three staves of music. The first staff is for "Trumpet in Bb" and starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff is for "Bb Tpt." and starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a measure number "6" and contains a melodic line with various note values and rests. The third staff is also for "Bb Tpt." and starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a measure number "11" and continues the melodic line. The score is written in black ink on a white background.

Figura 1. Partitura de la canción Esta noche pinta bien.

Fuente: Fotografía de Byron Juca (Cuenca, 2023).

Unidad 2.

**GUÍA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.**

**TEMA: Planificación para la orientación a estudiantes en cómo interpretar la música salsa**

**Estudiante: Nivel medio.**

UNIDAD DIDÁCTICA	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO, BASADO EN CÓMO INTERPRETAR LA MÚSICA SALSA.			TIEMPO	5 SESIONES (40MIN)
OBJETIVOS	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p>Conocer y aplicar las técnicas del instrumento de acuerdo con las exigencias de los fragmentos musicales</p> <p>Utilizar el oído interno como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical.</p> <p>Desarrollar competencias individuales de cada estudiante con la interpretación del fragmento musical de la canción Aquí estoy yo.</p>	<p>Conocer los niveles de inteligencia de aprendizaje y de experiencia para la interpretación de la trompeta.</p>	<p>Desarrollar y conocer la melodía como el ritmo a través de la canción del genero salsa.</p>	<p>Conocer los aspectos internos de la persona (ejecutante). respeto mutuo hacia los demás estudiantes.</p>	<p>Estrategia Didáctica. Focalización visual y mental de motivos melódicos o ritmicos que se presentan en la canción.</p>	<p>Entonación apropiada. Calidad interpretativa. Control de aire. Manejo adecuado del ritmo y la melodía.</p>

**Bibliografía recomendada:**

(REY RUIZ, 2019). *Aquí estoy yo*. <https://www.youtube.com/watch?v=mir-svpleig>  
 (VÁZQUEZ, G, 2019). *Recursos y estrategias didácticas en la enseñanza musical instrumental*. Unidades de apoyo para el aprendizaje. CUAED/facultad de música-UNAM.  
 (SCIELO, 2010). *Competencias Profesionales*. México.

**Tabla 2. Planificación para la interpretación de la canción Aquí estoy yo.**

Fuente: Juca, B. 2023.

# Intro. Aquí Estoy yo.

Rey Ruiz

Transcribed by  
Byron Juca

The image shows a musical score for three trumpet parts. The first staff is labeled 'Trumpet in Bb' and contains the first five measures of the piece. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and continues with eighth notes A4, G4, F4, E4, and D4. A triplet of eighth notes (D4, C4, B3) is marked with a '3' and a bracket. The second staff is labeled 'Bb Tpt.' and contains measures 5 through 9. It starts with a measure rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and continues with eighth notes A4, G4, F4, E4, and D4. A measure rest is followed by eighth notes C4, B3, and A3, then a quarter note G4, and finally eighth notes F4, E4, and D4. The third staff is labeled 'Bb Tpt.' and contains measures 10 through 14. It starts with a measure rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and continues with eighth notes A4, G4, F4, E4, and D4. A measure rest is followed by eighth notes C4, B3, and A3, then a quarter note G4, and finally eighth notes F4, E4, and D4.

Figura 2. Partitura de la canción Aquí estoy yo.

Fuente: Fotografía de Byron Juca (Cuenca, 2023).

Unidad 3.

**GUÍA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.**

**TEMA:** Planificación para la orientación a estudiantes en cómo interpretar la música salsa.

**Estudiante:** Nivel medio.

UNIDAD DIDÁCTICA	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO, BASADO EN CÓMO INTERPRETAR LA MÚSICA SALSA.			TIEMPO	5 SESIONES (40MIN)
OBJETIVOS	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p>Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través de la trompeta y de participación instrumental en grupo. Fomentar la audición activa y consciente de la música Salsa.</p> <p>Desarrollar competencias individuales de cada estudiante con la interpretación fragmentos musicales de la canción Me volvieron hablar de ella.</p>	<p>Conocer los niveles de inteligencia de aprendizaje y de experiencia para la interpretación de la trompeta.</p>	<p>Desarrollar y conocer la melodía como el ritmo a través de la canción del genero salsa.</p>	<p>Conocer los aspectos internos de la persona (ejecutante). respeto mutuo hacia los demás estudiantes.</p>	<p>Estrategia Didáctica. Focalización visual y mental de motivos melódicos o rítmicos que se presentan en la canción.</p>	<p>Aplicación de conocimientos adquiridos a nivel de estudio y experiencia interpretativa. Reconocimiento de los motivos musicales que se aplicaran a la ejecución. Calidad interpretativa. Aplicación de dinámicas musicales.</p>
<b>Bibliografía recomendada:</b>	<p>(GILBERTO SANTA ROSA, 2014). <i>Me volvieron hablar de ella</i>. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=6ke_wcdmigm">https://www.youtube.com/watch?v=6ke_wcdmigm</a></p> <p>(VÁZQUEZ, G, 2019). <i>Recursos y estrategias didácticas en la enseñanza musical instrumental</i>. Unidades de apoyo para el aprendizaje. CUAED/facultad de música-UNAM.</p> <p>(SCIELO, 2010). <i>Competencias Profesionales</i>. México.</p>				

**Tabla 3. Planificación para la interpretación de la canción Me volvieron hablar de ella.**

Fuente: Juca, B. 2023.

# Me Volvieron a Hablar de Ella

Gilberto Santa Rosa

Transcribed by  
Byron Juca

The image displays a musical score for four trumpet parts. The first staff is labeled 'Trumpet in B $\flat$ ' and contains the first five measures of the piece. The second staff is labeled 'B $\flat$  Tpt.' and contains measures 6 through 12. The third staff is also labeled 'B $\flat$  Tpt.' and contains measures 13 through 18. The fourth staff is labeled 'B $\flat$  Tpt.' and contains measures 19 through 24. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Red slurs are used to group specific melodic phrases across measures. The final measure of the fourth staff ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Figura 3. Partitura de la canción Me volvieron hablar de ella.

Fuente: Fotografía de Byron Juca (Cuenca, 2023).

Unidad 4.

**GUÍA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.**

**TEMA: Planificación para la orientación a estudiantes en cómo interpretar la música salsa.**

**Estudiante: Nivel medio.**

UNIDAD DIDÁCTICA	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO, BASADO EN CÓMO INTERPRETAR LA MÚSICA SALSA.			TIEMPO	5 SESIONES (40MIN)
OBJETIVOS	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p>Respetar las normas establecidas en la partitura para que se produzca el hecho sonoro con nitidez y perfección. Demostrar flexibilidad psicomotriz y expresarse melódicamente con libertad.</p> <p>Fomentar competencias individuales de cada estudiante con la interpretación de fragmentos musicales de la canción Fui la Carnada en donde se aplicará las técnicas del instrumento de acuerdo con las exigencias de la canción.</p>	<p>Conocer los niveles de inteligencia de aprendizaje y de experiencia para la interpretación de la trompeta.</p>	<p>Desarrollar y conocer la melodía como el ritmo a través de la canción del genero salsa.</p>	<p>Conocer los aspectos internos de la persona (ejecutante). respeto mutuo hacia los demás estudiantes.</p>	<p>Estrategia Didáctica. Focalización visual y mental de motivos melódicos o rítmicos que se presentan en la canción.</p>	<p>Autocontrol, dominio de la memoria y capacidad interpretativa. Técnica y concentración en la audición e interpretación. Controlar la respiración y relajación. Emisión del sonido.</p>
<b>Bibliografía recomendada:</b>	<p>(VEGA, 2021). <i>Fui la Carnada</i>. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=UnUzCbZdMNY">https://www.youtube.com/watch?v=UnUzCbZdMNY</a></p> <p>(VÁZQUEZ, G, 2019). <i>Recursos y estrategias didácticas en la enseñanza musical instrumental</i>. Unidades de apoyo para el aprendizaje. CUAED/facultad de música-UNAM.</p> <p>(SCIELO, 2010). <i>Competencias Profesionales</i>. México.</p>				

**Tabla 4. Planificación para la interpretación de la canción Fui la carnada.**

Fuente: Juca, B. 2023.



# Fui la Carnada

Tony Vega

Transcription  
Byron Juca

The image displays a musical score for the song "Fui la Carnada" by Tony Vega. It consists of six staves of music. The first staff is labeled "Trumpet in Bb" and contains the first five measures of the piece. The subsequent five staves are labeled "Bb Tpt." and contain measures 6 through 25. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a triplet in measure 11. Red markings are present above some notes in measures 11, 16, 21, and 25, likely indicating specific performance techniques or accents.

Figura 4. Partitura de la canción Fui la Carnada.

Fuente: Fotografía de Byron Juca (Cuenca, 2023).

Unidad 5.

**GUÍA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA SALSA EN LA TROMPETA DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO.**

**TEMA: Planificación para la orientación a estudiantes en cómo interpretar la música salsa.**

**Estudiante: Nivel medio.**

UNIDAD DIDÁCTICA	ORIENTACIÓN A ESTUDIANTES DE TROMPETA DE NIVEL MEDIO, BASADO EN CÓMO INTERPRETAR LA MÚSICA SALSA.			TIEMPO	5 SESIONES (40MIN)
OBJETIVOS	COMPETENCIAS			ESTRATEGIAS	EVALUACIÓN
	Cognitivos	Psicomotrices	Socioafectivas		
<p>Interpretar individualmente la canción: Ese, profundizando en el conocimiento del genero Salsa, así como en los recursos interpretativos en donde se establecerá un concepto estético que permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.</p> <p>Disfrutar de la audición e interpretación de las obras propuestas para enriquecerse cultural y personalmente</p>	<p>Conocer los niveles de inteligencia de aprendizaje y de experiencia para la interpretación de la trompeta.</p>	<p>Desarrollar y conocer la melodía como el ritmo a través de la canción del genero salsa.</p>	<p>Conocer los aspectos internos de la persona (ejecutante). respeto mutuo hacia los demás estudiantes.</p>	<p>Estrategia Didáctica. Focalización visual y mental de motivos melódicos o rítmicos que se presentan en la canción.</p>	<p>Control y seguridad de los diversos recursos técnicos en la ejecución. Fluidez y concentración. Originalidad y fraseo musical. Reconocer y memorizar la melodía y el ritmo.</p>
<b>Bibliografía recomendada:</b>	<p>(RIVERA, 2021). <i>Ese</i>. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=PA240K0HM_g">https://www.youtube.com/watch?v=PA240K0HM_g</a></p> <p>(VÁZQUEZ, G, 2019). <i>Recursos y estrategias didácticas en la enseñanza musical instrumental</i>. Unidades de apoyo para el aprendizaje. CUAED/facultad de música-UNAM.</p> <p>(SCIELO, 2010) <i>Competencias Profesionales</i>. México.</p>				

**Tabla 5. Planificación para la interpretación de la canción Ese.**

Fuente: Juca, B. 2023.

# Ese

Jerry Rivera

Transcribed by  
Byron Juca

Trumpet in Bb

Bb Tpt.

Bb Tpt.

Bb Tpt.

Bb Tpt.

Bb Tpt.

Figura 5. Partitura de la canción Ese.

Fuente: Fotografía de Byron Juca (Cuenca, 2023).

### 3.5. Tres Audios Demostrativos.

[https://drive.google.com/drive/folders/1UeY0FVM39iujR\\_JOLAk4DPvoi7NaVQYX?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1UeY0FVM39iujR_JOLAk4DPvoi7NaVQYX?usp=share_link)

### Conclusiones

El proceso didáctico en esta guía se ve reflejado por el paradigma educativo constructivista y por competencias que ayudan al proceso educativo del estudiante a avanzar de manera inexorable durante el desarrollo educativo musical. Se consideran, además, los aprendizajes actuales del estudiante para ir sumando nuevos conocimientos, es decir se estimuló la zona de desarrollo próximo (ZDP).

Fue pertinente mencionar y rescatar estos métodos de enseñanza por su relevancia, son y serán la base para el pleno desarrollo del estudiante en diferentes escenarios donde el virtuosismo, los conocimientos prevalezcan y surjan, gracias a esta guía.

Se aplicó el método pedagógico musical Orff, en donde se plantea que el comienzo de la educación musical está en el ritmo que surge naturalmente en el lenguaje, los movimientos y la percusión. También, la guía aplica el denominado instrumental Orff, que sugiere al estudiante entrar en contacto con una canción popular (Salsa) y ejecutar el ritmo con el cuerpo mientras se canta la canción; o acompañar al ritmo de la canción con instrumentos musicales de pequeña percusión. Se empieza a conocer la letra y el ritmo de la canción, vivenciando con el cuerpo y la voz.

El contenido de esta guía didáctica, está diseñada para estudiantes de nivel medio en torno al aprendizaje de la música Salsa en la trompeta, en donde incursionan en el aprendizaje métodos que facilitaron el estudio progresivo del género Salsa y su ejecución, la guía también cuenta con audios demostrativos de repertorio presentados de manera progresiva en las planificaciones.

Se recomienda aplicar el modelo de planificación curricular propuesto por Julián de Zubiría, para una mejor organización. Las actividades son variadas y activas y permiten una evaluación del proceso para llegar al producto final, que es la ejecución misma de los extractos más relevantes y canciones seleccionadas para que el estudiante siempre esté motivado en su aprendizaje.

### Referencias

- Añó, J. (2011). *Para ser un buen trompetista hacen falta disciplina y constancia*.  
[https://www.laverdad.es/murcia/v/20110509/cartagena/para-buen-trompetista-hacen-20110509.html?fbclid=IwAR0pN-MJOnijPCc88MbYnT\\_ww1yHlls2ZQKtTluFnIKPY7v5LiXDPoYjqeM](https://www.laverdad.es/murcia/v/20110509/cartagena/para-buen-trompetista-hacen-20110509.html?fbclid=IwAR0pN-MJOnijPCc88MbYnT_ww1yHlls2ZQKtTluFnIKPY7v5LiXDPoYjqeM)
- Bernheim, C. T. (2011). *El constructivismo y el aprendizaje de los estudiantes*.  
<https://www.redalyc.org/pdf/373/37319199005.pdf>
- Castañeda, D. (2018). *Técnica alexander para estudiantes de trompeta*. [Archivo PDF].  
<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1799/T%20c3%89CNICA%20ALEXANDER%20PARA%20ESTUDIANTES%20DE%20TROMPETA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cedeño, M. C. (2014). *La construcción del ser en educación: una mirada desde el Constructivismo*.  
<file:///C:/Users/PC/Downloads/DialnetLaConstruccionDelSerEnEducacion-5973142.pdf>
- Córdoba. (2020). *El constructivismo sociocultural lingüístico como teoría pedagógica de soporte para los Estudios Generales*.  
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/nuevohumanismo/article/download/13904/19990?inline=1#:~:text=El%20constructivismo%20sociocultural%20surge%20de,aproximaci%C3%B3n%20sociocultural%20de%20lo%20humano.>
- Despins, J. P. (1989). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
- Espinosa. (2015). *Didáctica de la música*. [Archivo PDF]. <https://www.unir.net/wp-content/uploads/2015/11/Didactica-musica-capt-3.pdf>
- Espitia, A. (2012). *Orientaciones a la técnica de la trompeta*. [Archivo PDF].  
<http://upnblib.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7903/TE-20159.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Eurinnova. (2004). *Instrumentos de viento madera y viento metal*.  
<https://neomusica.es/blog/instrumentos-de-viento-madera-y-viento-metal/>
- Géneros Musicales. (2020). *Salsa*. <https://sites.google.com/site/generosmusicales4d/salsa>

- Jorge Luis Piloto / Joel henrique . (22 de febrero de 2019). *Septeto Acarey, Jose Alberto EL Canario - Está Noche Pinta Bien*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z4zuJVG5h2g>
- MacBeth, C. (2000). *El sistema original de Louis Maggio para los metales*. Hollywood, U.S.A.
- Maggio, L. (1947). *El sistema original para los metales*. Hollywood U.S.A: Carlton MacBeth.
- Menéndez, J. E. (2019). *Texto escolar en el desarrollo curricular en el área de lengua y literatura de tercer año de educación general básica de la unidad educativa "san José – la Salle"*. [Archivo PDF]. <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/18169/1/UPS-QT14310.pdf>
- NEOmúsica. (2021). *Instrumentos de viento madera y viento metal*. <https://neomusica.es/blog/instrumentos-de-viento-madera-y-viento-metal/>
- Patrocinio, S. P. (2014). *Guía didáctica para el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta*. [Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20405?fbclid=IwAR1CH75tQYvppqqswM4mfQAq5iytV0CAQSiHgVbm2xDtoSsngGyLspFKJoM>
- Pedagogía Musical. (2021). *Metodo Orff*. <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-orff>
- Revista Atlante. (2017). *El constructivismo y su aplicación en el aula*. <https://www.eumed.net/rev/atlante/2017/06/constructivismo-aula.html#:~:text=El%20constructivismo%2C%20es%20un%20modelo,situaciones%20de%20aprendizaje%20que%20permiten>
- Ricercare. (2016). *Salsa dataset: primera base de conocimiento de música salsa*. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/15264?locale-attribute=es>
- Ríos, Urdaneta. (2015). *Actual vigencia de los modelos pedagógicos en el contexto educativo*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5758752>
- Rivera, J. (25 de diciembre de 2010). *Ese (version salsa)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GwRxTroSi4I>

- Rosa, G. S. (14 de noviembre de 2014). *Me Volvieron A Hablar De Ella (Audio)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=6ke\\_WCdmigM](https://www.youtube.com/watch?v=6ke_WCdmigM)
- Ruiz, R. (15 de enero de 2019). *Rey Ruíz Aquí Estoy Yo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MiR-svplElg>
- Samper, J. d. (2006). En *Los modelos pedagogicos hacia una pedagogia dialogante*. Bogota Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Sanmiguel, A. U. (2009). *La salsa en discusión, musica popular e historia cultural*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Scielo.(2010). *Competencias profesionales*. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-893X2010000100004](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-893X2010000100004)
- Smith,W.(2009). *MetododeFlexibilidad*. [https://www.mediafire.com/file/dwddnynymnd/METODO\\_DE\\_FLEXIBILIDAD\\_r\\_Walter\\_Smith\\_S.pdf/file?fbclid=IwAR1Lq9VGAIC1XzmLa447bgvmTJ-tDTTGjIwv2rG073u5S6DwUcZSJM4Ilh0](https://www.mediafire.com/file/dwddnynymnd/METODO_DE_FLEXIBILIDAD_r_Walter_Smith_S.pdf/file?fbclid=IwAR1Lq9VGAIC1XzmLa447bgvmTJ-tDTTGjIwv2rG073u5S6DwUcZSJM4Ilh0)
- Tony Vega-Braulio Garcia. (29 de mayo de 2021). *Fui la Carnada*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UnUzCbZdMNY>
- UNIR. (2022). *Enseñar música con el método Orff: claves y características*. <https://www.unir.net/humanidades/revista/metodo-orff/#:~:text=El%20m%C3%A9todo%20Orff%20consiste%20en,%2C%20melod%C3%A9da%2C%20timbre%2C%20forma%20y>
- Vázquez, G. (2019). *Recursos y Estrategias Didácticas en la Enseñanza Musical Instrumental*. <https://uapa.cuaieed.unam.mx/sites/default/files/minisite/static/27a54614-7da8-4fa2-a1df-5ab4ef4a99b2/RecursosEstrategiasDidacticasEnsenanzaMusical/index.html>
- Vygotski, L. S. (2009). *El desarrollo de los procesos psicologicos superiores*. Barcelona: Critica.
- Yepes, G. G. A. (1983). *Guia para la práctica de musica para niños de Carl Orff*. Buenos Aires: Ricord i American a S.A.E.C.