

RECURSOS PARA LA IMPROVISACIÓN EN LA TROMPETA: UNA  
APROXIMACIÓN INSPIRADA EN LAS METODOLOGÍAS DE EDUCACIÓN  
MUSICAL DE DALCROZE, KODÁLY, WILLEMS, ORFF Y HEMSY DE GAINZA

JOHAN ESTEBAN ALMÉCIGA MÉNDEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C, COLOMBIA

ABRIL 2024

**RECURSOS PARA LA IMPROVISACIÓN EN LA TROMPETA: UNA  
APROXIMACIÓN INSPIRADA EN LAS METODOLOGÍAS DE EDUCACIÓN  
MUSICAL DEL SIGLO DALCROZE, KODÁLY, WILLEMS, ORFF Y HEMSY DE  
GAINZA**

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música

Johan Esteban Alméciga Méndez

Cod. 2018275002

**Asesor:** William Alexis Rojas Suárez

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C, Colombia

Abril 2024

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco primeramente a Dios por ser el motor de mi vida, a mis padres por siempre estar presentes y apoyarme en todo lo que hago, a mis hermanos, con quienes comparto este amor por la música, y han sido un ejemplo y guía en todo mi proceso, a mi novia que siempre me ha impulsado a cumplir mis sueños y ha sido parte fundamental en mi proceso, a cada uno de los maestros de la universidad que aportaron su grano de arena para mi desarrollo como músico y educador, a mis compañeros de semestre con quienes compartí muy gratas experiencias y por supuesto a la Universidad Pedagógica Nacional por abrirme las puertas y enseñarme tantas cosas que me han formado como músico, educador y también como persona.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>OBJETIVOS.....</b>	<b>3</b>
GENERAL.....	3
ESPECÍFICOS.....	3
<b>JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>ANTECEDENTES .....</b>	<b>7</b>
<b>MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>13</b>
LA TROMPETA.....	13
LA IMPROVISACIÓN MUSICAL .....	14
LA PRESENCIA DE LA IMPROVISACIÓN EN DIVERSAS CULTURAS .....	16
LA IMPROVISACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL .....	19
<i>ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....</i>	<i>19</i>
<i>OBJETIVOS Y CARACTERÍSTICAS .....</i>	<i>21</i>
PEDAGOGOS MUSICALES DEL SIGLO XX .....	22
<b>PROPUESTA METODOLÓGICA .....</b>	<b>46</b>
ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	46
RUTA METODOLÓGICA .....	47
<b>DESARROLLO .....</b>	<b>48</b>
ANÁLISIS COMPARATIVO .....	49
EJE MELÓDICO/ARMÓNICO.....	54
<i>KODÁLY.....</i>	<i>54</i>
<i>WILLEMS.....</i>	<i>58</i>
EJE RÍTMICO/MÉTRICO .....	63
<i>DALCROZE.....</i>	<i>63</i>
<i>ORFF .....</i>	<i>67</i>
EJE ESTÉTICO/INSTRUMENTAL.....	72

<i>HEMSY DE GAINZA</i> .....	72
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>76</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>79</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>83</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1, Partes de la trompeta. (Santos, 2009) .....	13
Ilustración 2, Eje Trifásico. (Frega, 1997).....	49
Ilustración 3, Ejemplo de melodía improvisada. Elaboración propia .....	61
Ilustración 4, Ejemplo de melodía improvisada con modificación. Elaboración propia .....	61
Ilustración 5, Ritmo improvisado con figuras de valor igual al pulso. Elaboración propia .....	65
Ilustración 6, Ritmo improvisado con figuras de valor mayor al pulso. Elaboración propia .....	65
Ilustración 7, Partitura improvisación. Elaboración propia .....	74

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1, Ruta metodológica. Elaboración propia.....	47
Tabla 2, Análisis comparativo. Elaboración propia.....	50
Tabla 3, Recurso Kodály. elaboración propia.....	54
Tabla 4, Beneficios y resultados esperados Kodály. Elaboración propia .....	57
Tabla 5, Recurso Willems. Elaboración propia.....	58
Tabla 6, Blue Bossa. (Blue Bossa. Wav, s.f.).....	59
Tabla 7, Autum Leaves. (Autum Leaves, 2015) .....	59
Tabla 8, Beneficios y resultados esperados Willems. Elaboración propia.....	61
Tabla 9, Recurso Dalcroze. Elaboración propia .....	63
Tabla 10, Beneficios y resultados esperados Dalcroze. Elaboración propia .....	66
Tabla 11, Recurso Orff. Elaboración propia .....	67
Tabla 12, Beneficios y resultados esperados Orff. Elaboración propia .....	71
Tabla 13, Recurso Hemsy de Gainza. Elaboración propia.....	72
Tabla 14, Beneficios y resultados esperados Hemsy de Gainza. Elaboración propia .....	75

## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1, Ejercicios de ejemplo. Elaboración propia.....	83
---	----

## INTRODUCCIÓN

La práctica musical en diferentes niveles requiere el perfeccionamiento de diversas habilidades y competencias a nivel motriz y cognitivo. La improvisación es uno de los elementos vitales en este proceso, ya que permite el desarrollo de la libertad y expresividad a nivel interpretativo y creativo. Aunque su presencia es notable en géneros como el jazz, el blues, el flamenco, entre otros, la improvisación trasciende a cualquier tipo de música y puede considerarse como una habilidad fundamental para cualquier músico. Este estudio se enfoca en la improvisación en la interpretación de la trompeta, el cual explorará su desarrollo y fortalecimiento mediante la aplicación y la integración de principios de las metodologías de la educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza.

Es importante resaltar que el siglo XX, presentó una diversidad notable en las concepciones de la educación y prácticas musicales. Por un lado, el incremento de la experimentación y la ruptura de ciertas normas y tradiciones en la composición, permearon la educación musical, generando nuevos horizontes para el aprendizaje y la enseñanza de la música. Por otro lado, la tendencia a la interpretación rigurosa de las obras, sin espacio para la improvisación, implicó una formación musical en los intérpretes rígida y limitada. En este contexto, este proyecto propone un dialogo entre el estudio y análisis de algunos de los valiosos aportes metodológicos de la educación musical del siglo XX, por medio del diseño de recursos didácticos en la práctica de la improvisación en la trompeta.

Desde una perspectiva más específica, se intentará explorar y seleccionar aquellos principios claves en las metodologías presentadas en el siglo pasado que resulten aplicables y beneficiosos para la improvisación de la trompeta. Así, con la recopilación de los recursos adecuados, se pretende desarrollar un compendio de recursos útiles y prácticos para los trompetistas, tanto en formación como profesionales, para incorporar a su práctica y performance.

En los próximos capítulos de esta investigación, se detallará meticulosamente el enfoque adoptado. Además, se revisará la literatura y los estudios que respaldan

las decisiones metodológicas y la perspectiva aplicada en este proyecto. Para garantizar la claridad y la organización del presente documento, se aplicarán las normas APA séptima edición. Estas normas proporcionan un marco estructurado que facilita la comprensión y la presentación coherente de la información.

Con la realización de esta investigación, se aspira a aportar una visión más clara sobre una dimensión del aprendizaje y enseñanza de la trompeta que merece mayor atención y exploración: la improvisación.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo se pueden aplicar algunos de los principios de las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza para contribuir al desarrollo y fortalecimiento de las habilidades de improvisación en los trompetistas universitarios?

## **OBJETIVOS**

### **GENERAL**

Diseñar una serie de recursos para la improvisación en la trompeta a partir de algunos de los principios de las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza, con el propósito de contribuir al desarrollo y fortalecimiento de las habilidades de improvisación en los trompetistas universitarios.

### **ESPECÍFICOS**

- Seleccionar las metodologías o autores más relevantes que han abordado la improvisación en el contexto de la educación musical del siglo XX.
- Identificar los principios fundamentales en las metodologías seleccionadas que pueden ser aplicables a la improvisación en la trompeta.
- Extraer los recursos más adecuados de estos principios para su efectiva aplicación en el instrumento.
- Integrar los recursos mediante una descripción detallada y ejemplos concretos para mejorar su comprensión.

## JUSTIFICACIÓN

Por eso, cuando escuchamos que alguien dice "Me gustaría saber improvisar", le con-testamos: "Pues vamos, hágalo", de nosotros depende, en primera instancia, poder transformar el deseo en realidad, en acción, al que se lamenta porque no le gusta lo que le sale lo inducimos a cambiar, a variar, a hacer otra cosa, en vez de quedarse atado, como predestinado, a aquello que salió por primera vez y que no le complace. Aunque, de todas maneras, debemos tener presente que a nadie le pasa nada si escucha algo "feo", debemos poder soportarlo. Cualquier cosa es audible siempre que sea dicha con convicción y escuchada con interés (Hemsey de Gainza, 1983, p. 48).

La relevancia de este proyecto radica en su propósito de explorar la relación entre las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsey de Gainza y la improvisación en la trompeta. La propuesta aborda una brecha considerable en la literatura y la práctica actual, proporcionando una visión necesaria y relevante para la comunidad de trompetistas universitarios.

La elección del tema en particular presenta tres aspectos fundamentales. Primero, desde la experiencia del autor de este proyecto, se ha evidenciado que la improvisación es un área poco explorada por muchos trompetistas universitarios a pesar de su importancia en diferentes géneros musicales que van desde el jazz hasta la música clásica. El desarrollo y dominio de la improvisación puede resultar en mejoras en la práctica del trompetista, permitiéndole una mayor expresividad y versatilidad como intérprete.

En segundo lugar, el siglo XX marcó un punto de inflexión en la música, en el que los modelos tradicionales, como el sistema tonal, se volvieron insostenibles. Esto impulsó a los músicos a buscar nuevas formas de expresión musical. En medio de estos cambios, la improvisación, que antes se consideraba un elemento fundamental de la creatividad musical, se convirtió en un espectáculo de habilidades técnicas (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014). Esa realidad, comenzó a definirse a finales del siglo XIX, sumada al hecho de que los compositores asumían

casi todas las decisiones respecto a sus obras, llevó a los conservatorios y escuelas de música a formar intérpretes centrados en cumplir eficientemente con las exigencias del compositor, dejando en un segundo plano la exploración y desarrollo de la creatividad y la musicalidad personal de los estudiantes. Esta aguda inclinación hacia la rigurosa disciplina y obediencia se prolongó a lo largo del siglo XX, e incluso persiste en algunos espacios dedicados a la formación musical superior en la actualidad (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014).

Por último, las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza presentan un amplio abanico de posibilidades para la enseñanza de la música, pero que aún no han sido exhaustivamente exploradas en relación con un aprendizaje autónomo de la improvisación.

En términos de impacto, se espera que este proyecto pueda aportar valiosas herramientas tanto para trompetistas en formación como para profesionales. Asimismo, la incorporación de los principios de las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza en la enseñanza y aprendizaje de las habilidades de improvisación, representa una importante aportación a la pedagogía instrumental.

Por lo tanto, se justifica su realización debido a la necesidad de expandir las perspectivas pedagógicas de la improvisación en la trompeta y a la innovación que supondrían los recursos recopilados en este proyecto en su enseñanza y práctica dentro de un ámbito universitario.

En los estudios superiores, la educación propiamente dicha pierde importancia; el valor personal y el ejemplo (a menudo sin explicaciones) de los profesores pasan a primer plano. Se puede insistir aquí en el trabajo autodidacta de los alumnos, que supera, o debía superar con creces, el valor de una enseñanza o, aún, de una educación (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014).

Este proyecto representa un esfuerzo significativo al abordar la intersección entre las metodologías de educación musical de Dalcroze, Kodály, Willems, Orff y Hemsy de Gainza y la improvisación en la trompeta. Al centrarse en esta conexión crucial,

se espera no solo ampliar el entendimiento teórico, sino también brindar herramientas prácticas y relevantes para trompetistas en formación y profesionales. Además, al promover la exploración y el desarrollo de la creatividad musical, este estudio aspira a inspirar una nueva era de innovación y expresión en el campo de la interpretación de la trompeta.

## ANTECEDENTES

La búsqueda de referentes para la investigación se llevó a cabo desde tres perspectivas distintas. En primer lugar, se buscó referencias en trabajos de grado realizados en diferentes partes del mundo con el fin de ampliar las perspectivas sobre el tema de la improvisación. Se incluyen dos trabajos de autores españoles, uno con un enfoque más centrado en el contexto latinoamericano realizado por autores chilenos, y dos trabajos locales realizados por autores colombianos. En segundo lugar, se observaron trabajos que abordan la improvisación utilizando las metodologías de pedagogos musicales del siglo XX como referencia. Por último, se indagó sobre trabajos que exploran la improvisación en la trompeta y cómo abordar este aspecto específico en el instrumento.

1. La improvisación musical como eje vertebrador del aprendizaje instrumental: diseño y validación de una programación didáctica para la iniciación del saxofón en música moderna.

**Autor:** Marcello Chiuminatto Orrego (2018). (Trabajo de grado de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, España.

La enseñanza tradicional de los instrumentos musicales en la gran mayoría de conservatorios o escuelas de música están ligados a unos patrones de aprendizaje guiados siempre por el profesor, lo que genera en el estudiante la necesidad de contar siempre con unas ordenes guiadas para poder continuar con su formación, es importante darle al estudiante la oportunidad de explorar la creatividad desde la etapa de iniciación en su instrumento. El autor de la tesis crea una programación didáctica donde a través de un plan de estudios; fomenta la enseñanza de la improvisación musical, en el área del aprendizaje instrumental, incluyendo a la improvisación en su formación, siendo esta práctica un momento de expresión y libertad donde convergen todos los elementos aprendidos con su instrumento. El aprendizaje de la improvisación puede darse desde etapas iniciales haciendo uso de los elementos más básicos de la música y explorando con ellos la creatividad

como intérprete. Al consultar este trabajo, se puede observar la carencia de planes de estudio que consideren a la improvisación como factor cohesionador del aprendizaje musical, por eso hay que darle un lugar importante a este aspecto de la interpretación y hacerlo parte de todas las etapas de formación musical tanto colectiva como autónoma.

## 2. Improvisación y autonomía como desarrollo de la capacidad creativa para instrumentistas de banda de música: ensayos creativos.

**Autor:** Jorge Molina Alba (2019). (Trabajo de grado de maestría). Universidad de Jaén, Jaén, España

En un mundo globalizado en el que los niños, niñas y jóvenes se enfrentan a una multitud de estímulos diarios, es difícil captar su atención en una sola actividad. Este es el caso de la investigación de Jorge Molina, que evidencia una falta de motivación e interés por aprender música y asistir a los ensayos por parte de los estudiantes de la banda de música de Alcalá la Real. El autor logra captar la atención e interés de los integrantes de la banda mediante actividades de improvisación en grupo y de manera individual. La improvisación permite generar momentos de mayor disfrute musical, dejando de lado la rutina de los ensayos centrados en un repertorio específico. Se propone complementar la formación bandística con ejercicios que fomenten la exploración de la creatividad de los músicos. El objetivo es que el músico sea capaz no solo de leer e interpretar música, sino también de crear música en el momento y de transmitirla e interpretarla con su voz o su instrumento. Este enfoque aborda una problemática común en los procesos de formación musical, tanto en etapas iniciales como en etapas más avanzadas, donde la práctica musical puede volverse rutinaria y poco interesante debido a la búsqueda constante de perfección técnica o de repertorio. En este sentido, la improvisación ofrece alternativas para diversificar y enriquecer el proceso formativo, permitiendo al estudiante explorar su capacidad creativa y, por ende, incentivando su interés por la música.

3. La improvisación libre como herramienta pedagógica para el desarrollo de la creatividad en música.

**Autores:** Víctor Ignacio Espinoza Moreira & Martín Raúl Guzmán Rossani (2014). (Trabajo de grado). Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

La improvisación está ligada al desarrollo de una habilidad ubicada en el campo musical más elaborado, se tiene la creencia que se puede improvisar cuando existe un alto nivel de conocimiento de elementos propios del campo artístico, los autores de la investigación describen que la improvisación libre musical, además de ser un espacio creativo y de expresión, es una importante instancia de apreciación e integración del acervo creativo personal y de (auto)conocimiento, lo cual debe ser una misión de la educación musical. La improvisación al ser multidisciplinar en las artes es una forma de expresión humana más esporádica, por medio de un lenguaje diferente a las palabras en el caso de la música le permite al intérprete crear su propio medio para expresarse y comunicar su sentir con los otros. Si bien se habla de la importancia de la improvisación en la formación musical, en la práctica, esta se encuentra desvinculada de los programas educativos formales. Son pocas las instituciones que se preocupan por crear espacios donde el músico pueda expresarse libremente y poner a prueba su creatividad a través de la improvisación. Este trabajo nos proporciona una perspectiva diferente de la improvisación, asociándola al autoconocimiento del intérprete y su capacidad para comunicar un mensaje propio, todos tenemos algo que enseñar y expresar a los demás y esto también nos permite llegar a adquirir conocimientos individuales y colectivos con un gran potencial afectivo, debido a que esta forma de expresión no debe estar ligada a reglas o a falsas creencias de la perfección musical si no por el contrario es un espacio donde el error y el hacer nos puede brindar la seguridad del disfrute musical.

4. La improvisación: una alternativa para desarrollar la musicalidad.

**Autores:** Ahuver Martínez R., José Vicente Piñeros H. & Luis Carlos Villa N. (2017). (Trabajo de grado de maestría). Universidad Sergio Arboleda, Bogotá D.C., Colombia.

Todos los seres humanos tenemos unas formas de expresión propias, cada una de ellas permeadas por las experiencias previas vividas de manera consciente e inconsciente en cada etapa de nuestra existencia, por ello vale resaltar que la pedagogía musical debe ser un medio para permitir la expresión y la creatividad propia a través del lenguaje de los sonidos. La enseñanza musical en la gran mayoría de contextos de formación se ha enfocado en aspectos formales relacionados con la gramática, la lecto – escritura musical, el análisis y el montaje de repertorio. Aunque estos aspectos son fundamentales para la enseñanza del lenguaje musical y la adquisición de habilidades conceptuales e interpretativas, se observa que no se han tenido en cuenta en los procesos de enseñanza-aprendizaje los espacios de comunicación, interacción y creación tanto individual como colectivo. Los estudiantes se acostumbran a que el maestro sea quien ordene cómo interpretar el repertorio, qué interpretar y cómo hacerlo, sin considerar las experiencias previas de los estudiantes y su capacidad para proponer e innovar. La creación no depende de conocimientos teóricos, por el contrario, es una habilidad con la que muchos estudiantes llegan a la escuela y que, en ocasiones, la misma escuela suprime o posterga en su desarrollo. Este trabajo nos permite visualizar la importancia de improvisar desde temprana edad (7–12 años) como estrategia para encontrar un lenguaje de comunicación individual y colectivo, favoreciendo la expresión propia en el campo musical, exteriorizando su capacidad de interpretar su sentir y su mundo.

5. La improvisación como herramienta en la formación integral del trompetista. (Un aporte al espacio académico instrumento principal trompeta de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional).

**Autor:** Jonny Javier Rueda Briceño (2014). (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá D.C., Colombia

La improvisación es una herramienta que se utiliza en diversos géneros musicales, para citar un ejemplo de ello es el jazz, música originada en el siglo XX en los Estados Unidos y que tiene gran difusión en muchas partes del mundo, una de las características principales de este género musical es precisamente la sección de improvisación (siendo la trompeta protagonista) teniendo grandes exponentes a lo largo de su historia. El autor plantea la necesidad de incluir en el plan de estudios de instrumento principal trompeta de la Universidad Pedagógica Nacional herramientas para que los estudiantes aprendan a improvisar, ya que es necesario utilizar la improvisación en géneros más populares, donde el instrumento es relevante; critica que la enseñanza se basa solo en la adquisición de herramientas técnicas utilizadas en el repertorio clásico. Además, señala que la improvisación es una capacidad creativa y expresiva muy importante de utilizar como licenciado en música. Este trabajo, evidencia la carencia de herramientas para el aprendizaje de la improvisación desde la misma clase del instrumento, siendo esta muy importante para el desarrollo integral del trompetista. La trompeta, instrumento melódico en la mayoría de los géneros musicales, se enfrenta a secciones donde debe improvisar y el instrumentista debe prepararse para afrontar este momento con naturalidad y fluidez, por ello es importante que desde las etapas iniciales de la formación instrumental se trabaje la improvisación acorde al nivel y las capacidades teóricas del estudiante.

6. ¿Cómo improvisar? Guía metodológica de improvisación en género de porro colombiano para trompetistas de nivel 3.0.

**Autor:** Christian Díaz Moreno (2018). (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá D.C., Colombia

Dentro de la música colombiana el género porro es uno en los cuales la improvisación ocupa un lugar importante, este estilo musical está interpretado

principalmente por las bandas payeras (aunque estas también interpretan otros ritmos propios de la región caribe) conformadas por: tuba, clarinetes, trombones, bombardinos, el bombo, el redoblante, los platillos y una parte fundamental de la agrupación, las trompetas. La formación para los trompetistas de las bandas payeras en la costa atlántica colombiana es netamente empírica, pero su desenvolvimiento en la improvisación característica del género del porro es notable. El autor realiza una guía metodológica la cual a través de distintos ejercicios pueda brindarle herramientas a un grupo de estudiantes para poder adquirir habilidades para la improvisación en el género de porro, estos ejercicios están organizados dentro de un marco de nivel de dificultad siendo el grado 3.0 el seleccionado el cual se encuentra enmarcado en la propuesta de grados de desarrollo bandístico del maestro Victoriano Valencia. El trabajo contextualiza el uso de la improvisación en un género musical y trabaja elementos técnicos propios de la trompeta, la guía metodológica permite a los estudiantes comprender y asimilar cada aspecto para adquirir la habilidad de improvisar en el género seleccionado.

## MARCO TEÓRICO

### LA TROMPETA

La trompeta, un instrumento musical perteneciente a la familia de los vientos-metal, se caracteriza por su diseño que consta de un tubo cilíndrico que se ensancha progresivamente hasta formar una campana o pabellón. Este instrumento se construye con precisión para permitir la manipulación del flujo de aire mediante tres pistones, lo que posibilita la producción de una amplia gama de notas y escalas cromáticas. (Santos, 2009)

Las partes principales de una trompeta incluyen la boquilla, el tudel, los pistones, el codo, la campana, las bombas y las anillas de afinación, así como las llaves de desagüe. La boquilla, en forma de embudo, se inserta en el tubo principal y se ajusta a los labios del intérprete para generar vibraciones controladas que resultan en el sonido característico del instrumento. El tudel es el conducto a través del cual el aire fluye desde la boquilla hasta el resto del instrumento, permitiendo así su manipulación para producir diferentes tonos y matices. (Santos, 2009)

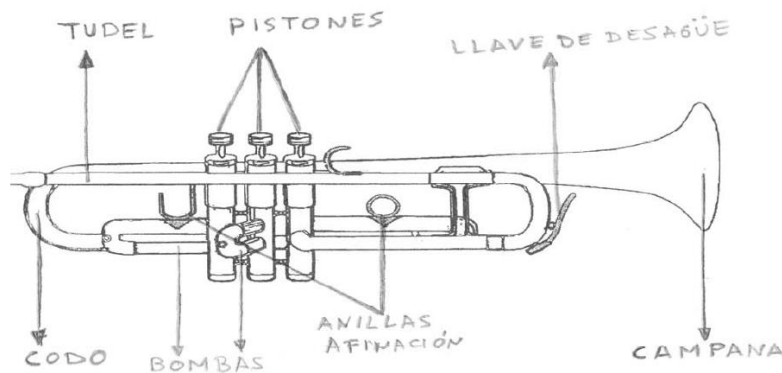


ILUSTRACIÓN 1, PARTES DE LA TROMPETA. (SANTOS, 2009)

Los pistones son elementos fundamentales de la trompeta, ya que al ser accionados modifican la longitud efectiva del tubo, lo que a su vez altera la frecuencia del sonido producido. Cada pistón está asociado a una bomba específica que dirige el aire hacia el tubo principal, permitiendo así un control preciso sobre la afinación y el

timbre del instrumento. El codo es una curva en el tubo principal que dirige el flujo de aire hacia la campana, donde se amplifica y proyecta el sonido generado. (Santos, 2009)

Las bombas y anillas de afinación son componentes clave para ajustar la afinación de la trompeta, lo que permite a los intérpretes adaptarse a diferentes contextos musicales y garantizar la precisión tonal durante la interpretación. Por otro lado, las llaves de desagüe están diseñadas para facilitar la eliminación de la saliva acumulada durante el toque, manteniendo así el instrumento limpio y en óptimas condiciones de funcionamiento. (Santos, 2009)

En cuanto a la producción del sonido, el intérprete de trompeta genera vibraciones en los labios al colocar la boquilla y ajustar la presión del aire dentro del instrumento. Estas vibraciones excitan la columna de aire dentro del tubo, produciendo así el sonido característico de la trompeta. El control preciso de los pistones permite al músico manipular la longitud efectiva del tubo para producir diferentes notas y escalas, lo que constituye la base de la ejecución musical en este instrumento. (Santos, 2009)

En términos de ejecución, un intérprete de trompeta trabaja con una serie armónica que se compone de siete posiciones fundamentales. Cada posición se define según qué pistones se accionan y cómo esto afecta la longitud efectiva del tubo, lo que a su vez determina la nota producida. Desde la primera posición, en la que no se acciona ningún pistón, hasta la séptima posición, en la que se activan los tres pistones simultáneamente, cada posición representa un cambio específico en la altura tonal del instrumento, permitiendo así la interpretación de escalas y melodías diversas. (Santos, 2009)

## **LA IMPROVISACIÓN MUSICAL**

El marco teórico que respalda esta investigación se centra primero en la improvisación musical, un proceso creativo que facilita la generación instantánea y espontánea de ideas musicales utilizando los recursos disponibles. Este proceso es

cuidadosamente elaborado y disciplinado, regido por normativas y limitaciones específicas que pueden variar dependiendo del género musical o la cultura específica. Hemsy de Gainza (2016) y Palacios (1997) lo ilustran con el ejemplo de la música flamenca y el jazz.

Sobre la base de estudios neurocientíficos, la improvisación musical es un comportamiento creativo complejo que está estrechamente ligado con el pensamiento divergente y la capacidad para generar soluciones creativas y alternativas (Abraham & Justel, 2015).

En el espectro de las prácticas musicales, la improvisación y la composición son dos formas principales en las que puede manifestarse este proceso creativo. Aunque tanto la improvisación como la composición dependen de las ideas musicales generadas por el compositor o el intérprete, existen diferencias fundamentales entre ambas, tal como Alcalá-Galiano Ferrer (2007) lo argumenta.

La composición, por un lado, es un proceso lento en el que el artista tiene la libertad y el tiempo necesarios para pulir y perfeccionar sus ideas musicales. Estas ideas pueden surgir de una chispa de inspiración inicial, pero se pulen y perfeccionan continuamente a medida que el compositor revisa y modifica constantemente su trabajo. A diferencia de la improvisación, la composición ofrece la ventaja de poder visitar y modificar cualquier parte del trabajo de manera reflexiva.

La improvisación, por otro lado, es un proceso rápido que requiere que las ideas funcionen inmediatamente. Dada la estructura y dirección de la pieza, es necesaria una respuesta rápida y firme. El tiempo para reflexionar y pulir las ideas es limitado en la improvisación. En este proceso, el improvisador adorna y llena las diferentes partes de la pieza con su creatividad, empleando métodos únicos para cada situación y modelando su obra sobre la base de lo que su cultura y experiencias personales le han enseñado (Alcalá-Galiano Ferrer, 2007).

Por lo tanto, el enfoque requerido para la composición se centra en la reflexión, la revisión y el perfeccionamiento continuo. En contraste, la improvisación requiere una toma de decisiones rápida e inmediata y depende en gran medida de la

experiencia y los instintos del intérprete. Aunque ambos procesos requieren un grado de creatividad e interpretación musical, el conjunto de habilidades necesario y el entorno en el que se utilizan son notablemente diferentes. De ahí se deduce que las habilidades adquiridas a través de la práctica de ambos, la improvisación y la composición, pueden ser complementarias y conjuntamente pueden enriquecer la expresión musical de un artista.

Además de su rol como herramienta creativa, la improvisación musical es efectiva como herramienta pedagógica. Facilita la internalización de nuevas formas y conocimientos y la externalización de lo que un individuo ya sabe (Erkkilä, 2000). En términos educativos, refleja y contribuye al esquema de crecimiento inherente en todo proceso educativo.

Sin embargo, la música ya no es un lenguaje primario y universal, sino una actividad especializada, a menudo segregada en diferentes áreas de especialización. Hemsy de Gainza (2016) aboga por un enfoque más holístico de la música, en contraposición a verla simplemente como una serie de campos aislados. De este modo, la improvisación musical debería ser reconocida no solo en la educación musical, sino también en el desarrollo personal y comunicativo de cada individuo.

## **LA PRESENCIA DE LA IMPROVISACIÓN EN DIVERSAS CULTURAS**

En la música europea, la improvisación fue una parte integral en varios períodos históricos, particularmente durante los períodos Barroco y Clásico. En la era Barroca, la improvisación se utilizaba para complementar, variar y embellecer las composiciones musicales, un ejemplo es la ejecución del bajo continuo (Montalvo López, 2006). Durante el período Clásico, la improvisación se convirtió en una forma para que los solistas demostraran su virtuosismo e impregnaran la obra con su creatividad.

A inicios del siglo XX, la improvisación musical experimentó un cambio drástico. Principalmente limitada a la música de órgano, su presencia en la música popular y en ciertas áreas específicas como el jazz se mantuvo prominente, tal como Marcel

Dupré evidencia en su obra "Tratado de la improvisación al órgano" (Alcalá-Galiano Ferrer, 2007).

Aunque la expresión musical en este período tuvo una influencia importante en los compositores de la época, influencia que se observaba más en aspectos de ritmo y estructura que en improvisación per se, estos compositores adoptaron acercamientos exhaustivos y detallados a la escritura de música, dejando poco espacio para la creatividad del intérprete. Con la llegada del cine mudo, se desarrolló una nueva forma de improvisación en la música funcional, específicamente en el acompañamiento de piano (Alcalá-Galiano Ferrer, 2007).

La primera mitad del siglo XX fue un tiempo de rigidez emocional, en la que la creatividad del intérprete quedó restringida por las composiciones escritas y dirigidas. Lo que fue una vez la genialidad de un compositor ahora se ve como una habilidad. Excepciones a esta norma incluyen a compositores como Charles Ives y Percy Grainger, quienes dieron a los intérpretes cierta libertad para interpretar su música.

Stravinsky y Bartók, para mencionar solo algunos, demostraron tanto en sus composiciones como en sus grabaciones la poca libertad interpretativa permitida por sus partituras. Persiste el debate sobre las libertades y limitaciones impuestas a los intérpretes, incluso en obras tituladas como 'improvisaciones'.

Durante la década de 1960, el concepto de improvisación grupal cobró importancia y fue un estímulo significativo para muchos compositores. Esto fue evidente en el trabajo del compositor Larry Austin, fundador del grupo de improvisación New Music Ensemble, en el que integró diversas formas de improvisación en sus composiciones, incentivando así la participación creativa de los artistas del grupo (Alcalá-Galiano Ferrer, 2007).

Un enfoque diferente puede apreciarse en el trabajo del compositor alemán-americano Lukas Foss, quien enfocó sus esfuerzos en revivir el arte clásico de la improvisación en un lenguaje moderno. Foss fundó la Improvisation Chamber Orchestra en la Universidad de California y buscó darles a músicos destacados la

oportunidad de expresar su intuición musical dentro de estructuras composicionales más flexibles. Foss denominó a esta aproximación "Action-Music", evidenciando el énfasis en la interpretación como el resultado de una interacción inmediata entre composición e interpretación.

Sin embargo, este movimiento no perduró o se extendió a gran escala con la improvisación a menudo tomando un segundo plano frente a la composición. Notables excepciones incluyen a compositores como Vinko Globokar, La Monte Young y Terry Riley, quienes continuaron explorando conceptos de improvisación en sus obras. No obstante, figuras destacadas como Stockhausen y Stravinsky se retractaron rápidamente de la libertad interpretativa otorgada inicialmente, argumentando que el éxito de una obra depende de la interacción cuidadosa entre el compositor y el intérprete. Este análisis del desarrollo y la evolución de la improvisación grupal en este período proporciona una visión valiosa de las dinámicas cambiantes en la música del siglo XX.

La improvisación en la música colombiana ha jugado un papel en varias regiones y estilos. Destacan la música de la Costa Atlántica donde músicos incorporan la improvisación de manera creativa en sus piezas, y la del litoral Pacífico colombiano. En cambio, en la música de la región Andina colombiana, la improvisación ha sido menos frecuente. Sin embargo, existen exponentes actuales que han incorporado la improvisación en su propuesta musical.

La improvisación en jazz es esencial y adopta una característica notablemente distinta a la música clásica al dar total libertad a los intérpretes para improvisar sobre una estructura armónica y rítmica preestablecida. Por otro lado, es vista como una invención espontánea que se realiza dentro del contexto de un tema, creando nuevas melodías sobre la base de los acordes existentes. A lo largo de su historia, el jazz ha exhibido varios enfoques hacia la improvisación, caracterizándose cada época por alguna tendencia específica de improvisación.

La improvisación también ha sido una parte esencial en otras culturas musicales. La música de la India emplea un sistema micro tonal con una estructura conocida

como raga donde existe la improvisación. Mientras que, en la música flamenca, las melodías vocales acompañadas por palmas y ajustadas para incorporar un componente de improvisación, completado por bailes y gestos improvisados (Montalvo López, 2006).

Las prácticas de improvisación en diversas culturas y periodos históricos dan lugar a ejemplos de cómo esta técnica puede ser empleada de distintas maneras para provocar dinámicas interesantes e innovadoras en la música. La fusión de estas tradiciones de improvisación con la formación formal puede enriquecer la experiencia musical tanto para los intérpretes como para los oyentes, proporcionando un ambiente para la creatividad y la expresión individual dentro de los límites de las tradiciones musicales específicas.

## **LA IMPROVISACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL**

### **ANTECEDENTES HISTÓRICOS**

La información de esta sección se deriva del análisis y la interpretación de dos estudios académicos sobre la improvisación en la música y la educación. La primera fuente utilizada es "La improvisación libre como herramienta pedagógica para el desarrollo de la creatividad en música" y fue publicada por Espinoza Moreira & Guzmán Rossani en 2014. Esta obra proporciona una visión de la forma en que se utiliza la improvisación libre para facilitar la creatividad en la formación musical.

Por otro lado, Alcalá-Galiano Ferrer aporta una contextualización histórica del papel de la improvisación en la música y la educación en su estudio de 2007 titulado "La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años".

Ambos trabajos proporcionan la base teórica y el marco de referencia utilizado para explorar la evolución de la improvisación en la música y su educación a lo largo de la historia.

Desde sus orígenes, la educación musical ha desempeñado un papel significativo en la formación personal y cultural. Esto se evidencia en las antiguas civilizaciones griegas, donde la música era una parte esencial de la educación. Este valor educativo se extendió también a la época de la República Romana, donde la formación musical comenzaba desde la temprana infancia.

En la antigüedad, la práctica de improvisación fue un componente crucial en la formación musical debido a la transmisión oral de la música y la falta de un sistema de notación confiable. Durante la Edad Media, a pesar del inicio del desarrollo de la notación actual, la improvisación continuó siendo un aspecto importante de la formación en música.

La educación musical en los inicios del Renacimiento ocurrió principalmente en las capillas musicales de las iglesias. Aquí se enseñaban las técnicas de canto, incluyendo improvisación polifónica, interpretación instrumental y, para algunos talentosos, el arte de la composición.

Durante el Renacimiento, los teóricos distinguían entre los estilos escritos e improvisados del contrapunto. Existía cierta polémica entre los defensores de la polifonía, quienes destacaban la rigidez de la notación estricta, y los defensores de la monodía, quienes veían una mayor capacidad de invención y de alguna forma, improvisación.

Durante el periodo barroco, se hizo fundamental la enseñanza y práctica del bajo continuo. Este tiene su origen en la monodía acompañada, donde la interpretación era la encargada de completar el relleno o ripieno armónico.

A medida que el mundo de la música avanzaba hacia el período del clasicismo, la improvisación seguía siendo un componente crucial de la educación musical. Este periodo estuvo marcado por compositores como Mozart y Beethoven, quienes eran conocidos no solo por sus habilidades de composición, sino también por sus habilidades de improvisación, un talento muy valorado en esa época.

Durante el clasicismo, especialmente en los conciertos de piano, la improvisación del solista, particularmente en las cadencias, era una norma esperada. Por ejemplo, los conciertos para piano de Mozart venían con un espacio para que el solista realizara una cadenza improvisada. La improvisación también se utilizaba en la variación de los temas y en la elaboración de las composiciones, dando así al intérprete un cierto grado de libertad y participación en la composición.

En la época romántica, aunque la práctica de la improvisación comenzó a disminuir en las presentaciones públicas, todavía se valoraba en la educación y la práctica musical. Para muchos compositores románticos, como Chopin y Liszt, la improvisación era una parte integral de su proceso de composición. Muchos pianistas virtuosos de la época romántica, incluidos Chopin y Liszt, eran conocidos por sus habilidades de improvisación y frecuentemente incluían pasajes de improvisación en sus recitales.

A medida que se avanza hacia el siglo XX y XXI, la improvisación vuelve a ganar terreno en ciertos géneros, destacando notablemente en el jazz, el rock y ciertas corrientes de la música experimental y contemporánea. En géneros como el jazz y el rock, la improvisación se convierte en un pilar fundamental, a la vez que se preserva y fomenta en formas más clásicas de educación musical.

Responder a la pregunta de cómo la educación musical ha evolucionado en lo que respecta a la práctica de la improvisación es complejo. No obstante, a lo largo de la historia musical se puede rastrear la presencia constante de esta forma de expresión, desde la antigüedad hasta la época contemporánea, lo que evidencia su papel fundamental en el arte musical.

## OBJETIVOS Y CARACTERÍSTICAS

La improvisación musical busca tanto reproducir patrones existentes como generar nuevos elementos de manera creativa, según (Quesada Arguedas, 2003). Hay dos métodos principales de improvisación. En la improvisación guiada, el profesor establece claros objetivos para los estudiantes, que se alcanzarán en base a las

condiciones intelectuales y emocionales de los estudiantes. En la improvisación libre, por otro lado, los objetivos son subconscientes y por tanto están implícitos en la actividad.

Los objetivos también pueden centrarse en desarrollar aspectos específicos del estudiante, como habilidades cognitivas, habilidades sociales y procesamiento emocional a través de la interacción con la música. Además, la improvisación también tiene como objetivo ayudar a los estudiantes a integrar conocimientos, experiencias y sensaciones a través del desarrollo de su memoria, imaginación y otras habilidades.

Según la licenciada Consuelo Arguedas Quesada (2003), en un proceso de improvisación, la música se crea mientras se interpreta; una vez que la música se escribe, deja de ser una improvisación y pasa a ser una composición musical. Aunque la improvisación parece ser un procedimiento musical totalmente libre, existen reglas que guían y facilitan la actividad.

Además, también identifica las llamadas "consignas" como instrucciones o directrices que ayudan a guiar la actividad de improvisación de los estudiantes. Estas consignas pueden ser musicales o extra musicales, cerradas, abiertas, seriadas, libres, investigativas, descriptivas, etc., y ofrecer posibilidades variadas para los estudiantes mientras improvisan.

La forma en que se dan las consignas (tono de voz, lenguaje, etc.) y cómo se recibe por parte de los estudiantes también es un aspecto importante en el proceso de improvisación. Además, es vital considerar la actitud y el comportamiento de los estudiantes mientras realizan una improvisación ya que estos pueden variar en función de su conocimiento, habilidades y estado emocional.

## **PEDAGOGOS MUSICALES DEL SIGLO XX**

ÉMILE JAQUES DALCROZE

Según Dalcroze:

Es importante que la educación haga marchar juntos el desarrollo intelectual y el desarrollo físico, y me parece que la rítmica debe tener, en este sentido, una buena influencia ( ..). Mi convencimiento es que la educación por y para el ritmo es capaz de despertar el sentido artístico de todos los que se sometan a ella. Por eso lucharé hasta el fin para que se introduzca en las escuelas y para que se haga comprender a los educadores el papel importante y decisivo que el arte debe desempeñar en la educación del pueblo (citado en Pascual Mejía, 2006, p. 100).

Émile Jaques-Dalcroze fue un músico, compositor e intérprete, pedagogo y hombre de teatro nacido en Viena el 6 de julio de 1865 y fallecido en Ginebra el 1 de julio de 1950. Comenzó sus estudios musicales en 1871 bajo la tutela de su madre, Julie Jaques, una prestigiosa profesora formada en las teorías pedagógicas de Pestalozzi. Tras instalarse en Ginebra en 1875, continuó sus estudios de piano en el Conservatorio y luego se trasladó a París para profundizar en sus estudios musicales y artísticos, trabajando con Fauré, Marmotel y Lavignac. En 1884 regresó a Viena para seguir estudiando piano, armonía e improvisación con Bruckner, pero fue el suizo Mathis Lussy quien le introdujo a las posibilidades de la rítmica.

En 1892, fue nombrado profesor de armonía y del curso superior de solfeo en el Conservatorio de Ginebra. Fue en esta época cuando comenzó a investigar el papel del movimiento corporal en la conciencia y clarificación del movimiento musical, proponiendo numerosos ejercicios para fortalecer la audición y ejecución musical de sus alumnos. Sus innovadoras experiencias lo llevaron a realizar demostraciones en distintas regiones de Suiza y Europa, atrayendo el interés de importantes personalidades de la época.

En 1915 fundó el Instituto que lleva su nombre en Ginebra, donde realizó una extensa labor pedagógica que dio notoriedad internacional a su método Dalcroze, una forma innovadora de enseñar música que integra el movimiento corporal con la audición y ejecución musical. Este método ha tenido un impacto significativo en la educación musical y ha sido reconocido internacionalmente por su eficacia para mejorar la comprensión y ejecución musical.

## METODOLOGÍA

Dalcroze se opuso al aprendizaje de la música de una forma mecánica y crea un método basado en la rítmica. Como explica el propio Dalcroze:

El objetivo del método es, en primer lugar, crear a través de la rítmica una corriente rápida y regular de comunicación entre el cerebro y el cuerpo; y lo que hace diferente a mis ejercicios físicos de otros métodos de hoy en día, es que cada uno de ellos está concebido de tal forma que puede establecer más rápidamente en el cerebro la imagen del movimiento estudiado (citado en Capistrán-Gracia, 2018, p. 42).

Mientras ejercía como docente en el conservatorio de Ginebra, Jaques-Dalcroze observó que, en términos generales, los estudiantes no lograban visualizar mentalmente el sonido y el ritmo, más allá de simplemente comprender la suma de las figuras, de ello nace la necesidad de crear su método “La Rítmica” como solución a la desconexión entre el concepto puramente lógico del ritmo y su concepción natural, que es el movimiento, propuso el aprendizaje a través de los sentidos.

Según Silvia Del Bianco (Díaz Gómez & Giráldez Hayes, 2007) “La Rítmica (Rythmique o Eurhythmics) Jaques-Dalcroze es un método de educación musical que relaciona los lazos naturales y beneficiosos entre el movimiento corporal y el movimiento musical, llevando de este modo a la persona a desarrollar sus facultades artísticas.”(p.24) Busca que el aprendizaje de la música se realice a través del movimiento y este permita a su vez desarrollar de manera inconsciente elementos musicales (figuras, dinámicas, cambios de tempo, etc.) que serán usados por los intérpretes en su formación de una manera más racional. Es un método vivencial y multidisciplinar en las artes porque Dalcroze trabajó con músicos, bailarines y

actores aplicando sus principios observando la importancia de la conciencia corporal como medio pedagógico y creativo.

Como se mencionó anteriormente la metodología de Dalcroze se enfoca en utilizar el movimiento para promover el desarrollo de la motricidad (percepción, expresión corporal), el pensamiento y la expresión musical. “Es una educación por la música y para la música” (Pascual Mejía, 2006, p. 89), por la música, debido a que tiene el poder de armonizar los movimientos físicos y fomentar la capacidad de adaptación, especialmente a través del ritmo, y para la música, debido a que une de manera armoniosa el movimiento y la expresión corporal, así como el pensamiento y la expresión del alma (sensibilidad).

No es solo un método para la adquisición del ritmo musical, sino que a través de este se puede introducir al aprendizaje de más elementos. Según Silvia Del Bianco (Díaz Gómez & Giráldez Hayes, 2007) “Al hablar del método Dalcroze la palabra que surge es «rítmica». Sin embargo, éste comporta tradicionalmente la trilogía: *rítmica, solfeo e improvisación*, consideradas como materias básicas” (p.26), las tres se entrelazan para moldear al músico, ayudándole a cultivar su expresión musical. En cierto sentido, a través del movimiento, alcanzamos una comprensión corporal del solfeo y, mediante la improvisación, empleamos elementos musicales para desarrollar nuestro propio lenguaje. Dalcroze enfatiza la importancia de las lecciones en grupo para fomentar la capacidad de adaptación, imitación, reacción, integración y socialización, factores que van a favorecer a su vez en la adquisición de herramientas para la improvisación propia.

## IMPROVISACIÓN

Bachmann (citado en Lago Castro & Belmonte González, 2012) verifica las palabras de Jacques Dalcroze: “Improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente, escribía Jacques Dalcroze en 1932 en un artículo en el que

se sorprendía de que la improvisación estuviese tan poco valorada en los estudios instrumentales” (p.93)

La improvisación es un tema recurrente entre los pedagogos musicales del siglo XX, quienes la incluyen y abordan como parte de sus propuestas. A pesar de ello, en la formación instrumental actual, esta importante herramienta se sigue dejando de lado y su potencial como agente cohesionador del aprendizaje musical no se tiene en cuenta.

Para Jaques-Dalcroze es significativo que el niño empiece a hacer improvisaciones cortas desde muy pronto, aunque sean de dos compases, más tarde de cuatro compases, luego de ocho compases y así progresivamente, con el fin de que los niños vayan creando sus propias composiciones (Lago Castro & Belmonte González, 2012, p. 93).

Para Dalcroze, es fundamental incluir la improvisación desde el inicio de la aplicación de su método. No exige grandes propuestas creativas, sino que mediante ejercicios basados en el juego corporal se plantee esta exploración progresiva y conscientemente en relación con el aprendizaje del niño. Precisamente en la elaboración de propuestas de improvisación, es posible evaluar cuánto ha aprendido el estudiante en la sesión de clase.

En el método de Dalcroze, la importancia de la improvisación se evidencia desde dos perspectivas: la del profesor y la del estudiante. El docente debe poder realizar pequeñas improvisaciones sobre las temáticas trabajadas por el grupo y ajustándolas a las características de este. Por otro lado, desde la perspectiva del estudiante, la improvisación emerge como un objetivo de aprendizaje. Se fomenta el desarrollo de la creatividad del alumnado mediante este enfoque (Universidad Internacional de La Rioja, s/f-b)

“Hay que destacar que, si bien la improvisación es importante para el método de la Rítmica, siempre es orientada como una herramienta para el aprendizaje de los elementos musicales tradicionales, en cuanto al ritmo, la armonía y la melodía” (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014, p. 195). Como ya mencionamos, dentro de su propuesta metodológica, Dalcroze busca, mediante sus ejercicios corporales, crear conceptos que se utilizarán formalmente en la enseñanza teórica musical. En este caso, la improvisación permite generar una mayor comprensión del aprendizaje, a la vez que se crean conceptos propios sobre cómo usarla como herramienta de expresión de la creatividad y sensibilidad personal. Esto favorece la musicalidad del estudiante.

## ZOLTÁN KODÁLY

Según Kodály:

Todos los niños deben aprender primero su lengua materna musical y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música. Acceder a lo último sin el conocimiento de su lengua materna, es equivocar el verdadero valor pedagógico de la música: educarse como persona... (Pascual Mejía, 2010)

Zoltán Kodály fue un destacado músico, compositor y pedagogo húngaro nacido el 16 de diciembre de 1882 en Kecskemét - Hungría y fallecido el 6 de marzo de 1967 en Budapest - Hungría. En su infancia, el traslado frecuente de su familia a pequeñas ciudades como Galanta, debido al trabajo de su padre como funcionario de ferrocarriles, lo expuso a la música tradicional y a un entorno cultural distinto al de la ciudad. Esta experiencia influyó su filosofía como compositor y maestro, ya que sus compañeros de escuela en Galanta provenían principalmente de granjas. Cuando la familia se trasladó a Nagyszombat, Kodály recibió una educación integral en la escuela arzobispal, sobresaliendo especialmente en lenguas. Además de su formación general, recibió lecciones de piano, violín y violonchelo desde una temprana edad, sentando las bases para su futura carrera musical y compositora.

Estudió composición en Budapest con Hans Koessler y realizó numerosos viajes para estudiar y recopilar la música tradicional de diferentes partes de Europa. “Junto con su colega y amigo Béla Bartók, fue un gran recopilador de la música folclórica de su país, identificándola como base de la cultura nacional” (Jorquera-Jaramillo, 2004, p. 34). Juntos emprendieron numerosos viajes para estudiar y recopilar música folclórica de canciones y melodías tradicionales, tanto en Hungría como en otros países. Su trabajo conjunto fue fundamental para la clasificación y estudio de la música tradicional, dejando un legado importante para la etnomusicología. Esto influyó notablemente en su obra compositiva.

La música coral tuvo un papel central en la carrera de Kodály. Desarrolló un "Método Coral" que utilizaba el canto coral basado en la música de tradición folclórica como herramienta para la alfabetización musical desde temprana edad.

Al final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, Kodály fue nombrado presidente del Consejo de las Artes, donde se enfocó en la educación y la reconstrucción de la vida musical en su país. Durante este tiempo, logró superar la resistencia a la idea de enseñar música desde los primeros años, y finalmente se implementó en la escuela primaria. Su papel fue crucial al guiar e inspirar este movimiento. Se establecieron escuelas con programas especiales de música, y las escuelas regulares también ofrecían clases de música dos veces por semana, además de las sesiones de coro correspondientes. Este enfoque resultó en una mejora en el rendimiento intelectual de los estudiantes en todas las materias.

En 1950, Kodály fundó una escuela en la cual los niños recibían una educación musical diaria. Esta escuela fue de gran importancia en su carrera, ya que le permitió poner en práctica su metodología pedagógica y consolidar su legado en la música. Su escuela y su método pedagógico han tenido un impacto significativo en la educación musical, tanto en su país como en todo el mundo.

## METODOLOGÍA

Según Àngels Subirats (Díaz Gómez & Giráldez Hayes, 2007) “El método de enseñanza que Kodály desarrolló para la escuela se basa en la educación del oído y en la adquisición de una voz bien educada para el canto” (p. 66), la finalidad de esto es brindarle al alumno herramientas que le favorecerán en su aprendizaje de un instrumento. El método Kodály está desarrollado en base a las melodías del folclore húngaro, pero se puede extrapolar a los temas populares de otros países. “Su método se basa en la convicción de que las capacidades del niño se desarrollan y maduran gracias al conocimiento de las canciones de tradición oral de su país, repertorio que define como lengua materna musical” (Jorquera-Jaramillo, 2004, p. 35).

El propósito del enfoque Kodály es hacer que el aprendizaje musical de los niños sea más sencillo y reducir las dificultades que enfrentan al tener sus primeros contactos con un instrumento. A través del canto, los estudiantes desarrollan habilidades de lectura y escritura musical, allanando el camino para el siguiente paso en su aprendizaje: interpretar esas mismas canciones con instrumentos. (Universidad Internacional de La Rioja, 2021a)

Para Zoltán Kodály, la voz es una herramienta indispensable para el desarrollo musical y, como las canciones infantiles cuentan en su mayoría con los mismos intervalos y ritmos, se favorece el aprendizaje práctico del estudiante, es precisamente mediante la voz que se accede al desarrollo de las habilidades musicales, dividiendo su metodología en tres temáticas: la voz: primer instrumento, el oído relativo y la fononimia:

- La voz, primer instrumento: “la práctica del canto es la base de toda la actividad musical porque de ella se deriva toda la enseñanza de la música” (Pascual Mejía, 2006, p. 101). Considera el canto como un agente motivador para el aprendizaje musical, la voz humana es el instrumento más cercano al cual podemos acceder.
- El oído relativo: “las entonaciones de las canciones y melodías se rigen por el sonido relativo, de manera que no importa tanto la afinación absoluta del sonido, sino las relaciones entre los distintos intervalos” (Pascual Mejía,

2006, p. 102). Kodály considera que la metodología del canto comienza en los hogares, la familia es el primer educador musical al enseñarle a los niños canciones y juegos musicales, de esta manera se empieza a educar el oído relativo. Esta vivencia previa se podrá utilizar en la escuela.

- La fononimia: Desarrolla una serie de gestos para representar el sonido, lo que permite interiorizar la música escrita y educar el oído interno.

El solfeo relativo es otro de los pilares de este método, aunque todas las notas musicales se nombran en orden, siempre terminarán en vocal para que puedan enlazarse unas con otras. Así la escala quedaría: do, re, mi, fa, so, la y para que no haya confusiones, se usa ti en vez de si, esto evita que no se parezca tanto a sol. "También es muy importante el uso de las sílabas rítmicas, que consiste en utilizar determinadas sílabas rítmicas para la lectura del ritmo «ta» (negras), «ti-ti» (corcheas), «ti-ri-ti-ri» (semicorcheas)" (Universidad Internacional de La Rioja, s/f-b, p. 17)

## IMPROVISACIÓN

El objetivo básico de la improvisación en la educación musical es que el niño trabaje lo más activamente posible con elementos musicales y no se imagine que es tal o cual compositor. Esta actividad tendrá valor musical sólo si el alumno ha desarrollado un sentido por las armazones formales y tonales de estilo. Aparte del desarrollo de las habilidades expresivas y creativas, la aplicación y la práctica de la improvisación representan el cultivo de las habilidades relacionadas con la forma, el tono, la armonía, etc. y también con la elevación a un nivel más alto del pensamiento y de los reflejos musicales. (Friss, 1975, p. 162)

"Al principio del aprendizaje, el acercamiento al ritmo y la melodía es de carácter improvisado" (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014, p. 210). En el método

Kodály, es posible trabajar la improvisación musical a partir del ritmo, la melodía y la armonía. Aunque se aborde de manera autónoma en la presentación de ciertos ejercicios, el objetivo final del método es integrarlos para el aprendizaje de la teoría musical escrita.

- Improvisación rítmica: “se utilizan sílabas para identificar las distintas figuras rítmicas (por ejemplo, *ta* para la negra, *ti-ti* para las dos corcheas, *tiri-tiri* para las semicorcheas, etc.), y a partir de ahí desarrollar distintas rítmicas de carácter espontáneo” (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014, p. 204). Una forma de utilizar la improvisación es mediante la creación de ostinatos rítmicos, y a partir de ello realizar juegos de pregunta-respuesta. Inicialmente, los estudiantes realizarán las respuestas, pero a medida que se apropian de la temática, también podrán improvisar las preguntas.
- Improvisación melódica: “Kodály hace uso de la escala pentáfona (tradicional del folclore húngaro), utilizando primero el intervalo de tercera menor sol-mi, con el que se pueden realizar distintos juegos sonoros” (Szönyi, 1976, p. 76). Este sistema de intervalos se utiliza como un primer acercamiento a la melodía, sin basarse en piezas escritas o prefijadas, sino jugando con las notas. Además, melódicamente se pueden realizar respuestas improvisadas a frases melódicas propuestas por el profesor.
- Improvisación armónica: “la improvisación de acompañamiento comienza improvisando funciones. Al principio es suficiente si el alumno improvisa una dominante cadencial para la melodía oída, en una etapa posterior puede introducirse gradualmente la función subdominante” (Friss, 1975, p. 164). El objetivo final es que los alumnos sean capaces de improvisar partes acompañantes simples para varias canciones folclóricas conocidas.

En cada una de las fases del proceso de la enseñanza, se puede motivar al niño para que actúe y también para que desarrolle su poder de iniciativa. La improvisación inmediata de alguna fórmula rítmica melodía, forma parte integral de la enseñanza de estos elementos (Szönyi, 1976, p. 74).

## CARL ORFF

Según Orff (en Pascual Mejía, 2010) “La educación musical debe partir del hogar. El niño que ha vivido con la propia experiencia de sí mismo en la canción y el ritmo podrá luego aprender música” (p.204).

Carl Orff, el destacado compositor y pedagogo alemán del siglo XX, nació en Múnich el 10 de julio de 1895 y falleció en la misma ciudad el 29 de marzo de 1982, mostrando un marcado interés por la música desde temprana edad. Proveniente de una familia que valoraba la educación musical, recibió clases de piano, órgano y chelo desde los cinco años. Su interés por el teatro y la música escénica comenzó como un juego, inspirado por un espectáculo de marionetas al que asistió. Esta infancia creativa e innovadora lo llevó a componer obras para representaciones teatrales de títeres utilizando instrumentos caseros, las cuales interpretaba para su familia. Sin embargo, pronto mostró su inclinación hacia la composición en lugar de la interpretación. A los 16 años, comenzó a publicar sus primeras composiciones de gran formato, como "Zaratustra Opus 14", revelando así su lenguaje musical único.

Orff estudió composición en la Escuela Superior de Música y Teatro de Múnich y desempeñó el cargo de director musical en los teatros de Manheim y Darmstadt. Sus composiciones están inspiradas en temas medievales, tradiciones de su Baviera natal, cuentos y tragedias griegas, y se caracterizan por estar concebidas no solo desde el punto de vista musical, sino también teniendo en cuenta su contexto escénico. Entre sus obras más importantes y conocidas se encuentran Carmina Burana, CatuLLi Carmina, Da Mond, Die Kluge y Antigona.

El año 1924 marca la creación de la escuela de rítmica, música y danza conocida como la Güntherschule en Múnich, fundada por Carl Orff y Dorothee Günther. Este

proyecto educativo sentó las bases del Orff-Schulwerk, una metodología de educación musical a través de la música y el movimiento. Gunild Keetman, estudiante de la Güntherschule, se convirtió en colaboradora de Orff en materia de educación musical.

Las ideas pedagógicas de Orff se difundieron a través de la Radio Bávara en 1948 y posteriormente se publicaron cinco libros que contienen una recopilación de piezas vocales e instrumentales, dando origen al Schulwerk.

Orff sostenía que "el compromiso musical debía ser inmediato y para todos" (Alcalá-Galiano, 2007, p. 263). En este sentido, "se enfatiza la formación para la vida, no sólo la educación musical profesional" (Frega, 1997, p. 109). Su método el Orff-Schulwerk ha tenido un impacto significativo en la enseñanza musical a nivel mundial. Su adopción y adaptación en varios países demuestran la influencia duradera que ha tenido en la pedagogía musical y en el desarrollo de los currículos musicales en las escuelas. El enfoque en la música y el movimiento, así como la participación de los estudiantes en la creación musical, han sido elementos clave que han transformado la forma en que se enseña la música a los jóvenes.

## METODOLOGÍA

“La metodología Orff se basa en tres conceptos básicos: palabra, música y movimiento, por lo que los factores directamente abordados son el oído, el lenguaje, la interpretación (incluyendo la improvisación) y el movimiento.” (Universidad Internacional de La Rioja, s/f-b, p. 29). Definitivamente, el método Orff-Schulwerk se basa en los intereses naturales del niño, fomentando el canto, la recitación, el baile y el toque de instrumentos como formas de enseñar y aprender música. El objetivo central es desarrollar las capacidades expresivas y perceptivas de los estudiantes. La combinación de música, movimiento y lenguaje como pilares fundamentales enriquece la experiencia de aprendizaje, permitiendo a los niños llegar a un conocimiento más profundo de la música. Se puede sintetizar la propuesta de Orff en 4 temáticas que abordan los conceptos básicos, los cuales son:

- El cuerpo como instrumento: el cuerpo está “dotado de características tímbricas diversas” (Pascual Mejía, 2006, p. 91), esto nos permite utilizarlo como un instrumento musical. Los instrumentos corporales o naturales también reciben el nombre de gestos sonoros. Los gestos sonoros, permiten educar el ritmo a través de movimientos del cuerpo que producen sonidos. Son cuatro los planos sonoros, timbres o instrumentos: pitos o chasquidos de dedos, palmas, palmas en rodilla y pisadas. Con ellos se explora y experimenta con el ritmo a través del cuerpo, enriqueciendo la experiencia musical y fomentando la participación de los estudiantes.
- La palabra: “Orff utiliza la palabra para desarrollar el ritmo. Los recitados consisten en nombres y pregones, series de palabras, rimas infantiles de sorteo, rimas infantiles en forma de pregunta y respuesta” (Pascual Mejía, 2006, p. 91), el fin del uso de la palabra es su relacionarlas con las figuras rítmicas, haciendo más fácil el aprendizaje.
- La canción: “La mayoría de las melodías que aparecen en el método se basan en canciones populares de niños, infantiles y melodías de danza centroeuropeas. Las canciones se acompañan con ostinatos rítmicos y melódicos y con el movimiento corporal” (Pascual Mejía, 2006, p. 91), el uso de la escala pentatónica al comienzo del método Orff-Schulwerk, facilita la improvisación y la creación musical, permitiendo a los estudiantes explorar y experimentar con mayor libertad. La progresión melódica que se emplea en el método permite asimilar una nota nueva en cada etapa, lo que favorece el aprendizaje gradual y la comprensión de la estructura musical.
- Los instrumentos: los instrumentos escolares creados por Orff y Keetman son únicos y originales, estos instrumentos buscan ser una extensión natural del lenguaje hablado, del canto y del movimiento de los niños. Su objetivo es proporcionar a los estudiantes herramientas musicales que les permitan explorar y expresarse de manera creativa estimulando la improvisación, estos instrumentos se adaptan a su desarrollo cognitivo y motriz. “Son fáciles de tocar por los niños, atractivos con sus agradables colores y timbres, y versátiles para expresar fácilmente ideas musicales” (Pascual Mejía, 2006,

p. 93). La utilización de estos instrumentos en el aula promueve la participación del alumno en una orquesta escolar y le otorga un papel protagónico en la creación musical. Al hacer música directamente con estos instrumentos, los estudiantes se involucran activamente en el proceso musical, lo que les brinda una experiencia más significativa y gratificante.

Según López Ibor (en Díaz Gómez & Giráldez Hayes, 2007) “El Schulwerk no se considera un método ya que no hay unas secuencias didácticas concretas, sino que cada persona crea y recrea un modelo para enseñar según el contexto en el que trabaje.” (p. 74). Aunque existen pilares básicos que sustentan la enseñanza musical según el método Orff-Schulwerk, cada profesor tiene la libertad de estructurar sus clases y organizar sus objetivos y contenidos de acuerdo con las necesidades y capacidades de sus estudiantes. Esta flexibilidad permite adaptar el enfoque a contextos culturales y educativos específicos, lo que resulta en una mayor relevancia y efectividad en la educación musical. La libertad para personalizar la enseñanza dentro de los parámetros del método Orff-Schulwerk fomenta la creatividad y el compromiso de los estudiantes con la música, lo que contribuye a su desarrollo integral.

#### IMPROVISACIÓN

La improvisación es un elemento fundamental en la propuesta de Orff-Schulwerk, y se emplea en cada uno de sus conceptos: palabra, música y movimiento. La creatividad y la experimentación son aspectos centrales en las temáticas abordadas, y se valora más el proceso realizado que el producto o resultado final. “Fomenta la creatividad y da gran importancia al proceso mediante el cual se desarrolla el conocimiento y a la experimentación como medio de aprendizaje” (Universidad Internacional de La Rioja, 2021).

La improvisación permite a los estudiantes explorar y expresarse de manera espontánea, fomentando su creatividad y su capacidad para tomar decisiones

musicales en el momento. Al enfocarse en el proceso, se le da importancia al viaje musical que emprenden los estudiantes, animándolos a experimentar con sonidos, ritmos y movimientos de forma libre y auténtica.

Orff consideraba la improvisación y el desarrollo de la creatividad musical por sobre las destrezas lectoras e instrumentales, al punto de subordinar estas últimas a las anteriores. Se trata de abandonar la teoría memorística en favor de la práctica activa de la música en sus elementos, facilitando la actividad lúdica infantil de búsqueda, permitiendo el descubrimiento de los elementos del discurso musical y su utilización y combinación (Frega, 1997, p. 101).

Esta aproximación al aprendizaje musical no solo fortalece las habilidades creativas de los estudiantes, sino que también les brinda la oportunidad de desarrollar una conexión más profunda con la música, permitiéndoles explorar su propia voz musical de manera única y personal. También se realizan representaciones de lo aprendido, pero no es la única parte que importa en este método, considerando que se puede aprender también realizando creaciones.

“Considera que la improvisación sólo se puede realizar en base a un lenguaje musical adquirido” (Espinoza Moreira & Guzmán Rossani, 2014, p. 210), Orff propone que el profesor guíe estas prácticas utilizando los conocimientos adquiridos. Para lograrlo, se emplean ciertos elementos de la música y se realizan variaciones. Un ejemplo de esto es el uso del ritmo, donde se invita al estudiante a realizar cambios como subdivisiones, aumentos, cambios de tempo, y variaciones rítmicas, entre otros.

## EDGAR WILLEMS

Según Willems (en Pascual Mejía, 2010) “Para hacer enseñanza, no hace falta más que información, para hacer educación, hace falta amor” (p. 152). Esta frase nos

permite comprender el ideal humanista de Willems a lo largo de su propuesta metodológica.

Edgar Willems, distinguido pedagogo y músico, nació el 13 de octubre de 1890 en Lanaken, Bélgica, y murió el 18 de junio de 1978 en Ginebra, Suiza. Su formación académica abarcó disciplinas diversas, comenzando en la Escuela Normal de Maestros y continuando en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, donde se sumergió en el mundo artístico antes de enfocarse en la música. Aunque inicialmente no tuvo una formación musical formal, su profundo interés lo llevó a convertirse en autodidacta en composición e interpretación.

La influencia espiritual marcó profundamente la metodología de Willems, quien desde temprana edad estuvo inmerso en círculos idealistas y espiritualistas, buscando la realización de un ideal a través de la música, el movimiento, la pintura y la filosofía. Su experiencia en el centro de investigación espiritual de Le Veilleur en París, en 1920, fue crucial. Allí conoció a Lydie Malan, una brillante discípula de Jaques-Dalcroze, cuya personalidad impactante lo motivó a tomar lecciones de canto en Ginebra en 1925.

En el Conservatorio de Ginebra, Willems recibió formación musical y estudió con destacados músicos como Émile Jaques-Dalcroze (ritmo), Thérèse Soravia (teoría musical superior y órgano), y William Montillet (armonía). En 1928, recibe un curso de filosofía de la música. Fue en este contexto que comenzó a desarrollar su enfoque pedagógico revolucionario. Su metodología se basó en la convicción de que niños, adolescentes y adultos poseen innatamente los elementos necesarios para la práctica musical. Abogó por una educación musical progresiva que respetara la individualidad y desarrollara las capacidades de manera gradual.

Willems subrayó la importancia de una educación musical activa e inventiva, evitando ejercicios desalentadores y medios extra musicales que pudieran confundir a los alumnos. Su enfoque pedagógico se basó en el estudio de la psicología como fundamento esencial para la educación musical, destacándose en el desarrollo de la audición y la discriminación de los parámetros del sonido. Este enfoque completo y respetuoso ha dejado un legado perdurable en la pedagogía musical. Su búsqueda

constante de la "flexibilidad orgánica" en la escucha y la sensibilidad auditiva, en contraposición a la enseñanza musical intelectualizada, lo condujo gradualmente a diseñar una educación musical especialmente orientada a niños pequeños, consolidando así su valiosa contribución al campo educativo y musical.

## METODOLOGÍA

“El método de Willems, llamado «aprendizaje progresivo» y con una clara base psicológica, asume que el oído es el primer sentido que se desarrolla dando prioridad, por tanto, al desarrollo auditivo” (Universidad Internacional de La Rioja, s/f-b, p. 23). Inspirándose en el proceso de desarrollo del lenguaje materno, Willems concibe su metodología como un enfoque integral en el que el aprendizaje musical sigue una progresión desde lo imitativo hacia lo racional. Este enfoque multidisciplinario abarca aspectos psicológicos, humanistas y filosóficos, centrándose específicamente en el desarrollo de la sensibilidad auditiva, el sentido rítmico y la conciencia musical de los estudiantes.

El método Willems se basa en principios pedagógicos que promueven la participación de los alumnos, la asociación de melodía, ritmo y armonía con aspectos afectivos, instintivos e intelectuales, y el fomento de un estudio musical completo y serio para todos los niños. Se busca una educación musical accesible a todos los niños, especialmente a partir de los tres años, y se enfatiza la importancia de integrar la música en la vida cotidiana y en todas las prácticas musicales, vocales e instrumentales. Para Willems, el aprendizaje de canciones es el componente central de su trabajo, a través de ellas se pueden vivenciar los distintos componentes que posee la música y la relación de estos con la naturaleza del ser humano.

- Componente Fisiológico: Ritmo

El ritmo es considerado prioritario debido a su relación con la vida fisiológica del individuo, incluyendo ritmos biológicos, pulso y respiración. Se emplea el movimiento corporal como base para el desarrollo rítmico, utilizando canciones y juegos para que los niños sientan y experimenten inconscientemente el ritmo. El método Willems

utiliza los "choques sonoros" como punto de partida para la educación rítmica, permitiendo la improvisación y la conciencia de los elementos métricos. "La rítmica ..., diremos que es un elemento de vida y especialmente de vida fisiológica, cuya clave práctica se encuentra en el cuerpo humano" (Willems, 2011).

- Componente Afectivo: Melodía

Según Willems (2011), la verdadera melodía parte de una emoción, de un sentimiento, no de un acto físico (p. 70), enfatiza la importancia de conectar la melodía con las emociones y sentimientos del individuo, considerándola como un fenómeno psicológico vinculado a la vida interior. Se utiliza la canción como principal medio para desarrollar el oído musical y la afinación, enfocándose en canciones simples y adecuadas para cada etapa del desarrollo musical del alumno. "El canto desempeña el papel más importante en la educación musical de los principiantes; ..., es el mejor medio para desarrollar la audición interior (Willems, 2011, p. 24).

- Componente Mental: Armonía

La armonía se relaciona con el intelecto y la conciencia musical del individuo. Willems propone un enfoque progresivo que comienza con la educación auditiva y sensorial, utilizando canciones y juegos para desarrollar la discriminación y expresión de los elementos musicales.

La armonía tiene una triple acción, un triple significado; no hay más que considerar el acorde, su elemento esencial. Este acorde está hecho de una simultaneidad de sonidos, que conservan su carácter físico, sensorial; tiene un valor afectivo que proviene de los intervalos melódicos que lo componen; no obstante, el elemento característico de la armonía es la síntesis, la cual supone la posibilidad del análisis. Ahora bien, la síntesis y el análisis son de orden mental (Willems, 2011, p. 103).

## IMPROVISACIÓN

Willems enfatiza el uso de la improvisación en la educación musical, utilizando diversos recursos como tubos y choques sonoros para promover la improvisación melódica, armónica y rítmica. La improvisación se integra como parte esencial de la práctica instrumental, considerando el desarrollo auditivo del niño a través de fases que incluyen el toque de oído, lectura a primera vista, toque de memoria y, crucialmente, la improvisación.

La improvisación en nuestra educación musical ocupa un lugar muy particular porque es el signo de la vida. Si fue ignorada en el pasado, se debió, en primer lugar, a que no se hacía educación sino enseñanza; en segundo lugar, a simple desconocimiento (Willems, 2002, p. 126).

Willems defiende la importancia de la práctica diaria de la improvisación rítmica y melódica como base para que los alumnos incorporen verdaderamente el lenguaje musical. Considera que los principios de la vida rítmica y auditiva son fundamentales en todas las etapas educativas, ya que ayudan a fortalecer la memoria a través de la práctica constante de la improvisación en diferentes aspectos musicales.

La improvisación, que permite expresar estados de ánimo o imágenes musicales, se considera esencial desde el principio. Willems promueve experiencias de juego e improvisación para establecer una base auditiva sólida, fundamentando el desarrollo teórico-práctico en principios y funciones del solfeo. Además, inicia la enseñanza del ritmo con "choques sonoros", lo que facilita la improvisación rítmica y la comprensión métrica.

Willems destaca la importancia de la experiencia musical antes de la lecto-escritura, priorizando la práctica musical activa, la expresión físico-rítmica y la creación espontánea. La improvisación se presenta como una expresión de la naturaleza musical humana, evidente desde temprana edad a través del ritmo relacionado con el movimiento y el canto instintivo. Para Willems, observar y estimular la espontaneidad del niño es esencial para que comprenda y asimile los elementos musicales. En la formación musical de los niños, subraya la importancia de la improvisación como una expresión auténtica y vital de la naturaleza musical del ser humano.

El niño que respira camina, corre, salta, posee el instinto rítmico. Hay que darle libertad a este instinto, desarrollarlo (...) Liberemos lo que es natural y desarrollemos la espontaneidad a fin de que el niño pueda crecer según las leyes de su propia naturaleza (Willems, 1950, pp. 19–20).

## VIOLETA HEMSY DE GAINZA

“No concibo una educación musical y mucho menos una iniciación musical sin libre expresión” (Hemsey de Gainza, 2016)

Violeta Hemsey de Gainza fue una destacada pedagoga, psicóloga social y pianista argentina nacida el 25 de enero de 1929 en Tucumán – Argentina y fallecida el 7 de julio 2023 en Buenos Aires - Argentina. Inició su formación musical a la edad de 6 años en la Academia de Bellas Artes de Tucumán, luego realizó estudios en la Universidad Nacional de Tucumán, donde se graduó como licenciada en música, especializándose en piano. Posteriormente, obtuvo una beca en 1951 para perfeccionarse en el Teacher's College de la Universidad de Columbia en Nueva York, y continuó sus estudios en París, con Gerda Alexander, creadora del concepto de «eutonía» (1976), y en Dinamarca (1982).

Es reconocida por sus numerosas publicaciones que abarcan temas como la pedagogía general de la música, la didáctica del piano, la guitarra, conjuntos vocales infantiles y juveniles, improvisación musical y musicoterapia. Sus trabajos han sido traducidos a varios idiomas y son frecuentemente estudiados en trabajos de tesis e investigación.

Además, tuvo una destacada participación como presidenta del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) y como miembro del directorio de la International Society for Music Education. También fue invitada como jurado, profesora y conferencista por diversas instituciones musicales a nivel internacional.

En reconocimiento a su labor, en 1989 recibió el diploma al mérito como pedagoga de la Fundación Konex. Violeta Hemsey de Gainza es considerada una de las voces más influyentes en el campo de la pedagogía musical del siglo XX en Latinoamérica.

## METODOLOGÍA

La metodología de Violeta Hemsy de Gainza se fundamenta en varios principios que buscan incorporar la educación musical de manera integral en el proceso educativo. Considera que la música es energía, alimento, lenguaje y arte. Según su enfoque, todos los seres humanos estamos programados para ser y hacer música, y de allí se desprende que es un derecho universal vivirla y aprenderla. A continuación, se destacan algunos de los principios fundamentales de su enfoque:

- **Iniciación Musical Global:** propone la introducción temprana y global de la música en la educación, involucrando aspectos auditivos, rítmicos y melódicos desde las primeras etapas de desarrollo y trabajando estos de forma global, no separados.

El carácter global de un método puede apreciarse no sólo en líneas generales, sino hasta en sus más mínimos detalles. Hay que procurar que, frente a un fenómeno musical de cualquier índole (melodía, ritmo, armonía, forma musical), el alumno perciba inicialmente una totalidad o síntesis, antes de emprender, el análisis de las partes o elementos constituyentes (Hemsy de Gainza, 2016).

- **Enfoque Holístico:** Busca abordar la enseñanza musical de manera integral, considerando no solo aspectos técnicos e instrumentales, sino también aspectos psicológicos, emocionales, cognitivos y sociales del aprendizaje. Gainza explica que solo puede “llamarse educación musical una enseñanza que sea capaz de contemplar las necesidades inherentes del desarrollo de la personalidad infantil y que se proponga cultivar el cuerpo, la mente y el espíritu del niño a través de la música” (Hemsy de Gainza, 2016).
- **Desarrollo Auditivo:** Prioriza el desarrollo auditivo desde el principio, fomentando la escucha activa y la internalización de conceptos musicales a través de la audición.

- **Improvisación y Creatividad:** Destaca la importancia de la improvisación como herramienta para desarrollar la creatividad musical de los estudiantes, permitiéndoles expresarse de manera personal desde el inicio. Esto se puede ver reflejado en sus palabras las cuales dicen que el “camino que va al encuentro de la música está profundamente vinculado a los procesos de libre expresión: es indispensable tener la posibilidad de participar con la música propia, la que llevamos adentro, para poder integrar mejor la música de afuera” (Hemsey de Gainza, 2016).
- **Didáctica Instrumental Integral:** Integra la enseñanza instrumental con otras prácticas musicales, como la musicoterapia, conjuntos vocales, y la improvisación, creando así un enfoque más completo y enriquecedor.
- **Formación Continua:** Aboga por la formación continua de los educadores musicales, fomentando la actualización constante y la adaptación de metodologías a las necesidades cambiantes de los estudiantes. Para ello recomienda ponerse en el lugar del niño, que le gusta, que quiere, como comprende su mundo; es importante recordar la niñez del propio maestro y sacar de ello herramientas que le permitan entender al educando.
- **Participación del Estudiante:** Promueve la participación del estudiante en su proceso de aprendizaje, alentando la expresión personal y la exploración musical. “La enseñanza no consiste entonces en una mera exposición de la materia por parte del maestro, sino en un activo intercambio de experiencias y emociones entre éste y el niño” (Hemsey de Gainza, 2016).

Estos principios reflejan la perspectiva innovadora y comprometida de Hemsey de Gainza hacia la enseñanza musical, enfocándose en el desarrollo integral de los estudiantes y fomentando la apreciación y comprensión profunda de la música desde sus raíces.

## IMPROVISACIÓN

La improvisación musical, según Violeta Hemsey de Gainza, es una práctica fundamental para el desarrollo del lenguaje musical y la técnica instrumental.

Considera que la improvisación es esencial para comprender plenamente el lenguaje musical y evitar deficiencias en el desarrollo musical de los estudiantes que se centran exclusivamente en la lecto-escritura de material preexistente. La improvisación se iguala al juego, siendo una práctica que enriquece la conciencia auditiva y permite una participación del estudiante en su proceso de aprendizaje musical.

Hemsey de Gainza define la improvisación musical como “toda ejecución musical instantánea realizada por un individuo o grupo” (Gainza, 1983, p. 11), siendo un acto expresivo y comunicativo que no necesariamente sigue una estructura composicional predefinida. Establece que la improvisación consta de tres parámetros: materiales, objetivos y técnicas, que abarcan desde los elementos sonoros y musicales utilizados hasta los fines y desencadenantes de la improvisación.

La improvisación se considera una valiosa herramienta pedagógica, ya que promueve tanto la expresión personal del estudiante como la internalización de nuevos conceptos musicales. Al ser una práctica bidireccional que implica absorción y proyección, la improvisación facilita la comunicación musical y contribuye al desarrollo del lenguaje musical en niños, adolescentes y adultos.

La improvisación se aplica en dos sentidos a todo proceso de desarrollo, es decir a todo proceso educativo. Puede utilizarse para promover la expresión y la descarga personal; en tal caso la des internalización de materiales y estructuras que realiza el educando permitirá al maestro conocerlo mejor y más rápidamente, al mismo tiempo que él experimenta el efecto benéfico de la acción expresiva y comunicativa. Por otra parte, la improvisación se aplica también con gran eficacia a los procesos de internalización de nuevas formas, materiales y estructuras. Mediante la manipulación (exploración investigación) de los materiales sonoros se tiene acceso a la experiencia musical y al concepto musical (Hemsey de Gainza, 2016).

Como objetivo principal, la improvisación busca retroalimentar el proceso de absorber y proyectar en el aprendizaje del lenguaje musical. Además, tiene objetivos específicos como la aproximación al instrumento, la adquisición de elementos musicales, el desarrollo de la creatividad y el fortalecimiento de la técnica instrumental.

Para facilitar la improvisación, Hemsy de Gainza propone el uso de la consigna como una técnica fundamental. “La consigna, enunciada generalmente por el maestro, guía o coordinador, apunta directa o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar, activar, canalizar, orientar, aportar conciencia al proceso improvisatorio” (Hemsy de Gainza, 2016). La consigna, enunciada por el maestro, guía al estudiante en su proceso improvisatorio al establecer el tema, la dinámica de trabajo, el nivel de formalización y el estilo de improvisación. Este enfoque estructurado de la consigna permite una progresión desde la improvisación libre y exploratoria hasta formas más específicas y guiadas, adaptándose a las necesidades del estudiante y del proceso educativo.

## **PROPUESTA METODOLÓGICA**

### **ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN**

El presente trabajo se enmarca en una investigación con enfoque cualitativo, fundamentado en la metodología de análisis de datos cualitativos, que busca la interpretación profunda de los elementos constitutivos del objeto de estudio (Creswell & Poth, 2018). Siguiendo la definición de Hugo Cerda, se destaca que la cualidad se revela a través de las propiedades exclusivas de un objeto o fenómeno, permitiendo una comprensión global del mismo (Cerda, 2021).

En esta investigación, se implementan los métodos histórico, descriptivo y analítico. El método histórico se utiliza para examinar los fenómenos como resultados de un desarrollo a lo largo del tiempo, empleando fuentes primarias y secundarias, como documentos históricos y testimonios (Cerda, 1991). El método descriptivo, por su parte, se emplea para conocer situaciones, costumbres y actitudes predominantes mediante la descripción exacta de elementos. (Arenas Carrillo, 2006a). Además, este método se centra en la predicción e identificación de relaciones entre variables (Arenas Carrillo, 2006a).

En paralelo, se adopta un enfoque analítico, descomponiendo el objeto de estudio en sus partes constituyentes para un estudio intensivo. Esta práctica se alinea con la metodología de análisis de contenido, permitiendo identificar patrones, relaciones y significados en el material analizado (Grupo Morzing Corporation, 2011).

## RUTA METODOLÓGICA

TABLA 1, RUTA METODOLÓGICA. ELABORACIÓN PROPIA

ETAPA	ESTRATEGIA METODOLÓGICA
<p><b>A:</b> Selección de metodologías y autores relevantes</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizar una revisión exhaustiva de la literatura sobre improvisación en la educación musical del siglo XX.</li> <li>• Identificar metodologías y autores relevantes que hayan abordado la improvisación desde diferentes perspectivas, especialmente enfocándose en la práctica instrumental.</li> <li>• Utilizar bases de datos académicas, libros especializados y recursos digitales.</li> </ul>
<p><b>B:</b> Identificación de principios aplicables</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analizar las metodologías seleccionadas para identificar los principios fundamentales que podrían ser aplicables a la improvisación en la trompeta.</li> <li>• Realizar un análisis comparativo para encontrar convergencias y divergencias entre las metodologías seleccionadas.</li> </ul>
<p><b>C:</b> Extracción de recursos aplicables</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificar y extraer los recursos más adecuados de los principios identificados.</li> <li>• Recopilar ejemplos, ejercicios y estrategias específicas que puedan ser aplicadas directamente a la práctica de la improvisación en la trompeta.</li> </ul>
<p><b>D:</b> Integración de recursos en el proyecto</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organizar y estructurar los recursos de manera coherente en un compilado final.</li> <li>• Garantizar que los recursos sean fácilmente accesibles y aplicables para los trompetistas.</li> </ul>

## DESARROLLO

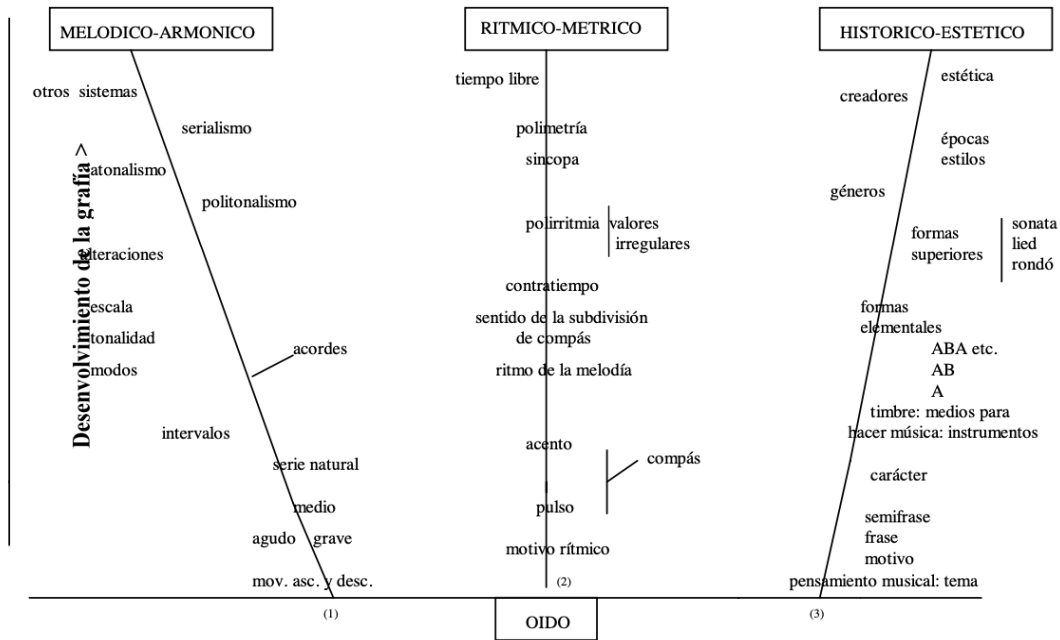
Este capítulo se centra en el análisis de metodologías musicales y la selección de recursos para la improvisación en la trompeta. Se parte de la premisa en la que el conocimiento musical no se limita a lo verbal o simbólico, sino que se manifiesta también en la práctica musical.

En primer lugar, se realiza un análisis comparativo de las metodologías musicales de Willems, Kodály, Orff, Dalcroze y Hemsy de Gainza, con el fin de identificar recursos aplicables a la improvisación.

Para organizar la recopilación de recursos, se emplea el "Eje trifásico del lenguaje musical" de Ana Lucía Frega (1997). Este enfoque propone una secuencia de aprendizaje que se basa en las interrelaciones horizontales y verticales del sonido. El eje sirve como estructura para organizar el capítulo, clasificando las metodologías de acuerdo a sus fortalezas y seleccionando recursos que aborden las diversas dimensiones del lenguaje musical: altura, duración, intensidad, timbre, melodía, ritmo y armonía.

Además, en este proyecto se ha realizado una adaptación de la propuesta original de los ejes al contexto del documento presente. Por lo tanto, se ha modificado el nombre del tercer eje a "eje estético/instrumental". Según el planteamiento de Ana Lucía Frega y las relaciones que se establecen dentro de este eje, el cambio de denominación no conllevaría cambios significativos, ya que el aspecto instrumental está implícito en su conceptualización.

## EJE TRIFÁSICO



(1) Son relaciones de altura. (2) Son relaciones de duración y acentuación. (3) Son relaciones estructurales y de significado expresivo

### ILUSTRACIÓN 2, EJE TRIFÁSICO. (FREGA, 1997)

## ANÁLISIS COMPARATIVO

El análisis comparativo que se presenta a continuación ofrece una visión panorámica de distintas metodologías educativas en el ámbito musical, con un enfoque central en la improvisación musical. A través de este estudio, se exploran las perspectivas y enfoques de destacados pedagogos como Kodály, Willems, Orff, Dalcroze y Hemsy de Gainza, todos ellos centrados en el desarrollo de habilidades musicales que fomentan la creatividad y la improvisación en los estudiantes. Cada metodología aborda los ejes melódico/armónico, rítmico/métrico y estético/instrumental desde su propia perspectiva, ofreciendo así diversas herramientas y enfoques para el desarrollo de la improvisación musical en el contexto educativo. Este análisis comparativo permite identificar las diferencias y similitudes entre las metodologías, así como comprender cómo cada una de ellas contribuye al desarrollo de la capacidad de improvisación en el ámbito musical.

TABLA 2, ANÁLISIS COMPARATIVO. ELABORACIÓN PROPIA

METODOLOGÍAS	EJE MELÓDICO/ARMÓNICO	EJE RÍTMICO/MÉTRICO	EJE ESTÉTICO/INSTRUMENTAL
<p>WILLEMS</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Willems enfatiza la importancia de la improvisación melódica sobre progresiones armónicas simples, basadas en los grados tonales.</li> <li>• Forma <i>carrure</i> con <i>ritmo métrico</i> y tema, respuesta suspensiva, tema y respuesta conclusiva.</li> <li>• Se inicia el proceso enseñando diatónicamente, utilizando grados conjuntos y la escala diatónica como conjunto de intervalos relacionados con la tónica.</li> <li>• Se promueve la solmisación como una herramienta para nombrar los sonidos.</li> <li>• Se practica la improvisación melódica en forma de pregunta y respuesta sobre temas con ritmo métrico.</li> <li>• Willems subraya que la improvisación armónica de progresiones de acordes es más avanzada y no se incluye en el programa de estudios elementales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se incorpora el movimiento corporal y la percusión como herramientas para desarrollar la educación auditiva y el instinto rítmico.</li> <li>• Se enseñan cuatro modos rítmicos (ritmo real, tempo, división y elementos expresivos) como formas de marcar el compás y percutir el ritmo.</li> <li>• Se practica la expresión vocal y el canto mediante vocalizaciones con ritmos libres, rítmicos y métricos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Willems muestra apertura hacia diferentes estilos musicales, incluyendo música contemporánea y de otras culturas.</li> <li>• Enfatiza la importancia de la audición como base del conocimiento musical, promoviendo actividades para desarrollar la percepción auditiva y la comprensión de la música.</li> <li>• Se utilizan diversos recursos como choque sonoro o frappés y percusión sobre materiales del aula para la práctica instrumental.</li> <li>• Se emplean instrumentos de percusión como herramientas para desarrollar la audiomotricidad y el instinto rítmico.</li> </ul>

<p>KODÁLY</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expresión Vocal y Canto: Se inicia con el intervalo de tercera menor (Sol-mi) hasta completar la gama pentatónica. • Se emplean formas alternadas de eco melódico-textual con ritmo libre y sin cuadratura.</li> <li>• Se practica la solmisación, utilizando el nombre de los sonidos, y se realizan preguntas-respuestas con pulso regular, ritmo medido y canon.</li> <li>• La improvisación se basa en elementos conocidos o fragmentos de la canción húngara.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento: Se relaciona la rítmica con la canción húngara, utilizando el movimiento para captar y asimilar los elementos del ritmo y el lenguaje musical.</li> <li>• Percusión Corporal: Se emplean formas de pregunta-respuesta y canon rítmico, donde los esquemas rítmicos extraídos de la canción son percutidos con palmadas y sirven como tema para la imitación y la improvisación.</li> <li>• Expresión Vocal y Canto: Se utiliza el pulso uniforme y el compás regular, iniciando con figuras de blanca, negra y corchea, así como el patrón típico húngaro de negra con puntillo-corchea.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aunque las actividades están enfocadas principalmente en el canto, se plantea la posibilidad de aplicar el canon improvisado y las formas de pregunta-respuesta mediante extractos rítmicos del repertorio en la práctica instrumental.</li> <li>• Posición Estética: Kodály se destaca por su enfoque nacionalista musical y cultural, promoviendo el uso de la música tradicional húngara como base para la educación musical. Su metodología busca que los niños se familiaricen con la música popular de su propio país antes de introducir material musical extranjero.</li> <li>• Notación Musical: Se utiliza el Tonic Sol-Fa y la notación occidental convencional para enseñar melódica y rítmicamente. Kodály valoraba enormemente el uso de la notación musical y recomendaba que los niños aprendieran a leer música antes de estudiar un instrumento.</li> </ul>
---------------	--	--	--

ORFF	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz hablada con esquemas rítmicos del lenguaje e improvisación textual.</li> <li>• Se trabaja a partir de las inflexiones de la voz y se usa la pentatonía como punto de partida.</li> <li>• Trabaja la armonía de forma gradual, desde la armonía modal hasta la tonal, instrumentos y juegos.</li> <li>• Se aprende a acompañar las canciones y las improvisaciones con instrumentos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza el movimiento espontáneo en la iniciación, pero prefiere la percusión corporal sin desplazamiento.</li> <li>• El movimiento se aborda como herramienta para expresar la música y para desarrollar la coordinación y creatividad.</li> <li>• Formas pregunta-respuesta con carácter suspensivo-conclusivo, ostinatos rítmicos como base de la improvisación.</li> <li>• Cuatro niveles corporales: pies, rodillas, manos y dedos.</li> <li>• Asocia el ritmo del lenguaje a la percusión corporal.</li> <li>• Trabaja métrica simple y compuesta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental escolar de placa y pequeña percusión.</li> <li>• Formas de canon, rondó y ostinato rítmico.</li> <li>• Se basa en la tradición occidental, pero también incorpora elementos de otras culturas.</li> <li>• Busca la belleza y la expresividad en la música.</li> <li>• Se basa en la psicología evolutiva del niño.</li> <li>• Busca conectar al niño con la tradición musical accidental.</li> <li>• Utiliza gran variedad de materiales musicales, incluyendo canciones, rondas, instrumentos y juegos.</li> </ul>
DALCROZE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se basa en la tradición musical occidental de los siglos XVII y XVIII.</li> <li>• Privilegia la melodía y la armonía consonante, propia del período clásico-romántico.</li> <li>• Se centra en la tonalidad mayor y menor, con modulaciones a tonalidades cercanas</li> <li>• Trabaja a partir de la práctica musical, con énfasis en la improvisación y composición. Se utilizan procedimientos tradicionales como la imitación, el desarrollo secuencial y la variación.</li> <li>• Explora diferentes texturas musicales, como la homofonía y la polifonía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se centra en el desarrollo del sentido rítmico a través del movimiento corporal.</li> <li>• Busca internalizar las características del ritmo y la métrica de forma vivencial.</li> <li>• Trabaja la precisión, la expresividad y la coordinación en la ejecución musical.</li> <li>• Se practica la eurytmia, que es la expresión corporal del ritmo musical.</li> <li>• Busca desarrollar la capacidad de percibir, comprender y reproducir diferentes ritmos.</li> <li>• Fomenta la creatividad y la improvisación rítmica.</li> <li>• Asocia el movimiento y la expresión corporal a la misma ejecución mediante el juego.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se enmarca en una época de búsqueda de nuevas formas de expresión artística.</li> <li>• Se inspira en las ideas pedagógicas de la época, como la educación activa y el aprendizaje por la experiencia.</li> <li>• Énfasis en la música occidental.</li> <li>• Se basa en las ideas de filósofos y pedagogos como Rousseau, Pestalozzi y Froebel.</li> <li>• Escuela clásica, pero abierta a la exploración y la creatividad.</li> <li>• Busca un equilibrio entre la tradición y la innovación.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Selecciona música atractiva para los estudiantes y que represente diferentes estilos y géneros.</li> <li>• Considera la improvisación como herramienta fundamental para el desarrollo de la creatividad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Progresa gradualmente desde ejercicios simples hasta complejos.</li> <li>• Inicia con ejercicios de atención y coordinación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se valora la importancia de la expresión individual y la experiencia musical.</li> <li>• El piano se utiliza como instrumento principal para la improvisación y el acompañamiento.</li> <li>• Explora las posibilidades sonoras de diferentes instrumentos y objetos.</li> </ul>
HEMSY DE GAINZA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se restringe el ámbito melódico a la octava, estableciendo una modalidad para crear un ambiente tonal-modal. Se emplea la escala pentatónica y el modo frigio. Se fomentan ecos y conversaciones cantadas, sin nombrar inicialmente los sonidos, para luego reflexionar sobre ellos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento: Empleado para captar y asimilar los principales elementos del ritmo y del lenguaje musical. Prepara el aprendizaje de los signos de notación rítmica, contrastando con el enfoque teórico y abstracto.</li> <li>• Percusión Corporal: Se utiliza la percusión corporal de Orff y se exploran los cuatro planos sonoros (chasquidos de dedos, palmas, palmas en rodillas y pisadas.) con diversidad de timbres. Se implementa un juego de preguntas y respuestas sobre el modelo propuesto por el profesor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental Orff, banda rítmica, piano. Consignas musicales y extra musicales. Exploración sobre una tonalidad concreta, diálogos en forma de pregunta-respuesta, estructuras, estilos de danza, imitación-descripción de situaciones, climas, atmósferas.</li> <li>• Clasificación entre consignas musicales y extra musicales, abarcando estímulos relacionados con los elementos constitutivos de la música y las cualidades del sonido, así como aspectos de la conducta humana.</li> </ul>

## EJE MELÓDICO/ARMÓNICO

El eje melódico/armónico aborda dos enfoques metodológicos complementarios, representados por las perspectivas de Kodály y Willems en la enseñanza musical. Kodály, influenciado por la riqueza del folclore, enfatiza la importancia de cantar y reconocer melodías sin acompañamiento, promoviendo la exploración y comprensión temprana de las notas y tonalidades. Por otro lado, Willems destaca la improvisación consciente, donde la vida interior del artista se manifiesta a través de la expresión musical espontánea. Ambos enfoques convergen en el desarrollo de habilidades melódicas y armónicas, utilizando recursos como juegos sonoros y la estructuración armónica de lo mental, con el fin de cultivar la sensibilidad musical y la comprensión profunda de la música en sus aspectos estructurales y expresivos.

### KODÁLY

Por muy débil que sea vuestra voz, debéis intentar cantar música escrita sin la ayuda ningún instrumento. [...] Es necesario aprender, practicar y reconocer las notas y tonalidades tan pronto sea posible. [...] Escuchad atentamente canciones folclóricas: son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos. (Kodály citado por Zuleta, 2005)

TABLA 3, RECURSO KODÁLY. ELABORACIÓN PROPIA

<b>CONCEPTO METODOLÓGICO</b>	Juegos sonoros
<b>CONCEPTO TEÓRICO</b>	Escala pentatónica mayor y menor

<b>DESCRIPCIÓN DEL RECURSO</b>	El recurso en cuestión está diseñado para ayudar al estudiante a desarrollar habilidades musicales y de improvisación, centrándose especialmente en el uso de la escala pentatónica en sus modos mayor y menor como primer acercamiento a la melodía. Este enfoque no se basa en piezas escritas o prefijadas, sino que fomenta la experimentación y el juego con las notas musicales.
<b>MEDIOS Y MATERIALES</b>	Voz, trompeta, dado, lápiz, colores, borrador y papel.

## RECURSO

(Ejemplo)

### ***SENSIBILIZACIÓN***

1. El estudiante iniciará tocando en la trompeta la escala pentatónica en el modo mayor, utilizando las notas do, re, mi, sol, la.
2. A continuación, en un papel, escribirá los números del 1 al 6 varias veces, pero en distinto orden. Estos números representarán las 5 notas de la escala pentatónica mayor, siendo:

**1 = do, 2 = re, 3 = mi, 4 = sol, 5 = la, y 6  
= do una octava más alta**

3. Luego, identificará con una palabra la sonoridad resultante de la combinación de estas notas. Por ejemplo, podría describir la sonoridad como "misteriosa".
4. Posteriormente, tocará en la trompeta siguiendo y combinando los diferentes órdenes.

5. Repetirá estos pasos anteriores, pero esta vez aplicándolos con la escala pentatónica menor, utilizando las notas do, mib, fa, sol, sib.

### *AFIANZAMIENTO*

6. Para afianzar lo aprendido, utilizará un dado para crear diferentes secuencias numéricas que luego aplicará a las escalas. Lanzará el dado 8 veces y anotará los resultados en el papel.

*Ejemplo:*

**4 6 1 6 3 3**

**6 6 1 2 4 3**

7. También creará diferentes patrones rítmicos con su voz, asociándolos con palabras. Por ejemplo:

**ca•sa - pan, cho•co•la•te - ca•sa,  
mú•si•ca - pan, ca•sa - mú•si•ca, sal•to  
- pan, etc.**

8. Continuará tocando las escalas aprendidas en la trompeta, siguiendo los diferentes órdenes numéricos y patrones rítmicos escritos, comenzando con la escala mayor y luego la menor.

## PROFUNDIZACIÓN

9. Seleccionará la combinación de orden numérico y patrón rítmico que más le haya gustado para ambas escalas.
10. Tocaré esta combinación en la trompeta, primero utilizando la escala mayor y luego la menor.
11. Finalmente, comparará las sonoridades resultantes de ambas escalas y describirá brevemente sus características en el papel. Preste especial atención a la diferencia que genera el cambio de las notas de las notas 2, 3 y 5 entre las escalas.

TABLA 4, BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS KODÁLY. ELABORACIÓN PROPIA

<b>BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS</b>	<p>Este recurso es una herramienta útil en el proceso de desarrollo de la competencia melódica, ya que la estructura simple y fácil de recordar de la escala pentatónica permite enfocarse en la relación entre los elementos rítmicos y melódicos de la música, antes de introducir elementos armónicos más complejos.</p> <p>Además, el estudiante adquiere criterio de decisión sobre la elección de las distintas sonoridades aplicadas a sus afectos y asociándolos a un contexto musical específico.</p>
--	--

## WILLEMS

La improvisación tolera algunas imperfecciones de forma o de técnica instrumental cuando éstas son recuperadas por una vida desbordante. La clave de la verdadera improvisación debe buscarse en la vida interior del artista que da libre curso a la expresión espontánea de la vida (Willems, 2002, p. 129)

TABLA 5, RECURSO WILLEMS. ELABORACIÓN PROPIA

<b>CONCEPTO METODOLÓGICO</b>	Estructuración armónica de lo mental
<b>CONCEPTO TEÓRICO</b>	Cadencias Forma: pregunta y respuesta
<b>DESCRIPCIÓN DEL RECURSO</b>	El recurso en cuestión está diseñado para ayudar al estudiante a desarrollar habilidades musicales y de improvisación, con un enfoque particular en la escucha activa de las cadencias que emergen dentro de su propia creación melódica.
<b>MEDIOS Y MATERIALES</b>	Cuerpo, voz cantada, trompeta, lápiz, colores, borrador y papel.

## RECURSO

(Ejemplo)

### *SENSIBILIZACIÓN*

1. El estudiante deberá escuchar dos ejemplos de obras musicales de su preferencia, enfocándose únicamente en la primera frase de cada una.

*Ejemplo:*

# Blue Bossa

TABLA 6, BLUE BOSSA. (BLUE BOSSA. WAV, S.F.)

--	--

# Autum Leaves

TABLA 7, AUTUM LEAVES. (AUTUM LEAVES, 2015)

<p>Med. Swing</p>	
-------------------	--

2. Posteriormente, deberá repetir estas melodías con su voz, cantándolas primero encima de la referencia y luego sin ella.

## AFIANZAMIENTO

3. Se le anima al estudiante a improvisar con su voz una melodía utilizando las primeras cinco notas de la escala de sib mayor real.

## do re mi fa sol

4. Luego, deberá escribir el nombre de las notas en un papel en el orden en que fueron utilizadas, recordando su estructura rítmica.

*Ejemplo:*

**|do fa sol mi fa do re do|**

5. A continuación, deberá interpretar la melodía en la trompeta, teniendo en cuenta la transposición necesaria.
6. Finalmente, se le insta a repetir el proceso anterior para crear una segunda parte de la melodía, asegurándose de crear una respuesta conclusiva y coherente con la primera parte.

*Ejemplo:*

**|sol sol mi re fa do re mi do do|**

### *PROFUNDIZACIÓN*

7. El estudiante deberá identificar el inicio, la intersección entre la pregunta y la respuesta, y el final de su melodía mediante marcas de color en el papel.

*Ejemplo:*



ILUSTRACIÓN 3, EJEMPLO DE MELODÍA IMPROVISADA. ELABORACIÓN PROPIA

8. Luego, deberá cantar la melodía completa teniendo en mente sus partes y su función dentro de la forma musical.
9. Practicando la escucha activa, deberá verificar si la relación entre las notas en cada parte corresponde con su función (inicio, intersección y final). En caso contrario, deberá ajustar algunas notas de la melodía mediante prueba y error hasta encontrar coherencia y fluidez.
10. Seguidamente, interpretará la melodía en la trompeta, teniendo en cuenta la transposición necesaria.
11. Por último, deberá comparar su melodía con las referencias iniciales, prestando especial atención a la relación entre las notas finales de las melodías.

*Ejemplo:*



ILUSTRACIÓN 4, EJEMPLO DE MELODÍA IMPROVISADA CON MODIFICACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA

TABLA 8, BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS WILLEMS. ELABORACIÓN PROPIA

<b>BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS</b>	Este trabajo permite que el estudiante tome más o menos conciencia de las funciones tonales y, en primer lugar, el
--	--

	<p>de la tónica (I), el de la dominante (V) y el de la subdominante (IV). (Willems, 2002, p.128)</p> <p>Esto, se fundamenta en la premisa de que la improvisación melódica, cuando se practica con una atención consciente hacia las cadencias armónicas subyacentes, puede llevar al estudiante a internalizar y comprender de manera más profunda los aspectos estructurales y armónicos de la música.</p>
--	--

## EJE RÍTMICO/MÉTRICO

El eje rítmico/métrico abarca dos enfoques metodológicos distintivos, personificados por las filosofías de Dalcroze y Orff en la pedagogía musical. Dalcroze, inspirado en la integración del cuerpo, la mente y la sensibilidad, destaca la importancia de dominar el cuerpo como instrumento para desatar las facultades de imaginación y creación. Su método, la euritmia, permite la experimentación del pulso y la métrica a través del movimiento corporal en el espacio, complementado con la integración de figuras musicales. Por otro lado, el enfoque de Orff propone una aproximación basada en el habla, el lenguaje y la palabra como herramientas esenciales para la creación de patrones rítmicos. Con el acercamiento a este método se busca estimular la expresión personal del estudiante mediante la improvisación con palabras y rimas, utilizando la trompeta como medio de expresión sonora. Ambos enfoques convergen en el desarrollo de habilidades rítmicas y de improvisación, fomentando la expresión musical genuina y el entendimiento profundo de los elementos rítmicos en la música.

### DALCROZE

Dominar el cuerpo, en todas sus relaciones con el espíritu y la sensibilidad, es romper las resistencias que paralizan el libre desarrollo de nuestras facultades de imaginación y creación (Citado por Rodrigues, 2011).

TABLA 9, RECURSO DALCROZE. ELABORACIÓN PROPIA

<b>CONCEPTO METODOLÓGICO</b>	Euritmia
<b>CONCEPTO TEÓRICO</b>	Agógica Pulso Métrica Subdivisión del pulso Figuras musicales

<b>DESCRIPCIÓN DEL RECURSO</b>	El recurso proporcionado está diseñado para ayudar al estudiante a desarrollar habilidades musicales y de improvisación, con un enfoque especial en experimentar el pulso y la métrica a través de la percepción del propio peso corporal en el espacio. Además, integra las figuras musicales, considerándolas como medios de expresión musical que se adaptan al ritmo.
<b>MEDIOS Y MATERIALES</b>	Cuerpo, voz hablada, trompeta y un espacio amplio.

## RECURSO

(Ejemplo)

### *SENSIBILIZACIÓN*

1. El estudiante comienza a caminar por el espacio, estableciendo un movimiento constante que representará el pulso a seguir.
2. Durante este ejercicio, el estudiante se concentra en su cadencia al caminar, marcando pasos fuertes (con más peso) y débiles (con menos peso), como por ejemplo:

**1 fuerte, 2 débiles; 1 fuerte, 1 débil; etc.**

3. Se dedica un tiempo prudente a mantener el movimiento de forma constante con el fin de automatizarlo.
4. A continuación, el estudiante tararea un ritmo que contenga figuras musicales simples o compuestas cuyo valor sea igual al pulso, como por ejemplo:



ILUSTRACIÓN 5, RITMO IMPROVISADO CON FIGURAS DE VALOR IGUAL AL PULSO. ELABORACIÓN PROPIA

5. Luego, el estudiante tararea un ritmo que contenga figuras musicales simples o compuestas cuyo valor sea mayor al pulso, como por ejemplo:



ILUSTRACIÓN 6, RITMO IMPROVISADO CON FIGURAS DE VALOR MAYOR AL PULSO. ELABORACIÓN PROPIA

### *AFIANZAMIENTO*

6. Posteriormente, el estudiante realiza el mismo ejercicio con el instrumento, utilizando una sola nota en un registro cómodo.
7. Luego, agrega una nota más y alterna entre la primera y la segunda nota en cada figura.
8. A medida que se siente cómodo y confiado, puede agregar más notas que abarquen un registro cómodo e ir alternando entre ellas.

### *PROFUNDIZACIÓN*

9. Volviendo la atención a la caminata, el estudiante ajusta la velocidad a su gusto, manteniendo la práctica con el instrumento sin interrupción. Repite este paso cuantas veces desee, buscando siempre naturalidad, coherencia y fluidez en la interpretación.

10. Se enfoca en la cadencia mientras continúa caminando, modificando la distribución del peso entre los pasos fuertes y débiles. A su vez, continúa trabajando con el instrumento, variando las notas y las figuras sin perder el ritmo del cuerpo.

11. Finalmente, establece un pulso y una cadencia a su gusto en la caminata, concentrándose en expresar el carácter de la interpretación a través del movimiento corporal y el sonido del instrumento. Por ejemplo, caminar en la punta del pie podría equivaler a tocar corto en el instrumento.

**TABLA 10, BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS DALCROZE. ELABORACIÓN PROPIA**

<p><b>BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS</b></p>	<p>Este recurso ayuda al estudiante a adquirir conciencia de su cuerpo en relación con los elementos rítmicos y musicales, así como a desarrollar la capacidad para expresar sus sensaciones a través de la música.</p> <p>También, contribuye al desarrollo de la sensibilidad rítmica del estudiante y sus competencias en la improvisación en diversos contextos y estilos musicales.</p> <p>El uso de la trompeta proporciona una ventaja significativa debido a la naturaleza y forma del instrumento, lo que permite realizar ejercicios corporales y ejecutar el instrumento simultáneamente.</p>
---	--

## ORFF

Experimenta primero, luego intelectualiza (Svoboda, s.f)

TABLA 11, RECURSO ORFF. ELABORACIÓN PROPIA

<b>CONCEPTO METODOLÓGICO</b>	Habla, lenguaje y palabra
<b>CONCEPTO TEÓRICO</b>	Agógica Pulso Métrica Subdivisión del pulso Figuras musicales
<b>DESCRIPCIÓN DEL RECURSO</b>	El diseño de este recurso busca ayudar al estudiante a desarrollar habilidades musicales y de improvisación, con un enfoque en el uso del habla, el lenguaje y la palabra como caja de herramientas para la creación de patrones rítmicos que reflejen su estilo personal de expresión.
<b>MEDIOS Y MATERIALES</b>	Voz hablada, trompeta, lápiz, borrador y papel.

## RECURSO

(Ejemplo)

### *SENSIBILIZACIÓN*

1. El estudiante escribe en papel al menos diez nombres de personas, separándolos en sílabas.

*Ejemplo:*

**Ca•mi•la – An•drés – Ma•nuel – Ca•ro•li•na  
– Da•niel – Fa•bián – Fer•nan•do – Pau•la  
– Ma•ria•na – Va•le•ria**

2. Recita los nombres uno tras otro de manera continua, enfocándose en cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.
3. Luego, el estudiante escribe en papel al menos diez nombres de objetos, también separándolos en sílabas.

*Ejemplo:*

**ca•sa – car•tón – ma•le•ta – za•pa•to –  
co•bi•ja – cha•que•ta – la•dri•llo –  
can•da•do – me•sa – cu•bo**

4. De nuevo, recita los nombres de los objetos uno tras otro de manera continua, prestando atención a cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.
5. Finalmente, el estudiante escribe nombres de personas y objetos en el orden que prefiera, separándolos en sílabas.

*Ejemplo:*

**Ca•mi•la – ca•sa - An•drés – me•sa -  
Ma•nuel – ma•le•ta - Ca•ro•li•na – Da•niel –  
Fa•bián – Fer•nan•do – Pau•la – la•dri•llo -**

**Ma•ria•na – Va•le•ria - car•tón – za•pa•to –  
co•bi•ja – cha•que•ta – la•dri•llo –  
can•da•do – cu•bo**

6. Recita los nombres uno tras otro de manera continua, enfocándose en cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.
7. Con la lista de nombres ya escrita, crea 5 oraciones y las separa en sílabas, utilizando palabras complementarias para dar sentido a la frase.

**Ma•nuel – tie•ne – u•na – ca•sa – de –  
car•tón**

8. Recita las oraciones una tras otra, enfocándose en cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.

#### *AFIANZAMIENTO*

9. El estudiante recuerda o busca 3 rimas, coplas o trabalenguas tradicionales del folclore de su región y los escribe en papel, separando en sílabas cada palabra. Por ejemplo:

**sil•vi•na - mi - ga•lli•na - u•sa -  
za•pa•ti•tos - de - bai•la•ri•na**

10. Recita las rimas, coplas o trabalenguas uno tras otro, enfocándose en cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.

11. Usando la trompeta, el estudiante intenta seguir el ritmo de cada uno tal como fue recitado anteriormente. Utiliza una sola nota que le resulte cómoda en el instrumento.
12. Repite el ejercicio y agrega una nota adicional que se encuentre más arriba y que será usada solo para marcar las sílabas acentuadas de cada palabra. Si lo necesita, puede escribir las notas encima de cada sílaba.

### *PROFUNDIZACIÓN*

13. El estudiante elige la rima, copla o trabalenguas de su preferencia y separa las palabras que la componen en sílabas.

*Ejemplo:*

**Los – e•ne•mi•gos - de – al•ma - me –  
di•je•ron – que – e•ran- tres; y - yo – di•go  
- que - son – cua•tro, si - se – cuen•ta - a -  
mi – mu•jer**

14. Recita la rima, copla o trabalenguas enfocándose en cada sílaba sin perder el ritmo ni el acento natural de las palabras.
15. Escriba las notas que desee encima de cada una de las sílabas respectivamente.
16. Utilice el instrumento e intérprete la melodía generada a partir del ritmo sugerido por las palabras y las notas que haya elegido para cada sílaba.
17. Finalmente, experimente variando la duración de las sílabas en algunas palabras para diversificar el ritmo a su gusto.

TABLA 12, BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS ORFF. ELABORACIÓN PROPIA

<b>BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS</b>	Este recurso va más allá del aprendizaje teórico del lenguaje musical, incluyendo específicamente las figuras musicales. En lugar de seguir una secuencia que aborde primero figuras "básicas", permite al estudiante acceder directamente a los patrones rítmicos que surgen de forma natural en su lenguaje. De esta manera, facilita la expresión de la personalidad, características individuales y esencia del estudiante
--	--

## EJE ESTÉTICO/INSTRUMENTAL

El eje estético/instrumental dentro del ámbito de la educación musical se enfoca en cultivar la inventiva y creatividad de los estudiantes más allá de simplemente reproducir obras musicales existentes. Hemsy de Gainza promueve un enfoque pedagógico que busca no solo formar intérpretes competentes, sino también estimular la capacidad de improvisación y creación musical.

### HEMSY DE GAINZA

En principio, la pedagogía instrumental y vocal tiende a proveernos de intérpretes capaces de reproducir las obras compuestas, pero se ocupa muy poco de desarrollar su invención y su creatividad (Globokar citado por Hemsy de Gainza, 1983).

TABLA 13, RECURSO HEMSY DE GAINZA. ELABORACIÓN PROPIA

<b>CONCEPTO METODOLÓGICO</b>	Tema u objeto Dinámica o técnica de trabajo
<b>CONCEPTO TEÓRICO</b>	Apreciación estética Técnicas extendidas del instrumento Recursos extra musicales Forma libre
<b>DESCRIPCIÓN DEL RECURSO</b>	Este recurso promueve el desarrollo de habilidades musicales y de improvisación en el estudiante, al enfocarse en la exploración de elementos extra musicales y técnicas extendidas en el instrumento. Su enfoque está estrechamente ligado a la sensibilidad artística y a la apreciación estética.

<b>MEDIOS Y MATERIALES</b>	Trompeta, lápiz, colores, borrador y papel.
----------------------------	---

## RECURSO

(Ejemplo)

### *SENSIBILIZACIÓN*

1. El estudiante representará de forma improvisada, utilizando su instrumento, un tema u objeto descrito literalmente. Siguiendo la temática sugerida por Gainza:

## **una conversación que evoluciona desde una pelea hasta una reconciliación**

2. Después, el estudiante describirá y registrará en papel los elementos musicales utilizados y la forma de la pieza creada, asignando colores y marcas a su gusto a cada elemento.
3. Se repetirá el ejercicio, buscando dar coherencia a la forma vinculándola más estrechamente con el tema planteado.

### *AFIANZAMIENTO*

4. El estudiante escribirá una temática propia, que puede ser general o muy detallada según su preferencia.
5. Luego, representará de forma improvisada, con su instrumento, el tema u objeto descrito literalmente, explorando diferentes formas de interpretar dentro de la sonoridad y el timbre de su instrumento. Por ejemplo, dar pequeños golpes a la campana, soltar un poco la tapa de arriba de los pistones logrando que produzcan un sonido percusivo, usar la tercera

bomba como elemento percusivo moviendo hacia adelante y hacia atrás el dedo en el anillo, etc....

6. Después, describirá y registrará en papel los elementos musicales utilizados y la forma de la pieza creada, asignando colores y marcas a su gusto a cada elemento.
7. Se repetirá el ejercicio, buscando dar coherencia a la forma vinculándola más estrechamente con la temática planteada.

### PROFUNDIZACIÓN

8. El estudiante improvisará una melodía o patrón rítmico con su instrumento, explorando las distintas posibilidades que le brinda la sonoridad y el timbre.
9. Luego, registrará esta improvisación en papel mediante marcas, señas, símbolos o signos, asignando colores y marcas a su gusto a cada elemento.

Ejemplo:

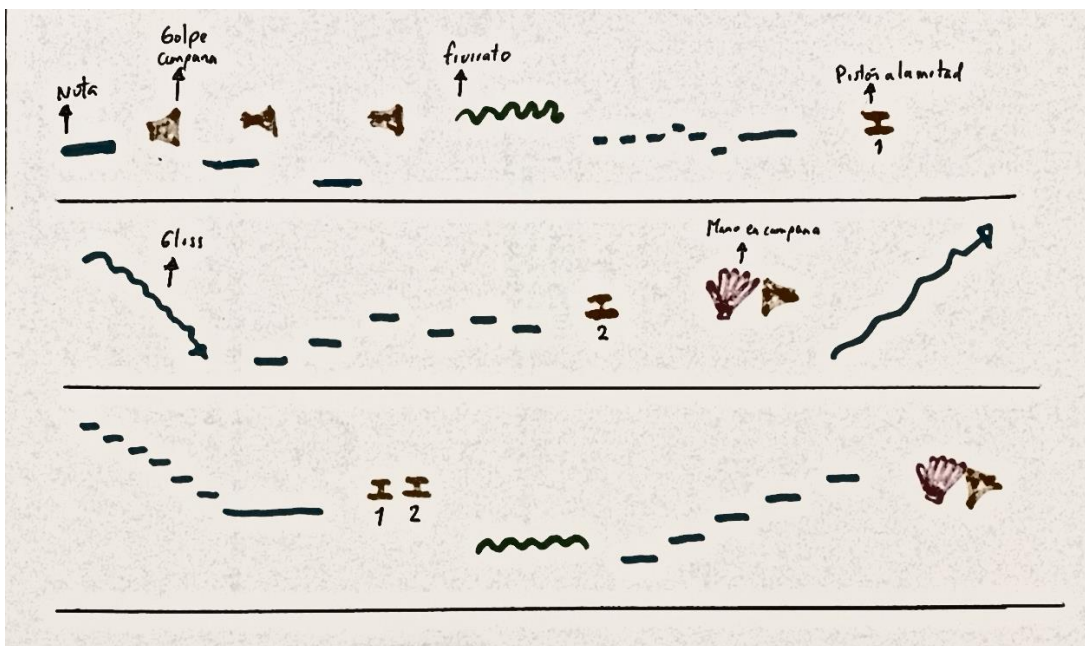


ILUSTRACIÓN 7, PARTITURA IMPROVISACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA

10. Después, repetirá su interpretación basándose en la "partitura" creada e imaginará una situación o historia, estableciendo una temática inspirada en ella.

TABLA 14, BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS HEMSY DE GAINZA. ELABORACIÓN PROPIA

<b>BENEFICIOS Y RESULTADOS ESPERADOS</b>	<p>Ofrece al estudiante la oportunidad de explorar su sensibilidad artística y su creatividad al establecer conexiones entre los elementos musicales y otras formas de expresión artística que están relacionadas con sus procesos de libre expresión.</p> <p>Además, el estudiante explora a través de juegos improvisatorios, que simultáneamente fortalecen su conexión personal con la música y el instrumento.</p> <p>También, ejercitan su sentido auditivo así como su sensibilidad y su apreciación estética.</p>
--	---

## CONCLUSIONES

La presente investigación proporciona un marco para reflexionar sobre la improvisación desde distintas perspectivas, abordadas en los ámbitos práctico, teórico y pedagógico. Desde esta óptica, la improvisación adquiere múltiples significados y funciones.

En primer lugar, se comprende como un conjunto de destrezas musicales que permiten al intérprete desenvolverse en contextos estilísticos específicos, donde la improvisación emerge como un elemento distintivo que define el estilo en cuestión frente a otros.

En lo teórico, se considera como una herramienta, no necesariamente derivada de la práctica musical cotidiana, que, aunque en su esencia está destinada a enriquecer la ejecución instrumental, ha sido sistematizada en diversos enfoques teóricos que le aportan una estructura conceptual.

Desde lo pedagógico, se contempla como un medio para abordar y profundizar en conceptos musicales previamente establecidos, así como para reforzar los conocimientos ya adquiridos.

Considerando lo expuesto previamente, el hilo conductor para el desarrollo de este proyecto fue la perspectiva de diversos exponentes en el campo de la pedagogía musical. En este sentido, se identificó que dentro de este ámbito pedagógico se presentan diversas metodologías para abordar la improvisación. Aunque la improvisación ha sido ampliamente explorada por los pedagogos musicales, su aplicación no se limita únicamente al ámbito instrumental, sino que también se dirige a procesos de preparación concebidos desde una metodología destinada a una población en proceso de formación y que aún no ha alcanzado un nivel profesional.

No obstante, esto no implica que los planteamientos y recursos presentados por estos pedagogos en sus respectivas metodologías no puedan ser adaptados a otros contextos poblacionales con diferencias en edad y ubicación geográfica. En este trabajo, se confirma y evidencia lo anteriormente mencionado. A partir del estudio de cada uno de los pedagogos abordados, se identificaron y adaptaron recursos

útiles para un primer acercamiento a la improvisación en la trompeta en individuos dentro de un entorno universitario, como es el caso del autor de este proyecto.

Estos recursos fueron diseñados dentro de un marco estructurado en tres ejes fundamentales: el eje melódico/armónico, el rítmico/métrico y el estético/instrumental. En el eje melódico/armónico, se incorporó el enfoque de Kodály que propone el uso de la escala pentatónica en sus modos mayor y menor como una introducción inicial a la melodía. Este enfoque fomenta la experimentación y la improvisación con las notas musicales, en lugar de basarse en piezas preestablecidas. Asimismo, se adopta la perspectiva de Willems, quien enfatiza la escucha activa de las cadencias que surgen durante la creación melódica como una estructuración armónica de lo mental.

En cuanto al eje rítmico/métrico, se considera la metodología de Dalcroze, que propone experimentar el pulso y la métrica a través de la percepción del propio peso corporal en el espacio, integrando las figuras musicales como medios de expresión musical que se ajustan al ritmo. Además, se toma en cuenta la propuesta de Orff, que emplea el habla, el lenguaje y la palabra como herramientas para la creación de patrones rítmicos que reflejan el estilo personal de expresión.

En el eje estético/instrumental, se incorpora la exploración de elementos extra musicales y técnicas extendidas en el instrumento, siguiendo la perspectiva de Hemsy de Gainza. Su enfoque se centra en la sensibilidad artística y la apreciación estética como elementos fundamentales en el proceso de improvisación musical.

En este contexto de exploración y adaptación de metodologías para la enseñanza de la improvisación en la trompeta, surgen importantes desafíos que requirieron ser abordados para garantizar su efectividad y accesibilidad.

Entre estos desafíos, destaca la barrera del idioma, que puede dificultar el acceso a recursos y metodologías para aquellos que no dominan ciertos idiomas en los que están disponibles.

Asimismo, la necesidad de adaptar estas metodologías a contextos específicos, considerando diferencias culturales y educativas, presenta un reto adicional que demanda ajustes y modificaciones para su aplicación efectiva.

Además, es fundamental reconocer la importancia de superar la brecha entre la teoría y la práctica en la enseñanza de la improvisación, asegurando una comprensión profunda de las metodologías existentes y su adecuada adaptación a las necesidades de los estudiantes y del entorno educativo.

Estos desafíos resaltan la importancia de una investigación continua y una reflexión crítica sobre las prácticas pedagógicas en el ámbito de la improvisación musical, con el objetivo de promover un aprendizaje significativo y accesible para todos los estudiantes, independientemente de su contexto lingüístico y cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, V., & Justel, N. (2015). Musical improvisation. Giving a look between music therapy and neuroscience. *Psicogente*, 18(34), 365–377.  
<https://doi.org/10.17081/psico.18.34.512>
- Alcalá-Galiano Ferrer, C. (2007). La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 á 14 años. Recuperado de  
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/2404>
- Arenas Carrillo, R. (2006). La investigación descriptiva. Recuperado de  
<https://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigaci-n-descriptiva.php>
- Autumn Leaves: análisis. (2015, septiembre 20). Recuperado de  
<https://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/autumn-leaves-analisis/>
- Blue bossa. Wav. (s. f.). Recuperado 11 de abril de 2024, de  
<https://soundcloud.com/paul-england-415817860/blue-bossa-wav>
- Capistrán-Gracia, R. W. (2018). Retomando el enfoque de Émile Jaques-Dalcroze en la formación del profesional de la música. *Escena. Revista de las artes*, 37–55. <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.35593>
- Cerda Gutiérrez, H. (2021). Los elementos de investigación. *Magisterio*.
- Quesada Arguedas, C. (2003). La improvisación musical y el currículo escolar.
- Díaz Gómez, B. M., & Giráldez Hayes, A. (2007). Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes. Recuperado de  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=275714>

- Erkkilä, J. (2000). A proposition for the didactics of music therapy improvisation. *Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi*, 9 (1), 13–25.  
<https://doi.org/10.1080/08098130009477982>
- Espinoza Moreira, V. I., & Guzmán Rossani, M. R. (2014). La improvisación libre como herramienta pedagógica para el desarrollo de la creatividad en música. Recuperado de  
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130651>
- Frega, A. L. (1997). Metodología comparada de la educación musical: tesis de Doctorado en Música, mención Educación. *CIEM*.
- Friss G. (1975). Escuela Primaria Especial de Música. En: Sándor F. Educación Musical en Hungría. Budapest, Corvina Kiadó y Madrid, Real Música, coedición. pp. 147-196.
- Grupo Morzing Corporation. (2011). Método analítico de la investigación. Recuperado de <http://gmorzingc.blogspot.com/2011/10/metodo-analitico-de-la-investigacion.html>
- Hemsey de Gainza, V. (2016). La improvisación musical. *Melos*.
- Jorquera-Jaramillo, M.-C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Electronic Journal of Music in Education*, ISSN-e 1575-9563, No. 14, 2004, 14, 3. Recuperado de  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1049894>
- Lago Castro, P., & Belmonte González, J. (2012). Ensayos. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 27, 89–100.  
<https://doi.org/10.18239/ENSAYOS.V27I0.241>
- Montalvo López, F. L. (2006). Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. *Editorial Proyecto Cultural de Sistema y Computadores*.

- Pascual Mejía, P. (2006). Didáctica de la música para primaria. En *Didáctica. Primaria (2a. ed.)*. Prentice Hall.
- Pascual Mejía, P. (2010). Didáctica de la música para primaria (2a. ed.). *Pearson Educación*.
- Rodrigues, I. E. (2011). La Rítmica de Émile Jaques Dalcroze, Una Educación por la Música y para la Música.
- Santamaría, A. S. C. (s/f). Conocer la trompeta. Recuperado el 11 de abril de 2024, de [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_17/SANTOS\\_CAMARA\\_SANTAMARIA\\_1.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_1.pdf)
- Svoboda, M. (s. f.). Frases de Carl Orff (6 citas). Recuperado 11 de abril de 2024, de <http://citas.in/autores/carl-orff/>
- Szönyi, E. (1976). La educación musical en Hungría a través del método Kodály. *Corvina*.
- Universidad Internacional de La Rioja. (2021a). El método Kodály para enseñar música, ¿en qué consiste? Recuperado de <https://www.unir.net/educacion/revista/metodo-kodaly/>
- Universidad Internacional de La Rioja. (s/f-b). Tema 5. Las escuelas pedagógico-musicales del siglo XX. En *Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación Musical*.
- Universidad Internacional de La Rioja. (2021). El método Orff: clave para la pedagogía musical. Recuperado de <https://www.unir.net/humanidades/revista/metodo-orff/>
- Willems, E. (1950). La preparación musical de los más pequeños. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Willems, E. (2002). El valor humano de la educación musical. En Paidós educador (3a ed.). Paidós.

Willems, E. (2011). Las bases psicológicas de la educación musical. En Paidós educador (4a ed.). Barcelona Paidós.

## ANEXOS

### ANEXO 1, EJERCICIOS DE EJEMPLO. ELABORACIÓN PROPIA

**EJEMPLO EJERCICIOS DE  
EXPLICACIÓN/DESARROLLO  
PROYECTO DE GRADO**

<https://youtu.be/oCxcvgYwpkc?si=W1UZeJmaI8GNeii>

