

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

COLEGIO DE PEDAGOGÍA.

**LA IMPORTANCIA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA ETAPA
PREESCOLAR.**

**TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGÍA
Presenta. PERLA CATALINA CONTRERAS LOZANO
Asesora. LIC. ESTHER HIRSCH PIER.**

MÉXICO

2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.	1
CAPITULO 1. ANALISIS EXPLORATORIO	
1.1. Reseña histórica de la educación preescolar en México.	3
1.1.2. Breve historia de materia: Ritmos, Cantos y Juegos en México.	6
1.2. Fundamentos actuales de la educación preescolar- Plan 2004.	9
1.2.1. Expresión y apreciación artísticas.	15
CAPITULO 2. MEDIADORES DEL APRENDIZAJE MUSICAL.	
2.1. La Familia.	17
2.2. La Educadora	20
2.3. El Profesor de Música.	22
CAPITULO 3. EL DESARROLLO DEL NIÑO PREESCOLAR.	
3.1. La música y el desarrollo del niño según Piaget.	24
3.1.2. Las características de la infancia de los 2 a los 11 años según Piaget.	26
3.1.3. Etapa del pensamiento Preoperacional.	29
3.2. La imaginación en la infancia según Vigotsky.	34
3.2.1. Imaginación y realidad.	37
3.2.2. Mecanismos de la imaginación creadora.	39

CAPITULO 4. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA PARA EL DESARROLLO DEL NIÑO PREESCOLAR.

4.1. La música promueve el desarrollo auditivo.	41
4.2. La música colabora a ordenar el sistema psicomotriz	43
4.3. La música favorece el desarrollo de la capacidad de expresión.	44
4.4. La música fomenta el desarrollo del lenguaje.	46
4.5. La música refuerza la identidad cultural.	48

CAPITULO 5. TEORIAS METODOLOGICAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL APLICABLES A LA EDUCACIÓN PREESCOLAR.

5.1. Jaques Dalcroze.	50
5.2 Carl Orff Schulwerk.	53
5.3. Maurice Martenot.	56
5.4. Justine Ward	59
5..5. Cesar Tort.	63
5.6. Edgar Willems.	68

CAPITULO 6. ALTERNATIVAS PEDAGOGICAS PARA EL MEJORAMIENTO DEL AREA DE RITMOS, CANTOS Y JUEGOS.	73
--	----

ACTIVIDADES	74
-------------	----

CONCLUSIONES GENERALES	84
------------------------	----

BIBLIOGRAFIA.	89
---------------	----

INTRODUCCIÓN

Al trabajar con niños de nivel preescolar e impartiendo la asignatura ritmos, cantos y juegos, he descubierto una enorme inquietud por analizar los principales problemas de la educación musical en esta etapa, como es el responder a la pregunta de ¿Cómo influye en los niños la música en su desarrollo? (Y dentro de esta interrogante las de: ¿Cómo motivar a los niños para trabajar de manera más amena? y ¿Cómo pueden los niños adquirir un gusto por el arte musical?) El proceso de sensibilización les ayudará a realizarse mejor como seres humanos, conocer mejor sus costumbres y tradiciones musicales, expandir su cultura dentro de sus círculos sociales y tener una sensibilidad y autonomía en la elección de sus gustos e influencias musicales.

En nuestro país se ha venido descuidando la formación humanístico- artística dando prioridad a una formación basada en normas de competencia que privilegia la formación tecnócrata y especializada. En los últimos veinte años las políticas educativas se han adaptado a las demandas del modelo neoliberal dominante, y ha ido desapareciendo la enseñanza de la música en los programas de primaria. Será factible creer el cometido, de anular también dicha enseñanza en los programas de educación preescolar.

En el programa de preescolar la enseñanza musical no ésta bien situada ya que sólo se imparte como una asignatura aislada fuera del contexto curricular y pocas veces lo que se enseña tiene que ver con lo que se aprende en el aula. En la mayoría de los casos se le da mayor importancia al juego, aun cuando el propósito de la asignatura tiene también como labor, enseñar ritmos y cantos; por lo tanto se debería enfocar en la enseñanza de la riqueza melódica y rítmica que nos presenta la lírica infantil propiamente mexicana; desde luego, si no queremos perder el valor humano y sensible debemos tomar en cuenta la propia identidad cultural para después conocer el mundo que nos rodea.

Este proyecto ofrecerá una alternativa pedagógica a los profesores y autoridades de nivel preescolar, mostrando que el aprendizaje de la educación musical fortalece y potencializa el desarrollo de los niños.

El trabajo se divide en cinco capítulos teóricos y una alternativa pedagógica. La hipótesis central es: “El trabajo pedagógico en la educación musical para el nivel preescolar, es una herramienta que promueve el desarrollo de los niños de manera integral y los induce a la sensibilidad necesaria para su socialización e identidad cultural”.

Este trabajo tiene como elemento central de investigación la enseñanza-aprendizaje musical de infantes que concurren al nivel preescolar, en un jardín de niños particular, de la Ciudad de México, en edades de 3 a 6 años

Se revisaron las teorías que dan sustento para explicar a este sector de población. Es importante señalar que el conocimiento del ser humano resulta tan amplio y profundo, que no puede centrarse en una sola ciencia su explicación, así que trabaje las teorías que relacionan el desarrollo cognitivo de los niños y las teorías de enseñanza musical que hay al respecto.

Elegí a Jean Piaget como el teórico que sustenta mejor la explicación de los procesos de desarrollo cognitivo del niño porque su trabajo es ampliamente reconocido y aceptado especialmente en los infantes que son mi motivo de estudio, Piaget me clarifica como se van elaborando sus capacidades. Desde la psicología, considero que Lev Vigotsky me explica los procesos de la imaginación y la creatividad en la infancia.

Así mismo, los métodos de enseñanza musical de Jaques Dalcroze, Carl Orff Schulwerk, Maurice Martenot, Justine Ward, Cesar Tort y Edgar Willems, permiten conocer las principales propuestas de la enseñanza musical para los niños con edades que importan a este estudio.

Con todo este material desarrollaré una propuesta inicial que permita conjugar los conocimientos de la pedagogía, la psicología y la música, que se deriven de los investigadores señalados, con el objetivo de iniciar la orientación del trabajo pedagógico de la música en el fortalecimiento y la potencialización del desarrollo de los niños.

CAPITULO 1: ANÁLISIS EXPLORATORIO

1.1. Reseña histórica de la educación preescolar en México

El jardín de niños nace en Alemania por el pedagogo Federico Froebel, a mediados del siglo XIX. Froebel determina el nombre de *kindergarten*, que significa Jardín de Niños. En este nivel, se debe favorecer la adaptación del niño al medio ambiente, la incorporación a la vida social, y se debe proporcionar una educación armónica e integral.

El objetivo general del jardín de niños es propiciar en el niño menor de seis años el desarrollo integral y armónico de sus capacidades afectivo-sociales, físicas y cognitivas, con fundamento en las características propias de esta edad y de su entorno. Así mismo se debe propiciar la formación del carácter, inculcando el amor a la patria e ideales humanos de respeto y cooperación; formar hábitos y actitudes que favorezcan su mejor desenvolvimiento y adaptación al medio en que vive; brindar condiciones y oportunidades para que el niño construya su propio conocimiento a través de la acción; y favorecer la libre expresión de la personalidad infantil.

En 1884, el profesor Cervantes Imaz, director del periódico el Educador Mexicano, inauguró una sala de niños con el fin de llevar a la práctica los conocimientos de educación preescolar traídos de Alemania, en el mismo año, el profesor Enrique Laubsher fundó una escuela con los mismos propósitos en Veracruz; además de éstos intentos se hicieron otros pero sin lograr resultado. Más tarde las profesoras Dolores Pasos, Amelia Toro y Viazcán, Guadalupe Varela, Adela Calderón y Guadalupe Tello de Meneses, implantaron la educación preescolar plenamente en nuestro país.

Leonor López Orellana tuvo a su cargo el primer anexo establecido en 1900, en la escuela primaria que dirigió Guadalupe Tello de Meneses; también establecieron una cátedra que iniciara a las alumnas de la Escuela Normal para Maestras en educación preescolar, y un anexo de niños para que se hicieran las prácticas que requería esta asignatura.

La cátedra Froebeliana era impartida por el doctor Luís E. Ruiz, pero a pesar de su enorme contribución y sus destacados trabajos sobre educación infantil, existían aún huecos en el entendimiento de las funciones y organización de los *kindergarten*; por esta razón, en 1902 el Director de Educación y Ministro de Instrucción Pública, Justino Fernández, comisionó a la profesora Elena Zapata, para ir a los Estados Unidos a las ciudades de San Francisco, Nueva York y Boston, para realizar un estudio profundo sobre el *kindergarten*.

En 1904 quedaron establecidos los primeros *kindergarten* de la capital, a cargo de Estefanía Castañeda y Rosaura Zapata. En el mes de enero de ese mismo año, se fundó el plantel “Federico Froebel” en la calle Paseo Nuevo 92, a cargo de Estefanía Castañeda y Enrique Peztaozzi.

Algunos de los ejercicios que se realizaban en estos jardines con dones froebelianos eran, picar, cocer, entrelazar, tejer, doblar y recortar; contaban cuentos y tenían conversaciones, cantos y juegos, juegos en la arena, hacían trabajos relacionados con la naturaleza, cuidado de plantas y animales domésticos, etc. Con estas actividades se fundó el programa de *Kindergarten* que presentó la revista La Escuela Mexicana en 1906 por Enrique Peztaozzi.

Pero estas actividades no permitían que el niño manifestará libremente sus ideas (todo el trabajo era impuesto por la educadora)ya que muchas de las actividades descritas en este programa no tomaban en cuenta las capacidades motoras que el niño poseía a determinada edad , existían muchas actividades que aún no podía realizar.

Posteriormente se fundaron otros tres kindergarten aparte del Federico Froebel en Bucareli mencionado con anterioridad; el “Enrique Pezallozzi” en la calle Industria, el “Enrique C. Rèbsamen” y “Herbert Spencer” en las calles de Dr Vertiz y 1ª de Guerrero. Pero todos estos establecimientos carecían de personal docente especializado en la formación preescolar, por lo que el licenciado Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública, y el licenciado Ezequiel A. Chávez, fundaron en 1910 la Escuela Normal para Maestras. Dentro de esta escuela se impartía el curso para educadoras dirigido por la profesora Bertha Von Glumer, quien hizo estudios exploratorios en Europa para poder dar una formación más completa. El plan de estudios se reducía a las siguientes materias en dos años: Cantos y Juegos, Dones, Ocupaciones, Juegos de la Madre y Estudio de la Naturaleza. En 1912 salieron las primeras Educadoras de la Escuela Normal para Maestras; empleadas por los establecimientos infantiles en los que se les requería.

1.1.2 Breve historia de los ritmos, cantos y juegos en México

Cuando se institucionalizó la educación preescolar se adoptaron los programas froebelianos traídos de Alemania, por esto los cantos que se impartían en estos jardines, eran canciones tradicionales alemanas que se traducían al español, además de algunos cantos religiosos, cantos tradicionales de las rondas infantiles mexicanas que estaban limitados en cuanto a la libertad y el juego que los niños podían aprender de ellos.

Dentro de los dones que se impartían en los kindergarten froebelianos estaba memorizar rimas, dibujar, recortar, cantar, jugar y hacer ritmos; pero los niños cantaban las canciones que eran traducidas del alemán e inglés al español, conservando la música extranjera. Toda esta música europea era tocada por los pianistas acompañantes, que aprendían estos cantos reproduciéndolos de oído o de la transcripción de supuestos originales que muy pocas veces eran correctos; como consecuencia, muchas piezas se perdieron o se modificaron, cambiando el significado de la letra o el ritmo y la duración de la música. A pesar de estos inconvenientes, los niños seguían adoptando estos modelos europeos, cantando y jugando, pero sin el sentir de las canciones y tradiciones mexicanas.

En 1918 se intentó publicar un libro con cantos y juegos para niños mexicanos, las autoras eran Carolina Fuentes, maestra de primaria y Etelvina Osorio, pianista acompañante. Casi logran publicar este libro con el apoyo del Ministro de Educación, pero debido a que hubo un cambio de ministro se suspendió dicha publicación. En este libro se incluían además de los cantos y juegos hechos por ellas mismas, cuentos musicales, escenificaciones con música original europea o con música adaptada. A pesar de no haber publicado este libro, algunos de los cantos se difundieron en los jardines ya existentes y en algunos países como Estados Unidos.

Rosaura Zapata convocó a los educadores de los jardines y a músicos que trabajaran en la elaboración de canciones, a que rescataran el amor a la patria, a los héroes mexicanos, el trabajo del hombre y las fiestas tradicionales, y nuestros valores mexicanos que habían sido olvidados por las influencias extranjeras que nos habían llegado. Con esta tarea, las educadoras y músicos acompañantes incorporaron letras a música tradicional mexicana, y así comenzaron a rescatar las raíces y el sentimiento patrio de nuestro pueblo.

Los músicos acompañantes, en su mayoría pianistas, trataron de recopilar piezas de compositores que si bien tenían influencia extranjera, habían sido hechas por músicos mexicanos. Utilizaron las que les fueran útiles para el jardín de niños, entre tantas, lograron recopilar galopas, valeses, marchas y polkas e intentaban adaptarles textos que hablaran de oficios o que sirvieran para la imitación o el juego rítmico de los niños.

Rosaura Zapata pugnó porque se olvidará el nombre de *kindergarten* olvidando con esto, todas las influencias extranjeras, y se denominara jardín de niños como una institución mexicana.

Se publicó un libro de cantos para jardines en el cual las educadoras escribían la letra y las pianistas la música; esta publicación se extendió por todos los estados de la república e incluso se insertó en las escuelas rurales, algunas de estas canciones eran: “El reloj marca las horas”, “La cosecha”, “El campesino”, “Los patitos” , etc. Algunas de estas piezas con letra y música originales, otras con música popular adaptada. Algunos de los compositores de estas canciones fueron Carmen Calderón, quien estudio la carrera de composición para poder elaborar mejor la música, y Luz Ma. Serradel. Estas dos personas publicaron dos tomos de cantos, juegos y ritmos clasificados en: Primavera,-Verano, Otoño-Invierno. Separando los temas abordados es este material, en dos clasificaciones correspondientes a canciones específicas que se aplicaran dependiendo la época del año.

En jardines de niños rurales también hubo trabajo de recopilación (y composición de sus propios cantos), con el fin de recobrar las tradiciones de cada región. En ocasiones los cantos publicados y los que se enseñaban en la capital no estaban a su alcance, así que, algunas educadoras tenían que venir al Distrito Federal no solo a recopilar los materiales que se enseñaban aquí, sino también venían a observar el trabajo que se hacía en las otras áreas de enseñanza .

Los autores más destacados de estos libros publicados fueron: Refugio Lomeli, Elisa Núñez, Hugo Conzzati, Luz Alba Loria y Rosario Roldán, entre otros.

Muchos de los cantos citados se han perdido o se han modificado, y los que se conservan; ya no son interpretados de la misma manera; ya que los tiempos han cambiado y lo que era vital en el aprendizaje de esos niños, ya no lo es para los que viven actualmente. Ahora se piden otro tipo de cantos, de ritmos y juegos, que hablen de otros temas.

El jardín de niños ha evolucionado con rapidez, y aun así existen todavía niños que no reciben esta formación. Aunque a partir de 2004 esta enseñanza se convirtió en obligatoria, sin embargo existen escuelas en las que no se imparte esta materia o si se imparte se da de forma incompleta o por una persona que no está preparada en la instrucción preescolar o musical.¹

A pesar de este problema los cantos hechos en la actualidad tratan de formar en el niño su personalidad, despertar sentimientos nobles, crear hábitos, desarrollar su lenguaje, su motricidad, y reforzar el aprendizaje que se le da en la escuela y en el hogar.

¹ Comentario de Valadéz L. Julieta, Directora de Jardín de Niños Neverland, Mayo 13 del 2006.

1.2. Fundamentos actuales de la educación preescolar- Plan 2004

Las bases de la educación hoy en día son las siguientes:

La educación debe basarse en el beneficio del alumno, procurando desarrollar la inteligencia y la voluntad, el sentimiento y la acción para la vida social y moral, a través de campos y temas de interés los niños logran aprendizajes que les permiten desarrollar un mejor comportamiento social.

El aprendizaje esta basado en la globalización y el pensamiento sincrético del niño. Utiliza el medio que rodea al alumno para motivar, desarrollar y explicar las experiencias educativas.

Sus puntos de apoyo no son artificiales, sino concretos y reales, derivan de la vida del niño en la escuela, en la familia, en la localidad y en la comunidad.

Favorece la adquisición de habilidades para la observación sistemática la investigación y el trabajo metódico.

“En los últimos 10 años se suscitó una preocupación muy fuerte por parte de los educadores, pedagogos y autoridades del jardín de niños por un mejoramiento en los planes y programas de nivel preescolar. Ha habido un cambio en el enfoque de las funciones ya que antes se le concebía como un espacio de cuidado y entretenimiento de los niños, carente de metas y contenidos educativos valiosos, o bien como un nivel exclusivamente Propedéutico”².

También ha habido un cambio de paradigma educativo en cuanto a la forma en que aprenden los niños y las funciones que debe desempeñar la educadora.

² SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Programa de Educación preescolar*, 2004.

En el pasado los programas se enfocaban más hacia una corriente conductista y de carácter rutinario, es decir: las tareas se hacían de manera más sistemática, la educadora dictaba las órdenes y los niños cumplían con el trabajo cometido. Actualmente hay interacción entre el niño y la educadora, ella es mediador de su aprendizaje y el niño construye su conocimiento. Además hay variedad de propuestas de enseñanza que pueden servir para diferentes entornos educativos, pero su resultado depende siempre de su aplicación y de la capacidad de observar donde están sus aciertos y errores.

“El aprendizaje actual pretende ser globalizador, integral, desarrollar las capacidades de competencia, que parta de las necesidades y motivaciones de los niños, con nuevas propuestas educativas, respetando la diversidad de los alumnos en el grupo (etnia, genero, nivel socioeconómico, capacidad para el aprendizaje, lenguaje, entre otros), favorecer los procedimientos de observación, manipulación, experimentación e investigación de los alumnos, llevar a cabo el proceso didáctico.”³

Los aprendizajes de este nivel escolar deben ser significativos y funcionales, para que esto se lleve a cabo es necesario que sea globalizador; Es decir que los conocimientos adquiridos en cada área tengan una relación integral y a su vez tengan una conexión con algún tipo de experiencia vivencial para que hagan relaciones múltiples establecidas entre lo que ya saben y lo que tengan que aprender.

Los avances científicos y tecnológicos obligan al sujeto contemporáneo a la construcción de nuevas competencias para que sea capaz de incorporarse en esta sociedad, crítica y autónomamente a lo largo de su vida. En el programa de Educación Preescolar 2004 las competencias son el eje del que se determinan los objetivos, contenidos, buscan materiales para poner en práctica las capacidades, actitudes y conocimientos de los preescolares.

³ MALAGON Y MONTES G, *Las competencias y los métodos didácticos en jardín de niños*, Trillas, México, 2005, p.17.

Ante esto el reto es organizar situaciones didácticas que propicien el ejercicio de competencias seleccionadas para los grupos. Un enfoque globalizador o integral, de competencias, que posibilite dar respuestas a la diversidad de grupo y construir aprendizajes significativos que permitan al alumno: reflexionar; explicar; cuestionar; proponer; comparar; expresarse de distintas maneras y colaborar con sus compañeros, para que cada quien sea más seguro de sí mismo, autónomo; y tenga una participación reflexiva.

Entre los diferentes campos formativos en los saberes culturales están:

- Exploración y conocimiento del mundo
- Expresión y apreciación artística
- Desarrollo personal y social
- Desarrollo físico y salud
- Lenguaje y comunicación
- Pensamiento matemático

El plan; además de estar basado en un carácter globalizador y por competencias, maneja diferentes tipos de modalidades de trabajo y unidades didácticas como lo son; centros de intereses, unidades de trabajo, proyecto de trabajo, rincones, talleres y rutinas (saludos, conversación, aseo).

Los centros de interés se manejan en el curriculum del preescolar desde hace bastante tiempo, estos son temas que se relacionan con aspectos importantes de la vida del niño (su familia, la localidad, sus intereses) y que tienen gran significado para él. Sus propósitos son desarrollar y conservar la vida, aprender para la vida e iniciar el aprendizaje a partir de sí mismo, conocer mejor el mundo que le rodea, desarrollar el pensamiento crítico, la reflexión y la asociación.

Estos centros de interés surgen a partir de las ideas de Decroly, dentro de los principios de la escuela activa, y tratan de favorecer la espontaneidad del niño posibilitando su desarrollo integral en interacción con su medio. *“Decroly introdujo una forma de ordenamiento de los contenidos en las actividades organizadas en centros y unidades, tomados de la realidad circundante y relacionándolos con las necesidades vitales del niño”*⁴

En cada una de las actividades del centro de interés el niño debe recorrer las tres fases del pensamiento: observación, asociación y expresión en un programa de ideas asociadas en el cual identifica las necesidades vitales con los centros de interés.

*“Los centros de interés surgen de las necesidades vitales del niño, de la familia, la localidad de sus necesidades sociales, intelectuales, vitales y emocionales que el niño realiza, que lo llevan a la construcción de ciertas competencias señaladas como objetivos o propósitos en una unidad didáctica o centro de interés”*⁵

Con estos centros de interés, el alumno adquiere la capacidad de conceptuar objetos, acontecimientos, el enriquecimiento del lenguaje, la lógica y la observación. En este sentido la música como centro de interés es un factor muy importante para el fortalecimiento del aprendizaje, si se maneja adecuadamente, es decir, incorporándola a los diferentes temas que ve el niño en su casa, y en la escuela.

Además en estos centros de interés se maneja:

- Asociación (termino piagetano), ya que con ellos se refuerzan los recuerdos y se amplían los conocimientos nuevos.
- Expresión, que consiste en el control y traducción de la actividad mental por medio de la expresión (lenguaje oral, escritura, juegos educativos, trabajos manuales, ritmos, cantos y juegos, entre otros.).

⁴ *Ibidem.*, p.55

⁵ *Idem.*, p.57.

Las unidades de trabajo surgen de las ideas de Morrison (1925) que, al igual que los centros de intereses, es una propuesta de la escuela nueva que propone la unión de los contenidos en unidades de adaptación didácticas relacionadas entre sí y no como partes aisladas. El término unidad de adaptación fue cambiado por el de unidad de trabajo en 1927 por la Universidad de Columbia, definiéndolo como “*Un conjunto de experiencias por desarrollar, en torno a un aspecto central, que despierte el interés de los alumnos, en el cual un hecho cualquiera puede servir como punto de partida. Las actividades que se proponen, mantendrán y harán mas profundo el desarrollo del interés y los conocimientos de los alumnos*”⁶

Los propósitos de las unidades de trabajo son: ampliar y favorecer el conocimiento de un tema, formar individuos democráticos para que los niños aclaren y experimenten conceptos.

Los proyectos de trabajo son tareas o actividades libremente elegidas por los niños, con el fin de realizar algo en lo que están interesados, y cuyos contenidos básicos surgen de la vida y de la escuela, ellos proponen y la educadora es un mediador para alcanzar los propósitos dentro de los talleres para el desarrollo de esas actividades.

*“La función principal del método de proyectos es la de activar el aprendizaje de habilidades y contenidos a través de una enseñanza socializada”.*⁷

También los propósitos de estos proyectos son favorecer la concepción de la realidad a partir de un hecho problemático; activar el aprendizaje a través de una enseñanza socializada, formar al individuo con capacidad para el cambio, formar un individuo autónomo, poner en práctica diferentes competencias, trabajar en grupo, tomar decisiones apropiadas para su edad, interactuar con su grupo de pares, e interactuarse en la tolerancia por posturas y puntos de vista de los demás.

⁶ *Idem.*, p.63.

⁷ *Idem.*, p.69.

El taller es una forma de organización del trabajo manual e intelectual, en donde se privilegia la acción del niño y hay un intercambio entre los miembros del grupo “*Lo que los hace interactuar favoreciendo el aprendizaje significativo.*”

*“Los propósitos de los talleres son aprender bajo técnicas específicas, la interrelación con todos los participantes del grupo. Desarrollar valores, aprovechamiento y conocimiento de diferentes materiales, utilización de los objetos en los talleres, desarrollar en forma creativa los conocimientos adquiridos, integrar la teoría con la práctica, capacitar para la reflexión en grupo, fomenta la participación activa y responsable.”*⁸

Los rincones del juego consisten en organizar rincones en donde a los niños se les da la oportunidad de desarrollar actividades determinadas, que son libres, o dirigidas en grupos tales como la biblioteca, el grafismo, cocina, tienda, y las muñecas. Sus propósitos son propiciar el desarrollo global del niño; facilitar la actividad mental, la planificación personal y la toma de iniciativas; potenciar el lenguaje oral de los niños y posibilitar aprendizajes significativos para desarrollar su creatividad. Existen dos modalidades en los rincones de juegos: una es cuando el niño ha terminado sus actividades y puede ir a jugar, y la otra cuando se planea la actividad previamente, determinando su duración y su contenido.

Talleres, consisten en reafirmar los conocimientos que se le dificultan al niño, las profesoras organizan talleres enfocados a reafirmar un aprendizaje y estos pueden ser talleres de números, de cuentos, de higiene, etc.

⁸ *Idem.*, p.80.

1.2.1. Expresión y apreciación artísticas

“Los objetivos en este campo son potenciar en los niños la sensibilidad, la iniciativa, la curiosidad, la espontaneidad, la imaginación, el gusto estético y la creatividad mediante experiencias que propicien la expresión personal a través de distintos lenguajes; así como el desarrollo de las capacidades necesarias para la interpretación y apreciación de producciones artísticas.”⁹

Las actividades artísticas que realizan los niños en el jardín son la música, la imagen, el lenguaje corporal, lenguaje hablado y desarrollo psicomotor.

Desde bebés van conociendo su espacio y la manipulación de objetos; es aquí cuando centran su atención visual y auditiva en objetos coloridos o sonoros, después comienzan a imitar el canto repitiendo sílabas o palabras similares, inventan canciones o representan situaciones reales o imaginarias a través del juego. A los tres años aproximadamente empiezan a cantar canciones tradicionales de su cultura si es que han tenido el impacto auditivo en el entorno donde permanecen en custodia.

Las actividades artísticas contribuyen a su desarrollo; ya que mediante ellas pueden:

- Expresar sus sentimientos y emociones.
- Practicar y avanzar el control muscular y fortalecer la coordinación visual y motriz.
- Tener oportunidad de elegir y tomar decisiones.
- Compartir diferentes puntos de vista y formas de expresarse.
- Desarrollar la idea de que a través del arte se trasmite la cultura.
- Experimentar sensaciones de éxito.

⁹ SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Programa de Educación preescolar*, 2004.

Es necesaria la construcción de espacios donde se puedan desarrollar las actividades artísticas, y contar con el material de apoyo para poder realizarlas.

Este campo formativo se desarrolla en cuatro aspectos; expresión artística musical, expresión corporal y apreciación de la danza, expresión y apreciación plástica, expresión dramática y apreciación teatral.

En las actividades teatrales se conjuntan las diferentes manifestaciones artísticas, por medio de la música, la pintura, la literatura, y la danza.

CAPITULO 2. MEDIADORES DEL APRENDIZAJE MUSICAL

Para comenzar a entender cuál es el papel que juega el educador y la familia en la educación musical, tendré que definir que se entiende por Educación Musical.

*Para Willems, la educación musical se diferencia de la enseñanza musical tradicional, pues en la primera la rescata en términos de una nueva pedagogía, que una los aspectos artístico y científico de la música y armonice el saber, la sensibilidad y la acción.*¹

Por lo tanto, una cosa es la enseñanza musical por tradición y otra es la educación musical entendida como una labor enfocada al rescate de los saberes musicales adecuados y una audición musical de calidad.

2.1. La Familia

El ser humano no existe como persona única, requiere de los demás y en especial de su grupo, de su familia, ya que su personalidad solo puede existir en relación a otras. Solo así sabemos quiénes somos y cómo somos. Es a través de las relaciones interpersonales que formamos nuestro auto concepto y nuestra autoestima.

Branden², considera que la autoestima tiene dos componentes, el sentimiento de capacidad personal y un sentimiento de valor personal. Es decir, la autoestima es la confianza y el respeto por sí mismo. Refleja el juicio que cada uno tenemos de nosotros mismos para enfrentar el mundo, comprender y superar los problemas, defender los intereses y necesidades y buscar la felicidad.

Satir³, considera que el valor que las personas se asignan así mismas, depende en gran medida del valor que les ha otorgado los miembros cercanos a su familia en primer grado y después en otros contextos sociales.

¹ WILLEMS EDGAR. *Las bases psicológicas de la educación musical.*, 2da ed. Eudeba, Buenos Aires, 1962, p20.

² Branden . The antecedents of self-esteem. Stanley Coopersmith U.S. 1999. p.192
Cit. por Rage Atala E. en *La pareja y la familia.*, UIA, México, 1997, p.24.

³ Satir Virginia. Cit. por Rage Atala E. *La pareja y la familia.* UIA, México p.25.

La familia es entonces el medio básico de desarrollo humano, su capacidad de comprensión y amor entre los miembros que la componen, marcan la vida de las personas. Toda forma de educación es mediada por la familia, de ahí su importancia para lograr el desarrollo de las capacidades de los niños.

A la familia se integran los recién nacidos y su entorno empieza a cubrir todos sus sentidos. Aunque la vista se desarrolla poco a poco, el gusto, el tacto, el olfato y el oído van siendo los medios de comunicación, entre la nueva persona y su mundo, es decir su familia.

“El sonido rodea al niño desde los primeros momentos de la vida, ya sea porque el mismo lo produce, ya sea porque surge en su entorno , y el interés que demuestra hacia el mundo sonoro indica hasta qué punto los sonidos desarrollan una función básica en los inicios de la comunicación humana .La naturaleza, el quehacer diario, los instrumentos musicales o la propia voz; proporcionan una variedad sonora que afecta al mundo sensitivo y emocional, ofrecen información acerca del espacio exterior e invitan a tomar una actitud activa ante tan variados estímulos.”⁴

El círculo más cercano que puede tener un niño desde los primeros meses de vida es su familia, y en especial su madre; ella es quien con cantos para arrullarlo comienza la tarea de educar musicalmente a su pequeño; ella despierta el sentido musical en el niño antes de que llegue a la escuela, de ella dependen las primeras nociones musicales y es por este motivo, que debe tener en cuenta el tipo de repertorio que le transmite al pequeño: la música que ella escuche y que cante es la que el pequeño tendrá como referencia musical a lo largo de su vida. De manera que el niño se incorpora al sonido musical, sin mayor dificultad que las capacidades que los miembros de la familia y en especial, la madre posean.

⁴ MALAGARRIGA Y ASSUMPTA V, *La audición musical en la educación infantil*, CEAC, Barcelona 2003, p.11.

Desde luego, no siempre las personas están educadas musicalmente, sin embargo se debe procurar que el niño en casa, comenzando con la madre y después con los demás miembros de la familia, reciba estímulos musicales de calidad; que le ayuden a reconocer como suyas la lírica infantil mexicana y si no bien una preparación musical académica, si una música propia a su edad y de contenido temático de calidad.

La música se incorpora al niño desde etapas tempranas, y no es una condición exclusiva para las clases privilegiadas, aunque no siempre es de la calidad deseada. La educación básica es obligatoria y dentro de esta la educación musical es un medio muy importante, aunque no siempre se cuenta con esta oportunidad, la familia debe tener en cuenta su reforzamiento en casa, se debe partir por elementos importantes y básicos en el contexto musical como son las canciones y juegos tradicionales del país. Por otro lado los medios de comunicación pueden servir como referencia musical, pero hay que tomar en cuenta también, la calidad musical que nos ofrecen, y tener un criterio sobre los gustos y condiciones de los niños (¿qué música está hecha para ellos?, ¿cuál está fuera de su contexto? ¿cuál enriquece su aprendizaje y su vocabulario?), otra alternativa son la radio donde existen programas dedicados a los niños, también está la música clásica que es un punto de partida importante, ya que educa al oído musical y sensibiliza al niño. Existen numerosas opciones musicales que nos ofrecen los medios en forma gratuita, pero es decisión de las familias el tipo de música que reciben sus pequeños.

En sociedades donde no se cuenta con una cultura musical, el Estado es la institución que tiene la facultad de implementar un proyecto nacional a través de la educación pública que estimule en todas las clases sociales la creatividad y sensibilidad en los preescolares, solo al aceptar que dichos elementos se promoverán a través de las artes y en especial de la enseñanza musical se podrá tener un avance cultural y un mayor desarrollo humano.

2.2. La Educadora.

El docente de preescolar se caracteriza por dominar cabalmente su materia; organizar el trabajo educativo; diseñar prácticas y estrategias de aprendizaje; reconocer la diversidad de los niños que tiene a su cargo ; tratar con dignidad y afecto a sus alumnos; establecer las normas de convivencia en el salón de clases; cuidar la autoestima de sus alumnos; aprovechar los contenidos curriculares para promover la reflexión y el dialogo sobre asuntos éticos y problemas ambientales globales; propiciar el desarrollo moral de sus alumnos; favorecer la reflexión y el análisis del grupo sobre los perniciosos efectos de cualquier forma de maltrato y discriminación; ser capaz de evaluar íntegramente el aprendizaje de sus alumnos y utilizar los resultados de esta evaluación para mejorar la enseñanza; aprovechar las nuevas tecnologías de la información y comunicación; tener capacidad para el dialogo con sus colegas profesionales; valorar la función educativa de la familia, y establecer relaciones de colaboración con las madres, los padres y la comunidad. Los principios que regirán la acción de este maestro serán los valores que la humanidad ha desarrollado : respeto y aprecio por la dignidad humana, por la libertad, la justicia, la igualdad, la democracia, la solidaridad, la tolerancia, la honestidad y el apego a la legalidad.⁵

Hacia los tres o cuatro años de edad, que es cuando la mayoría de los niños asisten al jardín de niños; la educadora es la encargada de establecer las bases de la educación musical, ya sea con la ayuda de un profesor de música o ella sola. *“En ella se encuentra la mayor esperanza de cambio efectivo y avance positivo de la educación música.”⁶*

Se les conoce como educadoras a las profesionistas capacitadas para atender a los niños de preescolar, reciben el título de maestras normalistas de jardín de niños, lo que las prepara para realizar actividades didácticas de varios tipos incluyendo las artísticas en una búsqueda de promover una formación integral a los niños, sin embargo sus horarios de actividades son de 4 hrs. diarias en promedio, por lo que el corto tiempo no les permite especializarse en alguna área específica y por lo mismo, la enseñanza artística es insipiente. Sin embargo, las educadoras son las personas que trabajan con los niños pequeños, conocen

⁵ SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Programa Nacional de Educación*, 2001-2006 México, Septiembre de 2001, p 125 y 126.

⁶TORRES PARÈS PABLO. *El arte de educar*. (concepción integradora de la educación musical), Aula XXI, Santillana. México 2003. p.71.

y manejan los contenidos de los programas de la Secretaria de Educación Pública y por esta razón sabrán como se comportan sus alumnos, cuáles son sus gustos, sus preferencias, y que tipo de influencias musicales reciben en casa. Ellas deben ante todo, crear un ambiente propicio para que los niños se acerquen a las artes y a la música; no solamente en la escasa clase de ritmos, cantos y juegos sino en general, se deben relacionar los contenidos temáticos con las expresiones artísticas, si es que se pretende una formación integral del niño.

“La educadora que llega a un jardín de niños por primera vez, generalmente asume la tradición musical que en éste existe y que por lo regular corresponde a lo que pudo percibir en las aulas de su escuela formadora.”⁷

Respecto a la música, pocas son las ocasiones en que la educadora tiene la formación musical correcta o el carácter para asumir una nueva pedagogía musical; cuando esto sucede, se tiene que tomar en cuenta, que ella está inmersa en un núcleo de educadores, psicólogos, pedagogos, autoridades, programas y tradiciones educativas que no siempre estarán de acuerdo con nuevas metodologías de enseñanza.

Por otro lado es importante cuidar el repertorio musical que se tiene en las escuelas, el cual muchas veces carece de calidad musical o está desfasado de las experiencias de los niños. Aunque no es fácil la adquisición de nuevos materiales, o los materiales existentes fueron hechos en otros contextos. Otro problema es que mucho del repertorio musical es tomado de los medios de comunicación masiva, el cual no está dirigido a los niños y carece por completo de calidad musical.

La educadora tiene que lidiar con todos estos problemas si quiere realmente contribuir a un cambio de pedagogía musical que formara seres humanos más desarrollados en el ámbito cultural.

⁷ *Ibidem.*, p.75.

2.3. El Profesor de Música.

En algunas escuelas existe un profesor de música que también es llamado profesor acompañante, y en muy pocas ocasiones, este maestro tiene nociones de la educación. Casi siempre es un músico con preparación en diverso grado de solfeo e instrumento; y en algunos casos, es un músico profesional. El profesor que tenga en sus manos la responsabilidad de la enseñanza musical, también tendrá la tarea de cuidar la formación del ritmo musical, que considerará en importancia como la primer actividad motora que realiza el niño; posteriormente el ritmo y el sonido se unirán al canto, y esta condición melódica, se convertirá en el elemento musical más importante en la etapa preescolar, ya que el niño tenderá a imitar al profesor “*La curiosidad primero, el interés después, llevará al niño a reconocer y a imitar los sonidos.*”⁸

Los profesores de música se deben encargar del repertorio de calidad que deben enseñar a sus alumnos, de los conocimientos musicales que aporten a la clase; resolver problemas técnicos; enlazar y promover proyectos de educación musical; promover actividades musicales como conciertos y coros; sugerir nuevas técnicas para las sesiones musicales, entre otras. Para obtener mejores resultados, tendría que superar cada vez más sus métodos de enseñanza, y de ser posible, ser una persona preparada en la Educación Musical a nivel Profesional.

El profesor de música debe tener un interés por sus alumnos, por sus gustos musicales, y tener en cuenta que otros aspectos como lo son, los problemas familiares afectan el aprendizaje, incluyendo el musical. En escasa media hora que dura la clase en el jardín de niños, su pedagogía está a prueba constantemente para resolver didácticamente las situaciones necesarias que optimicen el aprendizaje.

⁸ WILLEMS E. *Las bases psicológicas de la educación musical*, 2da ed, Eudeba, Buenos Aires, 1962, p.21.

Por último es importante que el profesor de música esté en contacto directo con la educadora; debe ser un trabajo grupal si se quiere obtener resultados favorables en esta formación. También es muy importante la participación de los miembros de la familia, y la institución en conjunto, para que haya un interés común por el desarrollo de la disciplina.

CAPITULO 3. EL DESARROLLO DEL NIÑO PREESCOLAR

3.1. La música y el desarrollo del niño según Piaget.

Para poder lograr que la educación musical contribuya con el desarrollo del niño en la etapa preescolar, este estudio se apoya en la psicología evolutiva de Jean Piaget, ya que él se refiere a todo el desarrollo cognitivo de los niños y aporta las observaciones necesarias que se deben considerar para poder asimilar el conocimiento en general y de manera más concreta los elementos que propicien el desarrollo de los conocimientos musicales.

La segmentación lógica que realiza Piaget de los estadios evolutivos en el niño, resulta de lo más útil en el momento de concebir ejercicios y prácticas que además de tener un valor informativo del niño, le permitan una clara mejoría de sus capacidades por desarrollar, es decir, que las actividades si son basadas sobre los cimientos de los periodos de maduración Piagetianos resultaran formativas e informativas.

Estos procesos son visibles claramente en la música que (sobre todo en las canciones tradicionales) se cantan a los niños. Por ejemplo, *las Nanas* que se le cantan al niño en proceso de lactancia, ayudan al desarrollo del pensamiento objetivado, así como a la memoria del niño y por este medio se puede comenzar a desarrollar el lenguaje de forma imitativa dado que por lo general, las *nanas* poseen una estructura melódica muy simple consistente en dos secciones melódicas de duración semejante, que rara vez sobrepasan el intervalo de octava que tomando en cuenta el desarrollo del oído del niño, es el intervalo ideal sobre todo si es cantado en el registro 5, equivalente a la voz femenina natural. En lo que a rítmica se refiere, las *nanas* suelen tener un ritmo semi-lento que ayuda a que el niño sea arrullado. Usualmente la copla de estos cantos esta en forma de versos pentasílabos o bien hexasílabos que juegan con un texto de secuencia lógica y básica para facilitar su memorización. Para ejemplo baste recordar “Señora Santana” y otras nanas citadas por Vicente T. Mendoza en la “Lírica Infantil Mexicana”

En lo que respecta a la etapa prelógica planteada por Piaget, las canciones tradicionales más comunes nos llevan a los cantos aglutinantes del tipo de “La Rana” y “El Piojo y la Pulga”, o bien a los cantos de *ronda* como “Doña Blanca” o bien “Naranja Dulce”, este tipo de cantos tradicionales pueden ofrecer al niño en etapa prelógica varias ventajas para su desarrollo, por ejemplo, los juegos nos ayudarán a desarrollar la memoria, el lenguaje y los procesos reversibles debido a que sus textos (usualmente octosílabos o decasílabos) se van uniendo de tal forma que al final se debe recordar con mayor velocidad, un verso es equivalente a una décima y aún a veces más. Veamos:

Cuando la rana se sale a asolear/ viene la mosca y la quiere picar/ la mosca a la rana, la rana va al agua y se hecha a nadar....

Cuando el herrero sale a pasear/ viene la muerte.../la muerte al herrero.../ el herrero al cuchillo.../ el cuchillo al buey.../ el buey al agua.../ el agua a la lumbre.../ la lumbre al palo.../ el palo al perro.../ el perro al gato.../ el gato al ratón.../ el ratón a la araña.../ la araña a la mosca.../ la mosca a la rana.../ la rana va al agua...

“La Rana”

Este tipo de cantos ya sean compuestos por el educador o tradicionales ayudan al niño a desarrollar una memoria más compleja ya que están apoyados en la categorización de palabras que requieren atención y memorización. En lo que se refiere a lo musical, este tipo de cantos, son poseedores de una melodía y un ritmo más complejos.

En el caso de las rondas y canciones de juego como lo podría ser “Mambrú” y otras, nos permiten una mayor socialización, ya que todas se juegan en grupo y exponerle al niño formas de ver la vida de personajes ajenos a su entorno, lo que lo llevara a cuestionar el punto de vista ajeno y el propio. Recordemos que en ambiente tradicional muchas de estas canciones como “Mambrú”, “La Huerfanita”, “Delgadina” o “El Payo”, son versiones que se han ido recortando para que el niño las pueda cantar aunque las temáticas a tratar sean propiamente de adultos.

Para tener más claridad en estas consideraciones es importante repasar sintéticamente los elementos más importantes que nos presenta Piaget.

3.1.2. Las características de la Infancia de los 2 a los 11 años según Piaget.

En la medida en que aumenta la confianza del infante en su madre, entre el primero y segundo año de su vida, comienza a descubrir que la conducta que desarrolla es la suya propia. Desarrolla un sentido de autonomía, aunque realiza su voluntad. Su permanente dependencia, crea al mismo tiempo un sentido de duda respecto a su capacidad y su libertad para afirmar su autonomía y existir como una unidad independiente.

“*Branden* menciona que existen cinco tipos de conducta en los niños con autoestima sana. Importantes porque esta etapa se caracteriza por la formación de hábitos a través de habilidades motoras, de lenguaje y de socialización.”¹

Estas características son.

1. El niño experimenta una total aceptación de los pensamientos, sentimientos y el valor de su persona.
2. El niño funciona en un contexto de límites definidos e impuestos con claridad que son justos, no opresores y negociables; no tiene, por lo tanto, una libertad ilimitada.
3. El niño experimenta respeto hacia su dignidad como ser humano. Los padres no utilizan la violencia, la humillación o el ridículo para controlar o manipular.
4. Los padres tienen normas elevadas y altas expectativas por lo que respecta al comportamiento y al rendimiento, su actitud no es la de se vale todo.
5. Los propios padres tienden a tener un nivel alto de autoestima. Son modelos de eficacia y respeto hacia uno mismo.

¹ Branden Op. Cit
Cit. por RAGE ATALA E. *La pareja y la familia*, UIA, México, 1997, p 47.

Por su parte, Piaget piensa que, como el resto de los organismos, los humanos y su mente operan con dos funciones invariantes: la organización o tendencia a sistematizar sus procesos en sistemas coherentes y la adaptación al entorno; dando como consecuencia la modificación de una organización actual en respuesta a las demandas del medio; de este modo, la mente no sólo absorbe datos, sino que busca información que le sirva para construir un sistema de orden que encuentre sentido y fomente la interacción con el mundo.

*“La información relevante en cada etapa del crecimiento, viene regulada por estructuras mentales. Esas estructuras psicológicas o métodos de organizar la información, las denomina estadios de desarrollo, distinguiendo cuatro fundamentales.”*²

Estadios de desarrollo-Jean Piaget:

1. *El sensoriomotor*, (edad aproximada, de 0 a 2 años dependiendo del desarrollo de cada niño). El niño está limitado al ejercicio de sus capacidades sensoriales y motoras. Al nacer el niño sólo cuenta con esquemas sensomotores que se irán desarrollando como la adaptación elemental de los animales, que se perfeccionan y abren a niveles superiores por medio de las asimilaciones y acomodaciones. Pasa de los movimientos reflejos a una actividad orientada hacia un objetivo: se da cuenta que los objetos no dejan de existir cuando se hayan ocultos.

Empieza a hacer uso de la imitación, la memoria, el pensamiento, aún con la ausencia del objeto. Piaget señala que existen seis subestadios:

- a) Consolidación o esquemas sensoriales innatos.
- b) Coordinación primaria de ellos.
- c) Formación de reacciones circulares (intenciones).
- d) Coordinación y generalización de esquemas secundarios.
- f) Aparición de reacciones terciarias (descubrimiento de nuevas relaciones de medio a fin).
- g) Interiorización de los esquemas sensomotrices, con consecuente conquista del objeto y manipulación mental de la realidad.

² Piaget J. *El juicio y el razonamiento en el niño*, CRAT, México. 1972. pp. 42-67

2. El preoperatorio o prelógico (edad aproximada, de 2 a 7 años)

En este estadio el niño desarrolla gradualmente su lenguaje y la capacidad de pensar de forma simbólica. Tiene dificultad para adoptar el punto de vista de los demás a causa de su egocentrismo; Hace una categorización de los objetos, basándose en una hipergeneralización de los aspectos más salientes. Tiene la capacidad de concebir operaciones, procedentes lógicamente en una dirección, pero no de forma reversible.

3. Operaciones concretas (edad aproximada, de 7 a 11 años)

En este estadio son capaces de distanciarse de percepciones inmediatas y ponerlas en cuestión; así como ir formulando la capacidad de abstracción, poco a poco, en las diferentes actividades de manera intermitente, hasta lograr un cierto punto de desarrollo considerado como “el nivel de cada edad”.

Además tienen la capacidad para resolver problemas concretos de forma lógica, entendimiento de las leyes de conservación y capacidad para clasificar y ordenar. Entendimiento de la reversibilidad, que implica mecanismos de equivalencia o compensación.

4. Operaciones formales, (de los 11 años en adelante), que marcan la capacidad de razonar en términos de abstracciones formales, de hacer operaciones sobre operaciones, primordialmente en el pensamiento matemático y científico. Es capaz de hacer hipótesis y comprobarlas; marca un punto decisivo en el desarrollo social, emocional y moral.

En conclusión, en el niño podrían distinguirse aún varios subperiodos que no todas las personas recorren. Aunque centrado en el desarrollo de la inteligencia, Piaget ha insistido en que la inteligencia opera también en la esfera del afecto, el cual puede motivar las operaciones del conocimiento por los intereses que le resultan de la interacción con el medio, y que a su vez, este conocimiento pueda estructurar elementos para interpretarse y experimentarse como sentimientos.

3.1.3. Etapa del pensamiento preoperacional.

Considerando que los niños de preescolar se encuentran en esta etapa es importante poder reflexionar sobre sus características de desarrollo, para incorporarlas en la pedagogía musical que requiera:

La representación, es la capacidad de poder representar los objetos y acontecimientos, hay varios tipos de representación significativa, en orden de aparición tenemos: la imitación diferida, el juego simbólico, el dibujo, la fantasía mental y el lenguaje hablado.

La imitación diferida, se refiere a la situación en la cual el niño aproximadamente al tercer mes de vida, trata de imitar a los presentes; sin embargo, no es si no hasta los dos años que el niño realiza las primeras representaciones mentales. Entonces, la imitación diferida consiste en imitar sucesos y objetos que no están presentes durante algún tiempo, sino cuando el niño ha desarrollado la capacidad de representar algo mentalmente, es decir, lo recuerda.

El juego simbólico.

Un juego simbólico es un tipo de actividad en la cual el niño simula una situación dada con otro tipo de objetos. Por ejemplo, cuando simula que un bloque de madera es un carro. En este juego simbólico, el niño constituye una auto expresión y no busca comunicarse con otros. El niño puede representar cualquier cosa que desee: cuando el niño carece de lenguaje para sus ideas, el juego simbólico se convierte en un faro para sus pensamientos e intereses. *En la música el Juego simbólico esta presente en la mayoría de los juegos tradicionales (La Caperucita, El lobo, Doña Blanca...).*

El dibujo.

Al inicio de esta etapa el niño sólo garabatea, no es consciente de lo que representa en los dibujos, poco a poco van surgiendo imágenes cuando garabatea, y cada vez con mas realismo. Es hasta los 8 o 9 años cuando el niño puede dibujar lo que imagina.

Las imágenes mentales.

Son representaciones internas (símbolos) de objetos y experiencias pasadas. Según Piaget e Inhelder (1969), las imágenes en movimiento aparecen en el estadio de las operaciones concretas, en esta etapa las imágenes son estáticas como dibujos o fotografías.

El lenguaje hablado.

Es la representación más significativa en esta etapa, aparece aproximadamente a los dos años de edad, unos meses antes o después, el niño promedio utiliza las primeras palabras como símbolos de lo que representa. Al principio sus frases son de una palabra, poco a poco va adquiriendo mayor lenguaje y va comprendiendo lo que le dicen sólo si se utiliza el lenguaje que él conoce. Hasta los cuatro años aproximadamente, el niño domina ya el lenguaje hablado.

Desarrollo del lenguaje.

Para que ocurra el pensamiento en el estadio sensoriomotor, es necesario el movimiento (ya que está ligado a la experiencia directa); en cambio, en la etapa preoperacional, no está precisamente vinculado al movimiento, el pensamiento, entonces, se puede dar sólo de forma representativa. Para Piaget existen dos tipos de lenguaje, el egocéntrico y el lenguaje social:

El lenguaje egocéntrico aparece en el niño de los dos a los cuatro o cinco años, y carece de sentido comunicativo, aunque hable con otros. Piaget llama a esto monólogos colectivos. Aproximadamente entre los seis y los siete años, el lenguaje del niño ya es intercomunicativo, y existe un intercambio de ideas. Los niños en la etapa preoperativa usan más el lenguaje egocéntrico que el lenguaje social.

Para Piaget el lenguaje hablado es dominado con rapidez debido al valor de adaptación por aprenderlo; es decir, aprende el lenguaje hablado por necesidad a ser entendido. Sostiene que la aparición del lenguaje oral aumenta las aptitudes del pensamiento, tanto en alcance como en velocidad. El lenguaje no es necesario para las operaciones lógicas pero sí las facilita. Según el autor, la evolución del lenguaje se basa en

el desarrollo de las operaciones sensoromotoras: Para que se desarrolle el lenguaje, es necesario el desarrollo sensoromotor. El papel del lenguaje hablado básicamente consiste en proporcionar un medio de comunicación eficaz entre el niño y su medio social. Piaget cree que el desarrollo social se construye conforme el niño interactúa con su medio social. El desarrollo social no se puede separar de los medios cognitivo y afectivo, los niños desarrollan su medio social al enfrentarse a otros niños y adultos. Para que exista un lenguaje hablado; debe haber una capacidad cognoscitiva que establezca representaciones internas, lo que sucede alrededor de los dos años aproximadamente.

Las características del estadio preoperatorio necesarias para el desarrollo continuo del niño son el egocentrismo, las transformaciones, el centrismo y la reversibilidad:

El egocentrismo.

El egocentrismo supone para el niño que todos sus pensamientos son correctos y lógicos, no los cuestiona aún estando equivocado; cree que los demás tienen los mismos pensamientos e imaginan lo mismo, por lo tanto no puede haber errores en lo que él piensa, aún cuando se le muestra lo contrario. Pero no se percata de que es egocéntrico, no lo hace a propósito.

Tiene monólogos colectivos, es decir, en presencia de otras personas sólo habla consigo mismo, y con frecuencia no escucha a los demás. Debido a que el niño no tiene la necesidad de cambiar sus pensamientos, estos esquemas tienen menos probabilidad de cambiar mediante ajustes, es decir, no hay desequilibrio, esto hace que haya una limitación en el desarrollo cognoscitivo.

El razonamiento transformacional.

Ocurre cuando el niño no tiene la capacidad adecuada de hacer transformaciones, es decir no se observa en los procesos, de principio a fin, de un evento.

“Por ejemplo, cuando se para un lápiz y luego se deja caer, pasa de un estado original (vertical) a un estado final (horizontal) a través de una serie continua de estados sucesivos. Los niños en esta etapa preoperativa, después de ver como cae el lápiz, no pueden dibujar o reproducir de cualquier manera los pasos sucesivos; no pueden prestar atención a la transformación o reconstruirla. Por lo general sólo reproducen la posición inicial y la final del lápiz”.³

Esta característica impide el desarrollo de la lógica del pensamiento, ya que no puede relacionar que se pasa de un suceso a otro.

Centrismo.

Piaget denomina al centrismo como la percepción total de un estímulo visual. El niño no puede fijar la atención en un solo aspecto, tiende a captar aspectos limitados del suceso; ya que todas sus actividades están basadas en aspectos de percepción y esta evaluación perceptiva tiende a dominar a la cognoscitiva.

La reversibilidad.

Es una de las características de la etapa preoperacional en la que el niño es incapaz de revertir las operaciones. Para Piaget la reversibilidad es la característica más definida de la inteligencia.

El pensamiento preoperativo se basa en el sensoriomotor y en esta etapa, las operaciones motoras son irreversibles, es por esta razón que Piaget piensa que las operaciones prelógicas se basan en la irreversibilidad y en las en las percepciones. La reversibilidad es la capacidad de retroceder la acción mental para observar detenidamente el cambio de una relación numérica, de área o volumen y poder adquirir un cambio de percepción. En la etapa prelógica el niño es incapaz de hacer reversiones. Debido a que en el medio en que se desenvuelve el niño no hay modelos para adquirir esta reversibilidad, el niño tiene que inventarlos para poder desarrollarla paulatinamente.

Todas las características descritas anteriormente de la etapa preoperatorio tienen una relación entre sí. Allí es que cuando el niño deja a un lado el egocentrismo y podrá ser capaz de captar los sucesos de transformación y, con esto la reversibilidad

³ WADSWORTH B, *Teoría de Piaget del desarrollo cognoscitivo y afectivo*, Diana, México, 1991.p,76.

La no Conservación.

Como el niño percibe totalidades y no es capaz de fijarse en una sola situación no conserva las relaciones numéricas, ya que no es capaz de hacer una reversibilidad y cambiar los hechos. Durante la etapa operativa los niños no conservan, no pueden captar los cambios de una dimensión. “*La conservación es la conceptualización de que el monto o cantidad sigue siendo el mismo, a pesar de que los cambios que sufra en una dimensión no pertinente*”.⁴

Por ejemplo si tenemos una hilera de ocho monedas y cambiamos el espacio que hay entre cada una de ellas de todos modos seguimos teniendo ocho monedas, lo que no cambia es el número solo cambia la longitud de la hilera. Este cambio el niño no puede realizarlo debido a que no tiene la capacidad de revertir el pensamiento mental y no es capaz de diferenciar que el cambio solo se hace en cuanto a la dimensión.

Los pasos de la no conservación a la conservación es paulatina. Además existen problemas de conservación numérica, de área y de volumen.

El desarrollo afectivo.

En esta edad surgen los primeros sentimientos sociales. El lenguaje sirve para manifestar los primeros sentimientos. En la representación, el niño crea imágenes de sus experiencias afectivas. Como recuerda el pasado, puede tener preferencias y aversiones más constantes. Se toman en cuenta además los valores previos para relacionarlos con las experiencias afectivas positivas o negativas.

“*Para Piaget, los sentimientos morales tienen que ver con lo que es necesario y no con lo que es deseable o preferible hacer. El sentido voluntario del deber u obligación tipifica los sentimientos morales desarrollados.*”⁵ Las normas morales se integraran por completo hasta la etapa de las operaciones concretas. En la etapa preoperativa lo bueno y lo malo se determinan por las instrucciones que son recibidas, es decir, aun no hay una autonomía en el carácter moral. Según Piaget, en esta etapa preoperativa el razonamiento moral es preformativo, es decir, que las obligaciones se forman por uno mismo, en lugar de una obediencia ciega a la autoridad, Pero esta obediencia se da por el temor en vez de por el respeto mutuo.

⁴ *Ibidem*. P.79.

⁵ *Ibidem*, p.89.

3.2. La imaginación en la infancia según Vigotsky.

Para comprender como se involucra el niño ante las situaciones de imaginación y creatividad es necesario conocer la postura de Lev Semenovich Vigotsky, psicólogo, filósofo, literato ruso nacido en Rusia 1896. Su teoría principal destaca la Zona Proximal de Desarrollo (ZPD) creada en 1978. La cual se define como, la distancia entre el nivel real de desarrollo determinado por la solución independiente de problemas y el nivel de desarrollo posible precisado mediante la solución de problemas con la dirección de un adulto o colaboración de otros compañeros más diestros.

Vigotsky incorporará la idea marxista de la actividad colectiva, en la que quienes saben más o son más diestros, comparten sus conocimientos y habilidades con los que saben menos para completar una empresa. Otros autores lo conocen como andamiaje.

Esta teoría del ZPD, incorporada a la enseñanza musical ayuda al niño que tiene más experiencias sonoras y rítmicas a otros niños a agilizar su trabajo musical. Vigotsky también menciona en su teoría el tema de la imaginación y la creatividad en la infancia, tema de mucha importancia para la creación e interpretación musical. Ya que la música utiliza mucho la imaginación, la música es un arte abstracta y meramente sonora, donde el niño tiene que hacer una relación entre lo que oye e imagina en su cabeza para comprender que sucede en su entorno sonoro. Y, para la interpretación musical, la imaginación desarrolla un papel muy importante: no podemos dar a entender una idea musical si nosotros mismos no la entendemos. Aunque es poco común hablar de composición musical, existe en el periodo clásico de la música occidental el llamado niño prodigio que comenzaban a componer desde edades muy tempranas.

“En la infancia la fantasía es más rica y variada que la del adulto, pero la imaginación del niño es más pobre que la de los mayores, en el proceso de crecimiento del niño se desarrolla también su imaginación, que alcanza su madurez sólo hasta ser adulto. Incluso, los intereses de los niños son más simples, más pobres y elementales, su actitud hacia el medio carece de complejidad, de la precisión y variedad que caracterizan la conducta adulta.”⁶

La creatividad, por otro lado, es toda actividad generadora de algo nuevo. Se dice que reproducimos algo que ha pasado antes por nuestra memoria, el hombre reproduce o repite normas de conducta creadas previamente. Nuestra actividad no crea nada nuevo, más bien repite o reproduce algo ya existente, algo que ya hemos experimentado; por esta razón, entre mayores experiencias del mundo tengamos, más creativos seremos.

La imaginación o fantasía es toda actividad creadora del cerebro humano que combina y crea algo nuevo. Absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre culturalmente está basado en la imaginación.

“Entre las cuestiones más importantes de la psicología infantil y la pedagogía figura la capacidad creadora en los niños, la del fomento de esta capacidad y su importancia para el desarrollo general y de la madurez del niño. Desde la temprana infancia encontramos procesos creadores que se aprecian, sobre todo, en sus juegos... En sus juegos reproducen en verdad mucho de lo que ven de los mayores... No se limitan en sus juegos a recordar experiencias vividas, sino que las reelaboran creadoramente, combinándolas entre sí y edificando con ellas nuevas realidades acordes con las aficiones y necesidades del propio niño”.⁷

La imaginación se desarrolla en el niño de acuerdo a cada período de desarrollo infantil. Existen algunas teorías que refieren que la imaginación en el niño es más rica que la del adulto, ya que es capaz de desarrollar más fantasías y, conforme crece el niño, va perdiendo su imaginación y fantasía, sin embargo, la experiencia del niño es más pobre que la del adulto, y científicamente el adulto es más maduro en su capacidad para imaginar.

⁶ Vigotsky Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia*, Coyoacán, México 2001.

⁷ *Ibidem.*, p.15.

Pero lo que distingue la imaginación creadora es que sólo se desarrolla cuando la fantasía ha alcanzado su madurez.

Por otro lado la teoría de Ribot , define el despertar de la imaginación madura ocurre al mismo tiempo que el despertar sexual, ya que en esta edad el niño es más racional, y en cuanto adquiere mayor racionalidad, pierde más elementos fantásticos, aunque es capaz de adaptar su imaginación en forma más real y más madura. Sólo las mentes superdotadas son en su mayoría las que hacen que la imaginación creadora no decaiga; donde se mantenga la vida creadora hay imaginación, por ello es muy importante que se desarrolló la creatividad con el arte, con los juegos especialmente, con la música y la literatura que se convierten en las actividades más imaginativas.⁸

Pero no sólo las personas con talento pueden lograr alcanzar la imaginación creadora, como ya se definió en un principio, cualquier persona capaz de crear algo nuevo, está desarrollando su imaginación.

“Las peculiaridades típicas de la creación infantil se dan sobre todo en los niños normales, no en los niños prodigio, lo que quiere decir que ni la capacidad ni el talento dejan de manifestarse en edades tempranas”⁹

Tal es el caso de algunos músicos con más rápida madurez como Mozart a los tres años, Mendhelson a los cinco, Häendel y Weber a los 12, Shubert a los 11, entre otros. En otras artes el término medio es a los 14 años. Estos personajes, a estas edades aún no llegaban a la madurez de su imaginación creadora.

⁸ *Idem.*, p. 45.

⁹ *Idem.*, p.46.

3.2.1 Imaginación y Realidad

Para Vigotsky, existen cuatro formas diferentes de ligar la fantasía con la realidad:

1. Toda creación se compone de elementos tomados de la realidad extraídos de (experiencias anteriores). Entre mayor sea la experiencia del hombre, alcanzará mayor imaginación; como la experiencia del niño es más pobre que la del adulto, su imaginación será menor.

“Para [Ribot], al periodo posterior al momento de acumulación de la experiencia empieza el periodo de maduración o incubación.”¹⁰ Si queremos que el niño desarrolle su imaginación, debemos brindarle toda la experiencia posible.

1. La segunda relación entre realidad y fantasía se basa en los productos preparados de la segunda; ya no se limita en las experiencias pasadas, si no que, partiendo de ellas, se crean nuevas combinaciones. No podemos tener una imagen clara de algo que no conocemos, pero sí lo imaginamos basándonos en las experiencias anteriores que hemos tenido; como cuando de niños estudiábamos historia o geografía, no teníamos experiencias reales de esos aprendizajes pero sí teníamos conocimientos previos de animales, mares, montañas, en los que nos basábamos para hacer combinaciones y crear nuestras propias imágenes. Es por ello que la fantasía refuerza muchas veces las experiencias que no hemos tenido.
2. La tercera relación entre realidad y fantasía es el enlace emocional. *“Las imágenes de la fantasía brindan también lenguaje interior a nuestros sentimientos seleccionando determinados elementos de la realidad y combinándolos de tal manera que responda a nuestro estado interior de ánimo y no a la lógica exterior de estas imágenes.”¹¹ En nuestros sueños, que es la forma de manifestar más libremente nuestra imaginación manifestamos nuestros sentimientos con colores o imágenes que se asocian a algún tipo de sentimiento, al igual cuando nos imaginamos un hecho, siempre va implícito algún sentimiento, (alegría, agresión, tranquilidad, rencor, entre otros). También las propias*

¹⁰ *Idem.*, p. 20.

¹¹ *Idem.*, p. 23.

fantasías nos hacen generar sentimientos nuevos. Por eso se dice que el terreno emocional de la imaginación es el más complejo y subjetivo de interpretar.

3. Para Ribot, la relación recíproca entre imaginación y realidad la denomina con el nombre de *Ley recíproca de la representación emocional de la realidad en la cual según Ribot su esencia es la siguiente: "Todas las formas de la representación creadora encierran en sí elementos efectivos"*.¹² Todos los sentimientos en que se provoque la fantasía son reales, están auténticamente vividos por el hombre. Todas estas impresiones emocionales se reflejan en las obras de arte, en la pintura cuando el pintor nos hace revivir los sentimientos en los colores de un cuadro, o en el teatro al revivir historias reales que volvemos a sufrir nuevamente o en el caso de la música cuando una obra musical despierta nuestras emociones más profundas, y recrea los sentimientos propios del compositor, mezclados con los nuestros.

"La base psicológica del arte musical radica precisamente en extender y ahondar los sentimientos, en reelaborarlos de modo creador".¹³

4. La cuarta forma de relación entre fantasía y realidad es cuando se crea algo completamente nuevo, que no está basado en ninguna experiencia del hombre ni en ningún objeto real. Estas imágenes no tienen relación con la realidad pero al materializarse, pueden cobrar realidad y relacionarse con el mundo que vivimos. El arte tiene su propia lógica interna que le ayuda a relacionarse con la realidad. Es decir a pesar de que se crea como algo completamente nuevo, la obra mantiene un vínculo entre su mundo y el mundo exterior.

¹² Idem., p. 24.

¹³ Idem., p. 25.

3.2.2. Mecanismos de la imaginación creadora.

La imaginación es un proceso que comienza cuando logramos percibir algo que captura nuestra atención; es decir, lo que vemos y oímos. Estos materiales los guardamos para usarlos después en nuestras fantasías.

Todas las imágenes que recibimos forman un compuesto de partes aisladas. Se llama disociación a la división en partes de ese compuesto. Los elementos disociados sufren cambios que se basan en nuestras excitaciones nerviosas y en las imágenes que concuerdan con ellas.

Por otro lado las imágenes de las impresiones internas van en aumento o disminución según sus dimensiones naturales. Un ejemplo de esto es cuando los niños tienden a exagerar: exageramos cuando queremos que las cosas se aumenten según nuestro ánimo interno; para Gros, esta exageración se debe al interés por algo sobresaliente y extraordinario.

Otro elemento importante para el desarrollo de la imaginación es la asociación, que consiste en la agrupación de elementos disociados y modificados; existen agrupaciones como la subjetiva de imágenes, y el ensamblaje objetivo científico. Pero el proceso no termina en esto, sino hasta que la imaginación materialice estas excitaciones nerviosas en imágenes externas.

Aún más la imaginación se origina de la inadaptación del hombre en el mundo que le rodea, ya que su interés por cambiarlo se genera en el deseo, en necesidades y anhelos para poder cambiarlo. Para crear estos elementos se necesitan la creación de imágenes espontáneas, éstas las generan las excitaciones nerviosas.

Otro elemento importante son las condiciones ambientales y sociales en las que se desarrolla la imaginación; ya que si no hay elementos alrededor que ayuden a desarrollarla, será más difícil su proceso. Entre más experiencias se tenga mayor será el proceso creativo.

Tanto para Piaget como para Vigotsky, en el desarrollo del niño es importante incrementar la creatividad y la imaginación, y una condición elemental para que se desarrollen estas capacidades es el juego. Ya que el juego es la condición natural del niño.

Lo que equivaldría al trabajo en el adulto es el juego en el niño, ya que en este realiza todas sus actividades lúdicas y participa con otros niños desarrollando a sí, su autonomía y su sociabilidad. Hay que aprovechar el juego para que el niño comprenda la música a través de él, de otra manera, será mucho más difícil que pueda comprenderla.

Una vez comprendida la etapa del pensamiento preoperacional y la función de la imaginación en los niños, será más fácil poder distinguir las actividades musicales que son adecuadas para los niños de preescolar, su ordenamiento, su función, que característica del desarrollo preoperacional están reforzando; además de entender la necesidad de fomentar la creatividad musical y la improvisación en las cuales se conjugan el juego, la imaginación y la creatividad.

CAPITULO 4. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA PARA EL DESARROLLO DEL NIÑO PREESCOLAR.

La música significa, según el griego *mousike*, un arte protegido por las musas, es el arte de organizar los sonidos, de la voz humana o de los instrumentos creados para ello, y también el arte de combinar el sonido con el objeto de producir deleite y todo tipo de emociones. Algunos de sus componentes son, la melodía, el ritmo y la armonía. Para hacer música y diferenciar el sonido del ruido, se requiere estudiar el tono, la frecuencia de la vibración, el timbre, el intervalo, el semitono etc. Es necesario, entonces, conocer y aprender la escala musical como guía para la interpretación de la música

En consecuencia, la música requiere de una acción educativa para su aprendizaje; y, ejercida sobre las personas, colabora a su desarrollo general de la siguiente manera:

4.1.- La música promueve el desarrollo auditivo.

Cuando el ser humano llega al mundo no oye nada, debido al líquido que impide que el sonido llegue al oído medio. Aproximadamente al mes comienza a escuchar los primeros sonidos que le resultan más familiares; la voz y los latidos del corazón de su madre. A partir de los dos o tres meses, comienza a escuchar la dirección de donde provienen los sonidos, con ello comenzará a mover sus pies rítmicamente imitando los primeros sonidos; y con su propia voz, ya que es el recurso sonoro más cercano que posee y el cual puede manejar de forma autónoma. En esta etapa es sensible a sonidos muy agudos o muy graves y a algunos ritmos. El canto y el ritmo son, entonces, una herramienta para manifestar sus emociones, además de que antecede al lenguaje hablado. En el primer año de edad el niño comienza a desarrollar el lenguaje hablado, con éste se desarrollan conexiones en su sistema nervioso que le permitirán establecer una relación entre sus pensamientos y sus emociones. *“La música le permitirá mejorar sus relaciones interpersonales, obtener un mejor conocimiento del mundo que le rodea, elevar su autoestima, al sentirse capaz de elaborar música y apreciarla desde otro punto de vista”.*¹

¹ AGUIRRE D.M Olga y De Mena Ana, *Manual para el profesorado*, Aljibe, España, 1992, p.48.

Cuando se realizan constantemente audiciones musicales se crea una forma activa de escuchar la música, que posteriormente facilitará su comprensión. El escuchar música nos hace asimilar el sentido estético de la obra, además nos pone en el papel de oyentes; ya sea que escuchemos música gravada o en vivo, cada una tiene sus características propias y sus cualidades particulares. Considero que la música en vivo fortalece aún más el sentido estético, ya que somos partícipes directos de la comunicación musical pues en el momento preciso que se interpreta existe una comunicación paralela ente el compositor, el ejecutante y el oyente; se puede apreciar mucho mejor el carácter de la obra y observar el entorno técnico y emotivo, y algunas veces hasta improvisado (como en el caso del jazz) que realiza el ejecutante.

Cuando el niño entra en contacto al con los medios sonoros se despierta su curiosidad ante los sonidos, y con ello ejercita su percepción sensorial. Es entonces que comienza una educación auditiva de manera consciente, la cual es necesario construir y desarrollar, ya que, si se realiza de manera constante, le traerá beneficios sociales y fisiológicos a lo largo de su vida.

4.2. La música colabora a ordenar el sistema psicomotriz.

“La Psicomotricidad es una percepción del desarrollo, según la cual se considera que existe una identidad entre las funciones neuromotrices del organismo y sus funciones psíquicas.”²

En el aspecto musical, el ritmo, es el hilo conductor que le permite al niño conectar todas sus actividades con la psicomotricidad. El ritmo aparece en el ser humano antes de su primer año de vida; alrededor de los seis meses es consciente de sus movimientos en extremidades, brazos y piernas; posteriormente, es capaz de imitar ritmos que le rodean; así como adquirir una memoria rítmica, que le permitirá hacerse una percepción de su entorno.

Con el ritmo, el niño podrá ser capaz de desarrollar su esquema corporal, cuyos elementos para su desarrollo integro deberán basarse en:

a) El control del tono de los músculos o la tonicidad y la relajación global y segmentaria, automáticamente consciente.

b) El equilibrio o control postural que se construye a través de las experiencias sensoromotoras.

c) El dominio y el control de la respiración, que tanto influye en los procesos psicológicos de las emociones y la atención.

d) El control espacio-temporal que hace descubrir y asimilar las diversas orientaciones y relaciones espaciales. Como el tiempo esta ligado al espacio, se coordina el ritmo sonoro con la motricidad.³

La actividad musical estimula la creatividad, la imaginación y se manifiesta en el movimiento, el equilibrio psicosomático y la expresión. Los niños pueden imaginar por medio del pulso musical un baile natural o un movimiento corporal relacionado a un objeto animado que se mueve de acuerdo al carácter una obra; los movimientos dependerán también de la velocidad, el ritmo, los recursos tímbricos o el volumen.

² *Ibidem.*, p. 29.

³ *Ibidem.*, p. 30.

“A sí pues la finalidad de la rítmica consiste en colocar a sus adeptos, al terminar sus estudios, en la situación de poder decir “Yo siento” en lugar de “Yo se”; y especialmente, despertar en ellos el deseo imperioso de expresarse, después de haber desarrollado sus facultades emotivas y su imaginación creadora.”⁴

La música es un factor de gran importancia para el desarrollo psicomotriz y entre más temprano contribuya la formación musical se verá reflejado en los avances de su desarrollo.

4.3. La música favorece el desarrollo de la capacidad de expresión.

El ser humano disfruta de los movimientos de su propio cuerpo, y en la infancia se es feliz cantando, girando, saltando, corriendo, todas estas manifestaciones corporales se deben aprovechar.

Las emociones básicas de los seres humanos son amor, temor, tristeza, ira, sorpresa, disgusto y vergüenza. *“Durante una emoción se hace una correspondencia entre los cambios fisiológicos, y de experiencia subjetiva y temporal, categóricamente. Los rasgos faciales de enojo deben ocurrir junto a la experiencia subjetiva del enojo.”⁵* Con la música, el ser humano es capaz de expresar e interpretar sus emociones. A través de la audición de un fragmento musical podemos interpretar las emociones del compositor, es decir, podemos saber qué es lo que nos trata de manifestar. Intuitivamente el ser humano es capaz de acompañar con movimientos corporales y gestuales de cualquier obra musical, ya sea por su carácter rítmico melódico, o por el simple sentido del pulso que manifiesta el propio cuerpo. Entonces, cuando tocamos una pieza musical, también se manifiestan diferentes emociones que serán percibidas por nuestros oyentes, mismos que interpretarán y manifestarán otro tipo de emociones al escuchar lo que tocamos.

⁴ JAUQUES E. DALCROZE. La Musique et nous, Ed Slatkine, Ginebra Suiza, 1981 p 276.
Cit. por FREGA ANA L, Metodología comparada de la educación musical, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p 42.

⁵ DZIB, A. Los efectos de la Prosodia sobre el Significado de Frases. México, Tesis de Licenciatura, Facultad de Psicología, UNAM, 1997. pág 17-20.

Por lo tanto si educamos a nuestros niños en el aspecto musical podremos observar que su vida emocional estará más reforzada y tendrán mayor facilidad de comunicación ya que la música es un medio de expresión ideal para manifestarnos y comunicarnos, porque interviene directamente en el aspecto emocional y reafirma nuestra parte humana: *“Además, la música es una forma de expresión que conlleva un acto de comunicación e incide plenamente en el terreno de dominio interno y propio de cada individuo, en los sentimientos y en las emociones de una forma única, personal y libre...”*.⁶

La música es también un medio de comunicación. A través de la historia de la música podemos observar como se ha ido desarrollando y teniendo distintos roles que la sociedad le ha dado como uso de entretenimiento (opera bufa) o privilegio de la clase alta (música de la corte), como medio de comunicación de noticias de un pueblo a otro (juglares y trovadores), para describir un momento histórico (Obertura 1810 de Tchaikovsky), para decretar una identidad nacional (himnos, y cantos regionales), con motivo de baile y festividad (danzas, valeses, tangos) entre otras funciones. La música nos hace manifestar nuestras características humanas y nuestros más profundos sentimientos. La música tiene fundamentalmente una influencia emocional muy determinante en nuestra vida cotidiana, y es un factor muy benéfico para crearnos una conciencia más estética y humana.

⁶ MALAGARRIGA Y ASSUMPTA V, La audición musical en la educación infantil, CEAC, Barcelona 200.,p. 17.

4.4. La música fomenta el desarrollo del lenguaje.

Antes de que el niño comience a hablar comienza a cantar. En un principio ese canto es tan sólo un monólogo en que intenta expresar emociones o simplemente se escucha a sí mismo. Cuando el niño dice sus primeras palabras mezcla el canto con el habla; antes de dormirse comienza a cantar en forma monótona, enlaza sucesos y repite palabras que ha inventado. El niño de 4 a 5 años utiliza palabras cortas u abreviadas y textos reducidos cuando empieza a imitar canciones; en algunos momentos suele cambiar palabras que son mal comprendidas sin importar el significado. El niño quiere hablar e ir transformando las palabras con ayuda de sus padres o las personas que estén a su cargo; desea expresarse por medio del habla para darse a conocer. Se debe estimular al niño para que pueda ir desarrollando su lenguaje.

Por medio de la música el niño puede comenzar a distinguir la diferencia entre ruidos y sonidos y puede ir expresando lo que experimenta. La actividad más fuerte en la infancia es el juego, y en éste los niños interpretan lo que aprenden y sienten.

En los juegos los niños combinan palabras con sonidos o ruidos, como se demuestra en este ejemplo⁷.

- *Esto suena muy **bum bum**.*
- *Tren hace **Chucuchucu**.*

Pueden expresar lo que oyen con otro sonido o ruido:

- *Esto ha sonado,*
- *como cuando se cae un plato.*
- *A tren.*
- *Como cuando hay ruido afuera.*

⁷KÛNTZEL-HANSEN. Educación musical precoz y estimulación auditiva. Médica y técnica, S.A., Barcelona, 1981, p. 34.

Cuando son más grandes, como a los seis años, pueden precisar el sonido o ruido que escuchan:

- *Esto ha sido un **piano**.*
- *Esto es más agudo, es una **flauta**.*
- *No, son **trompetas**.*

Los niños también pueden tener conversaciones sobre los sonidos o los ruidos:

- *Cuando se rompe un vidrio suena **crak**,*
- *¿Escucharon ese ruido?*

Se debe aprovechar la curiosidad de los niños con respecto a los sonidos. El profesor debe conducir la conversación de los niños por medio de preguntas al iniciar una audición, en el momento de la audición y al terminar la audición; estas preguntas deben ser breves y concisas al igual que las respuestas ¿Qué instrumentos escuchan?, ¿A que suena?, ¿Es rápido o lento el tiempo?, ¿Qué palabras de la canción no entienden?, ¿Qué imaginan cuando escuchan la música?, ¿Qué sentimientos les causan? etc. Este tipo de preguntas permiten hilar ideas lógicas que faciliten comprender mejor lo que se escucha.

Por otro lado por medio del canto los niños fortalecen el lenguaje y el vocabulario; cuando no pueden pronunciar correctamente una sílaba los niños pueden repetir rítmicamente esa sílaba, o entender el significado de una letra. Las canciones a utilizar en la enseñanza deben tener una coherencia de acuerdo al nivel cognitivo de los niños y un sentido narrativo. El lenguaje es uno de los factores más importantes a desarrollar en la etapa preescolar, la actividad que acompaña perfectamente con éste es la música, que además de dar una noción estética y melódica al vocabulario, también fortalece la memoria y la agilidad lingüística.

4.5. La música refuerza la identidad cultural.

*El Diccionario de Política Cultural, nos dice que “Identidad Cultural, apunta hacia un sistema de representación (elementos de simbolización y procedimientos de escenificación de esos elementos) de las relaciones de los individuos y los grupos, así como éstos y su territorio de origen aparecen en la tradición oral (lengua, lengua sagrada, lengua sagrada secreta, narraciones, canciones), la religión (mitos y ritos colectivos, de que son ejemplos las peregrinaciones o la ingestión de drogas sagradas) y comportamientos colectivos formalizados. Como extensiones de ese núcleo sólido surgen los ritos profanos (carnaval, manifestaciones folclóricas diversas), comportamientos informales ritualizados (ir a la playa, asistir a espectáculos deportivos) y las diversas manifestaciones artística”.*⁸

En este sentido, el lenguaje musical como manifestación artística transmite, a través de las canciones, elementos de simbolización de sucesos importantes de la historia nacional: los corridos o elementos de significación emocional como el amor maternal; o bien, cantos y rimas tradicionales en las diferentes lenguas de nuestro país; así como distintos temas referidos a las diversas pluralidades culturales de México y, desde luego, cantos folclóricos, que tienen un significado nacional.

Este aspecto de la identidad cultural repercute en todas las generaciones de niños que cada vez repiten y perpetúan los elementos que reafirman la identificación de regiones o grupos de cualquier zona del país. Nos enlaza unos con otros participando de una misma significación colectiva, por medio de la música y los cantos, como una de las expresiones más ricas de la cultura.

El pluriculturalismo mexicano representa a las diferentes regiones del país y a sus expresiones simbólicas derivadas de la historia nacional y local, de sus mitologías y de la mezcla de elementos intraculturales de los diversos tiempos y lugares. Las identidades colectivas de la sociedad mexicana responden, entre otros elementos, a los mensajes simbólicos derivados de las letras y ritmos musicales. Por esto, la importancia del

⁸ TEXEIRO C. Coord. *Diccionario de política cultural*, CONACULTA, 2000, p.267.

aprendizaje del bagaje musical en todos los planos de la construcción de las identidades nacionales.

Los niños en sus primeras etapas del aprendizaje y desarrollo cognitivo, complementan estos procesos al socializar, a través de la música, su integración a la sociedad local y nacional. La música crea y genera identidad, “yo soy parte de” los que como yo conocen las letras de las canciones, marcan el ritmo de las melodías, entienden el significado de los mensajes; y sienten como “yo”, estas expresiones como propias, en una apropiación que me identifica con el otro, con mi semejante.

Los niños descubren en los cantos anécdotas, historias reales e imaginadas, en los ritmos la creatividad propia, y en las letras, mensajes que los vinculan con los otros niños pero también con los adultos. En algunos casos se perpetúan cantos prehispánicos, coloniales o de diferentes momentos de la historia nacional; o, en el Himno Nacional como elementos de identidad que se construye día a día para pertenecer a un grupo, una sociedad y a un país claramente definido. La construcción de identidad e identidades colectivas tiene significación no sólo para los niños sino para cualquier persona, y es la música uno de los medios importantes que las culturas poseen para realizarlos. La riqueza cultural es una construcción humana que crea y hereda constantemente redes imaginarias que soportan y dan seguridad a las personas al tener lo propio, la pertenencia, la identidad a esas formas invisibles que enlazan a sus miembros y le hacen partícipe del Ser.

CAPITULO 5. TEORIAS METODOLOGICAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL APLICABLES A LA EDUCACIÓN PREESCOLAR.

5.1. JAQUES - DALCROZE

Nace en Austria en 1865 y muere en Ginebra en 1950. Se dedicó a los problemas del ritmo musical, creando un sistema de educación musical que desarrolla en el niño el sentido, rítmico, auditivo y tonal.

“Dalcroze coincide con Platón al realizar en nuestro tiempo lo que el gran filósofo afirmaba, que el ritmo, es decir la expresión del orden y la simetría penetran por medio del cuerpo, en el habla y dentro del hombre entero revelando la armonía de toda su personalidad.”¹

Los aspectos psicológicos de su metodología fueron reforzados por el psicólogo suizo Edouard Claparède, *dedicado a la psicología funcional: método de estudio capaz de ayudar a la solución de ciertos problemas que atañen a la vida del espíritu, a diferencia de la psicología estructural o mecanicista, que son mas bien estáticas, estudia cada fenómeno en la totalidad de la conducta, en el conjunto de reacciones del organismo y lo relaciona con las tendencias, las necesidades y las apreciaciones del ser vivo.*² La concepción funcional de la educación de Claparède ve al niño como primer problema de la pedagogía, afirma que la actividad lúdica es lo que pone en marcha el trabajo del niño, le da gran importancia al valor del juego, la escuela debe ser activa, o sea movilizar la actividad del niño. De ahí que las actividades musicales al coordinar funciones motrices y emocionales que son registradas por el cerebro y se conectan con todo el sistema nervioso hacen sentir, conocer y comprender la complejidad de la música y activar las funciones esenciales del niño.

Dalcroze retoma los principios básicos de la pedagogía de Claparède rescatando así la importancia de la actividad lúdica, y distinguió de este modo el ritmo, como función musical motora capaz de generar en el niño expresión corporal y emotividad.

¹ AGUIRRE D.M Olga y De Mena Ana, Manual para el profesorado, Aljibe, España, 1992, p.14.

² CHÂTEAU Jean, Los grandes pedagogos, F.E.C, 1978, p. 263.

“La finalidad de la rítmica consiste en colocar a sus adeptos, al terminar sus estudios en la situación de poder decir “Yo siento” en lugar de “Yo se”; y especialmente, despertar en ellos el deseo imperioso de expresarse, después de haber desarrollado sus facultades emotivas y su imaginación creadora”³

Los principios elementales del Método Dalcroze son:

- *Todo ritmo es movimiento.*
- *Todo movimiento es material.*
- *Todo movimiento tiene necesidad de espacio y tiempo.*
- *El espacio y el tiempo están unidos por la materia que los atraviesa en un ritmo eterno.*
- *Los movimientos en los niños son físicos e inconscientes.*
- *La experiencia física es la que forma la conciencia.*
- *La regularización de los movimientos desarrolla la mentalidad rítmica.⁴*

Dalcroze promueve la improvisación al piano; *el docente debe seguir al alumno cuando este se mueve libremente.*

El método se basa en improvisación de ritmos donde el niño comienza a caminar y a sentir la música, realiza libremente lo que el ritmo le pide a su cuerpo, por ejemplo si el piano toca muy despacio el niño tiene que ir muy lento, pero si el piano toca rápido entonces tendrá que correr si el piano se detiene tendrá que parar.

Su trabajo pedagógico se sostiene en dos vertientes.

- a) El aspecto de la ejercitación teórico entonada o solfeo.
- b) El movimiento corporal como medio de sensibilización y experimentación de los elementos musicales del solfeo.

³ JAQUES E. DALCROZE, *La Musique et nous*, Slatkine, Ginebra Suiza, 1981 p .276.
Cit. por FREGA ANA L, *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p. 42.

⁴ *Ibidem.*, p. 45.

Algunas actividades del método son:

- *Se desarrollan ejercicios apropiados para la orientación en el espacio, como marchas en círculo a derecha e izquierda levantando y bajando los brazos a la voz de “HOP”*
- *Para hacer sentir los matices el profesor tocará una música suave y los niños andarán de puntillas (siempre en círculos) cuando la música es fuerte y marcada los alumnos marchan marcando fuertemente el paso.*
- *La interpretación y carácter de la música se realiza mediante movimientos expresivos.*
- *El silencio se hará sentir con la interrupción de las marchas, con ausencia de sonido.*
- *Para la iniciación de los sonidos, se agrupa la clase primero en cinco grupos. El profesor canta el **do** y lo repite el primer grupo, luego el **re** y lo repite el segundo grupo.*
- *La representación gráfica consiste en una serie de cartones con la nomenclatura de los diferentes valores rítmicos, en los cuales con la ayuda del profesor y por medio de la audición constante el niño podrá ser capaz de identificar los valores que contienen los cartones.*
- *Un aspecto muy importante es la relajación total.*

5.2. CARL ORFF SHULWERK.

Compositor nacido en Munich- Alemania en 1895, se dedico a la docencia como Director de Música de la Guther Shule, en Munich: escuela de gimnasia rítmica y de danza, en esta escuela pudo observar los diferentes problemas de educación musical al enseñar música a sus alumnos.

La experiencia con sus alumnos, lo motivo a crear la obra didáctica de Carl Orff, la cual consiste en una serie de cinco tomos y la invención de instrumentos que por su simplicidad técnica, permitirán la ejecución en Jóvenes y niños.

“Carl Orff abordó la música y la literatura infantil en sus investigaciones sobre la música en la antigüedad. El gran arcaísta encontró vivos entre los niños los temas literarios y musicales que él buscaba entre las obras especializadas: trató unos y otros con igual amor; de ahí la identidad asombrosa de sus monumentales obras sinfónico-corales y las piecitas del Orff-Shulwerk, todas ellas tienen lugar en esa venturosa primera mañana del mundo: la infancia de la cultura y la infancia del ser”.⁵

En la metodología Orff, no se pueden encontrar menciones directas de alguna teoría psicológica o pedagógica, sin embargo comprendía la presencia de principios, teorías y reflexiones sobre las características de la forma del aprendizaje infantil, Compartía algunas ideas de la teoría Peztallotziana tales como la espontaneidad, de método, de intuición, de equilibrio, de colectividad entre otras.

Pero debido a que no se tiene con claridad alguna teoría en la que se base su método se han manifestado controversias con respecto a su método de aprendizaje.

⁵ GRAETZER Y YEPES, *Introducción a la práctica del Orff- Shulwerk*, Ed Barry, 1961, p. 6.
Cit. por FREGA ANA L., *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p .50.

“La actividad triple, palabra, sonido y movimiento, es en el niño una prioridad natural. Sobre estos elementos he edificado mi obra conscientemente. La región natural del niño es el juego. Mis instrumentos existen para jugar, no para tocar como un piano. Yo quiero que jueguen con los sonidos de un Xilofón”⁶

Sin duda el método Orff toma elementos de enfoques Activos del aprendizaje, ya que pretende que el niño desarrolle su actividad lúdica de búsqueda y la parte práctica de los elementos musicales y no solo la parte teórica y memorística del aprendizaje.

Otro aspecto característico de Orff es su búsqueda por el desarrollo de la pedagogía musical en un ámbito más amplio que no se limitara solo a las academias especializadas si no que rebasara la escolaridad general.

Además fomenta la creatividad con el uso de la improvisación que se basa en melodías compuestas sobre la escala pentágona con un acompañamiento simple de obstinado, con esto no se pretende que el niño desarrolle una técnica formal sobre algún instrumento, más bien sustenta las bases y nociones musicales para que el niño se identifique con los aspectos básicos como el pulso y el ritmo y posteriormente pueda representar gráficamente estos elementos.

Su obra principal dentro de la didáctica musical son los cinco tomos de su obra “Musik für Kinder”, en el primer tomo de estos libros aparecen imágenes que ilustran a niños y jóvenes cantando, haciendo percusión corporal, moviéndose expresivamente y tocando algunos instrumentos como panderos, xilófonos, metalófonos, maracas, cascabeles timbales, triángulos, entre otros. También se utilizan otros instrumentos como la flauta dulce y el piano.

⁶ PERIS José. *Música para niños*, Doncel, Madrid, 1965, p. 33.

Cit. por FREGA ANA L. *Metodología comparada de la educación musical*. Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p .51.

Xilofón o Xilófono: Teclado de láminas de madera o metal que se percute con baquetas de madera.

Su metodología no está estructurada en un currículo como lo conocemos ahora, sin embargo dentro de sus principales objetivos está el alcanzar un dominio en cuanto al ritmo y las escalas mayores.

Orff buscaba una formación integral que se desarrollara con los aspectos de la vida cotidiana (una educación para la vida), no solo una educación profesional basada en la técnica musical.

*“Este método musical de Orff, al igual que toda la escuela en su pleno sentido, no es una preparación para la vida sino la vida misma, y busca en su práctica la fundamentación de la pedagogía común musical que puede llegar a ser, además, un componente importante en la formación profesional del músico”.*⁷

Los materiales de Musik für Kinder, presentan capítulos en los que se abordan rimas y refranes, ejercicios rítmicos con texto, obras para ejecución instrumental y vocal y ejercitaciones formales del rondo y canon. El primer volumen trabaja la pentafonía; el segundo los modos mayores y los bordones; el tercero, el modo mayor, los acordes de dominante y las cadencias; en el cuarto, los modos menores con bordones; en el quinto los modos menores con sus dominantes y cadencias.

Con respecto al entrenamiento auditivo y el lenguaje musical Orff decía que la adquisición de información parte del hacer música; éste está dominado por la libre expresión. No se desprende de aquí, Orff no deseaba la adquisición total del saber musical.

⁷ Op. Cit p .52.

5.3. MAURICE MARTENOT.

Pianista, Violinista, Chellista y Compositor, nace en París en 1898 y muere en 1980. Su formación académica fue extensa, y su interés por la educación lo llevo a la construcción de su método de enseñanza musical.

También, se desatacó por la creación de un instrumento cáustico “Ondas Martenot”, que permite incursionar en cuartos y octavos de tono, y en modificaciones timbricas por manipulación de filtros y por la ampliación. Este instrumento fue reconocido por numerosos músicos de prestigio y se consideró como una aportación sustantiva para la música de occidente.

En 1927 Martenot participó en un congreso europeo sobre Métodos de Educación Activa, aquí descubrió sus intereses por el mejoramiento de la enseñanza musical y se concentro en la materia de Solfeo que enseñó en el conservatorio de Paris. Instauro su propia escuela de Educación Artística Martenot en Neully-sur-Seine, en esta escuela se enseñaban además de Música: Danza y Artes Plásticas que se unían para la integración artística de sus alumnos.

En la Primera Conferencia Internacional sobre Educación Musical en Bruselas, 1953. Expuso su Método Martenot, como un proyecto de educación musical, pautado y ordenado según la tradición Francesa.

El Método Martenot se sustenta en un enfoque activo de la pedagogía, que respete el desarrollo genético y las etapas evolutivas de la educación infantil. Para el es muy importante respetar el tempo- natural de los niños en las distintas instancias del proceso enseñanza- aprendizaje. Si no se respetan las evoluciones naturales (ontogénesis- filigénesis) se pone en una situación desfavorable al aprendizaje musical; esto de acuerdo a que no se le puede enseñar a un niño a interpretar un instrumento como la flauta dulce si aun no domina algunas cualidades específicas en su desarrollo motriz.

Martenot decía; *“El espíritu antes que la palabra, el corazón antes que el intelecto”*. Para él era más importante hacer música que ejecutar técnicamente una obra musical.

No se encuentran en sus obras alguna referencia clara de su sustentación pedagógica o psicológica; sin embargo se encuentra una correspondencia lógica con las posturas de la Médica Italiana María Montessori (1870-1952) una de las principales figuras que iniciaron la llamada Escuela Nueva quien se dedicó principalmente al tratamiento clínico de niños deficientes y cuyas posturas se encuadran al asociacionismo y sensualismo. Comparte con Martenot algunos puntos de su postura pedagógica como:

- *La importancia del desarrollo y la consideración de la infancia como algo sustantivo con necesidades e intereses específicos.*
- *Necesidad de crear un ambiente adecuado para el niño.*
- *La educación sólo se logra por la actividad propia del sujeto que se educa.*
- *Preocupación por la observación de cada individuo en particular.*
- *Valoración de la enseñanza intuitiva*⁸

Se dice que el Método Martenot tiene un enfoque Místico con respecto a la música y a la influencia educativa que la misma puede ejercer sobre el individuo.

*“Mientras suceden las variaciones dinámicas, los timbres, los modos y las armonías se despertarán sensaciones cada vez más sutiles, reveladoras de la acción profunda de la música, que puede ayudarles (a los niños) a descubrir en los mismos recursos desconocidos, como también la posibilidad de elevarse por su intermedio, para alcanzar goces altamente espirituales”*⁹

⁸ *Diccionario de Pedagogía*, Losada. 1991, p.639.

⁹ MARTENOT M, *Guía para el maestro*, Ricordi, BsAs, 1957, p.50.

Cit. por FREGA ANA L, *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p .62.

Su método comprendía una serie de cuatro “Cahiers de Solfège des élèves” 1^a, 1^aB, 2^a y 3^a (hay versiones de 2^aA y 2^aB) que consistía en una progresión de ritmos y frases musicales aplicables a lecturas y dictados.

También diseñó algunos juegos, como el “Domino de los valores” con figuras rítmicas y variables métricos; las “Palabras musicales”, pequeños encadenamientos intervalitos; el “juego del pentagrama” donde se escribe con fichas; “Juego de Cartas” para aprender tonalidades, armaduras de claves y acordes; todos concebidos para facilitar el uso y manejo acabado de los elementos de la música occidental, su teoría y su grafía. Estos juegos se adaptan con facilidad a edades tempranas de la infancia, debido a su facilidad gráfica y a su dinamismo.

Otra aportación del Método Martenot son las “palabras melódicas” que consisten en movimientos corporales con las manos para la entonación de las notas, esto es una ejercitación interválica con encuadre tonal móvil; es decir no siempre se habla de la misma tonalidad (un do fijo), donde la entonación se hará con la sílaba “lu” con propósito de poder entonar una nota en diferentes tonalidades.

Para Martenot el alumno conducido por el maestro en un ambiente alegre podrá ser capaz de comprender todo el conocimiento e incluso el más complejo.

“Cuando los alumnos están habituados a sentir el movimiento de la línea sonora, descubren sin esfuerzo la tensión que en ella se manifiesta. Experimentan una gran alegría en cantar el sonido o la frase que restablece el equilibrio de dicha línea”.¹⁰

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 63.

5.4. JUSTINE WARD.

Nace en Morristown, New Jersey, U.S.A, 1879 y muere en Washington en el año de 1975.

Su padre fue el fundador de la Opera de Nueva York- Metropolitan Opera Company. Fue pianista de renombre, se dedicó al estudio de la música de la Edad Media y Renacentista, fue discípula de Thomas Shields (autor del texto “Filosofía de la Educación”) que sentó las bases para la obra posterior de Ward.

Viajó a Europa después de la primera Guerra mundial, para dedicarse a los estudios del Canto Gregoriano, cuyo maestro Dom Ander Mocquereau (Paleógrafo y maestro de coro) le ayudaría a determinar su enfoque pedagógico y la técnica del canto gregoriano. Conoció a Jaquez Dalcroze y retomó algunos de sus principios rítmicos.

La investigación en el trabajo de campo la hizo recopilar algunas músicas folklóricas de Holanda, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.

Formuló un método de aprendizaje musical, que presento en la 1º Conferencia Internacional de Educación Musical en 1953. Este método fue reconocido en varios países Europeos, y le otorgó varios títulos “Honoris Causa” de Doctorado en diversas Universidades Europeas.

El Objetivo primordial del método Ward es:

“En la educación de la voz, la primera etapa a franquear es evidente: se trata de transformar la voz parlante en voz cantante: en otras palabras, hacer de la voz del niño un instrumento afinado y con resonancia”¹¹

¹¹ *Método Ward*, Tomo 1, Desclèe, Bélgica, 1964.p.20.

Cit. por FREGA ANA L, *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p. 75.

Se dice que los fundamentos psicológicos y pedagógicos del Método Ward, se notan en los resultados de la aplicación, solo en las estilizadas y bellas voces que salen de los grupos con los que se trabaja el método se podrán dar cuenta de su aportación.

Aunque este método no maneja ninguna postura teórica, en algunos ejercicios se puntualiza la participación activa por parte de los alumnos, lo que hace integrar el método en la pedagogía activista.

“Todos los niños deben participar activamente en la lección”¹²

“Los niños necesitan pocas explicaciones pero mucha acción”¹³

Las canciones son el material mas utilizado en el método Ward, estas son en su mayoría música folklórica recopilada por ella misma de diversos países occidentales y algunas canciones de compositores renombrados.

Además de los aportes del canto Gregoriano, señala Ward:

“Tres elementos son esenciales en toda música cantada: control de voz, entonación afinada y ritmo preciso. Una buena pedagogía exige separar estos elementos en un principio, para después, poco a poco, combinarlos, como se irá viendo en el transcurso de los capítulos. Estos tres elementos se hallan expuestos con gran claridad en este libro, ya que sin una formación sólida desde el principio, no se lograría nunca educar a los niños hasta el nivel de los matices sutiles de la música”.¹⁴

¹² *Op Ci.t.*, p. 71.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.* , Prólogo, p. 72.

En la materia de Solfeo y entrenamiento auditivo, los aportes de l método Ward son:

- La utilización de un Do movable además de la utilización ya existente por la enseñanza occidental (Do fijo). El Do movable consiste en el reconocimiento de las relaciones interválicas con función en el marco de la tonalidad o modalidad. Es decir si hay escalas mayores y menores de siete sonidos, pero no siempre están inmersas en una misma tonalidad (DO), estas cambian respecto a la tónica o el modo que estemos utilizando.
- La utilización de un cifrado por medio de numeración del 1 al 7, permite la ejercitación de intervalos en contextos funcionales mayor y menor.
- Se utiliza la entonación fija con clave de Do que se desplaza en las distintas líneas del pentagrama.
- Se enseña también la clave de Sol con sus armaduras correspondientes.
- Los rasgos característicos del sonido se estudian de manera complementaria en los ejercicios vocales.
- El ritmo es un aspecto que ayudara a la sensibilidad corporal del niño, (gestos rítmicos).
- Gestos métricos, (por medio de palmadas se marca el pulso).
- Gestos melódicos. La mano recorrerá en forma vertical por delante del cuerpo la altura correspondiente a los intervalos escuchados y cantados.
- Utiliza la notación cifrada, es decir para cada figura de duración de sonido corresponde una nomenclatura diferente, esto con el propósito que el niño identifique mas rápido las duraciones.
- La utilización del Pentagrama portátil o Boulier musical (tablero donde esta dibujado un pentagrama, que contiene unas bolitas movibles que están sostenidas con ligas para facilitar los dictados melódicos.

- Los maestros dividen las voces de sus alumnos para ubicar las características en cada una de ellas y observar sus avances:

- 1- Entonados y con buen sentido musical.
- 2- Entonados con problemas rítmicos.
- 3- Problemas de afinación. No quiere decir que estos últimos no puedan lograr la entonación, si no que precisamente a estos se les tendrá mayor atención para descartar cualquier problema médico correspondiente a su aparato fonador, y de ser descartado este problema ayudar a corregir su entonación por medio de la concentración y afinación por su grupo de pares afinados.

5.5. CESAR TORT.

Contemporáneo nuestro, nace en México en el Estado de Puebla, Puebla, el 4 de Septiembre de 1925, sus primeros estudios de piano los realizó con los maestros Gustavo Dumas y Wesley Valderrama en la ciudad de Puebla, de 1945 a 1948 estudio armonía, solfeo, análisis y formas musicales con el Maestro Pedro Machaca y el Maestro Juan Diego de Tercero en la Ciudad de México, realiza sus estudios superiores en el Real Conservatorio de Madrid de 1949 a 1952. También tomo algunos cursos de composición y música moderna con el Maestro. Aarón Coplan, en Berkshure Music Center, Mass, E.U.A. 1960. Compuso obras para piano, Canto, Música de Cámara, y Orquesta Sinfónica.

Sus trabajos de Pedagogía Musical los inicio en el Centro de Asociación Social de la SEP, en el distrito Federal, posteriormente en 1967 se le invito al taller de pedagogía musical infantil con 300 niños en la Escuela Nacional de Música, ahí mismo en el año de 1968 inicia una experiencia con métodos audiovisuales sobre cultura y apreciación musical para niños, con la colaboración de Joaquín Gutiérrez Heras, en 1969 entra a trabajar en un taller para niños en el conservatorio de música, en 1976 se transfiere a la coordinación de humanidades , donde se dedica a publicar sus libros sobre pedagogía musical . En 1978 participa en “DECUMESE” (Desarrollo de Cultura de México en el Sector Educativo), para aplicar sus métodos sobre educación musical en el medio escolar público. Cesar Tort es el pedagogo musical mexicano mas destacado a nivel internacional.

Algunas ideas pedagógicas las retoma del método de Carl Orff, pero con la música mexicana y con instrumentos autóctonos mexicanos, como: Xilófonos en varias tesituras, métalofonos en varias tesituras, arpas diatónicas, timbales, adaptaciones del Huéhuetl, adaptaciones del Teponazcle, güiros, sonajas entre otros.

Se dedica especialmente a la educación musical de los niños desde la etapa de estimulación temprana, jardín de niños y primaria; Tort, dice que la educación musical del jardín de niños que va de los tres años y medio a los cinco años, debe ser parte de un plan

común que cubra del jardín de niños hasta el sexto grado de primaria, el piensa en una formación fundamental que sea la base para la formación posterior.

*“Así, la música, como factor de educación, se vuelve decisiva en el área escolar de los niños más pequeños. De aquí surgen multitud de corrientes y estilos músico-pedagógicos, que van desde los procedimientos que sólo utilizan elementos intrínsecamente musicales para sus propósitos de educación, hasta programas de acción con niños en los cuales se mezclan, con la música, las actividades mas extrañas entre sí y con la música misma. Esta última corriente cae con frecuencias en verdaderas desviaciones pedagógicas por sus excesos”.*¹⁵

Para Tort, la etapa inicial para la educación musical es el jardín de niños, y que su método a diferencia de otros conjuga todos los elementos musicales de la música (la voz, el sonido, el movimiento), su objetivo primordial es que la música sea una actividad particular y no una actividad integrada a otras actividades escolares donde pierda su calidad e importancia y sea minimizada por las educadoras.

Tort propone que haya un momento exclusivo a la música, no se opone a que la música sea parte de la formación de otras actividades pero que se use con sentido.

Sus libros mas destacados son:

- “Educación Musical en el Jardín de Niños”
- “Educación Musical en el primer año de primaria”
- “Educación Musical en el segundo grado de primaria”
- “Educación Musical en las primarias”
- ”El coro y la orquesta escolares”
- “El ritmo musical y el niño”
- “Posadas y Villancico”

*Todos editados por la UNAM

¹⁵ TORT C, Educación musical en el Jardín de Niños, Instructivo para el maestro, UNAM, México, 1984, p.6.

En su libro Educación Musical en el jardín de niños, Tort propone un programa dual de labores:

- a) Los juegos musicales, es un plan exclusivamente musical que se puede ir desarrollando a lo largo del periodo escolar.
- b) Sugerencias, es una guía de relaciones de la música con otras actividades escolares.

Tort señala el fracaso que sufren algunos métodos extranjeros aplicados en nuestro país, ya que nuestra cultura es distinta a las demás y los métodos sufren muchas transformaciones al ser traducidos o mal interpretados por los maestros y por la lejanía sociocultural que los separa de nuestra cultura.

*“En el caso específico de México, y refiriéndome a labores de educación musical, la aplicación de un método que ha tenido que traducirse significa no sólo un trasplante sino una suplantación de culturas. Estos esfuerzos, no obstante provenga de buena fe, son nocivos, y a la larga están condenados al fracaso”.*¹⁶

El método Tort se basa en fijar una importancia total a la propia cultura que si bien dice es una mezcla de cultura española e indígena, tiene sus propias características que la identifican y también sus propias necesidades de aprendizaje y de enseñanza.

La música de su método esta basada en una técnica interválica y en cierto tipo de giros melódicos característicos de los pequeños cantos infantiles tradicionales de México, sus textos son tomados de la lírica infantil mexicana.

*“Dar forma a un sistema musical, basado en nuestras propias raíces es crear un estilo de educación que se identifique con las peculiaridades del niños mexicano y con las de nuestro propio medio, facilitando por tal razón la tarea educativa”*¹⁷

¹⁶ *Ibidem.*, p.7.

¹⁷ *Idem.*, p. 8.

Tort menciona la función del maestro como definitiva para la musicalización de los niños, señala que el debe tener una visión de las normas generales de los juegos, y posteriormente las normas específicas de cada juego además de poner atención especial en el timbre, los matices, efectos de la voz, los instrumentos, la organización instrumental y coral de sus partituras, etcétera.

El cometido más importante del maestro será: acercar al niño paulatinamente al mundo de la música culta, al mundo de la música universal. En su libro Educación Musical para el jardín de niños Instructivo para el maestro, señala las Normas Generales que deben tener los juegos musicales, y como deben trabajarse:

- *La música que se aplica de oído a los niños puede transportarse a otro tono si el profesor considera que la parte cantada de la partitura está en un “incomodo” (muy agudo o muy grave). Este cambio debe estudiarse a fondo con el objeto de que al hacer el transporte, tanto el canto como los instrumentos acompañantes que dan notas (xilófonos, arpas, metalófonos), no ofrezcan mayores dificultades con el cambio.*
- *En seguida los elementos de compás, ritmo, metrónomo y melodía de cada partitura deben estudiarse cuidadosamente, a fin de abstraer el carácter musical de cada pieza y tener así mejores recursos para aplicar a su intención educativa.*
- *Estudiese el porque de los instrumentos que lleva cada juego (timbre, efectos, formas de acompañamiento). En ciertos juegos un instrumento es acompañante y otro describe ciertos efectos dictados por el texto. En otros casos los instrumentos únicamente dan forma a una pequeña orquesta para acompañar los cantos de estos juegos.*
- *Una vez asimilados los aspectos anteriores el profesor puede llevar a cabo algunos ensayos previos (a solas), dirigiendo o moviendo sus manos y brazos en la forma en la que se haya decidido conducir el juego. Al hacer estos ensayos deben tenerse presentes, además de un sinnúmero de detalles pequeños que el maestro irá conociendo en la práctica, los siguientes aspectos:*

a) *Medida, El compás, que rige la medida de cada juego da a éste parte de su carácter. Es necesario tener plena conciencia de las particularidades de cada medida con objeto de que haya, en la aplicación del juego, un uso correcto de ese elemento.*

b) *Velocidad. Cada partitura lleva su indicación de metrónomo con objeto de dar orientación justa del tempo (velocidad) que debe dársele a cada juego.*

c) *Entonación y dicción. El maestro debe entonar previamente la melodía del juego que va aplicar, cuidando que su entonación sea preciosa y su pronunciación muy clara.*

d) *Ejecución de los pasajes instrumentales: Aun cuando las partes dadas a los instrumentos en los juegos son bastante sencillas, es necesario que el maestro tenga los siguientes puntos para una ejecución de las partes instrumentales:*

-Forma correcta de tomar los instrumentos pequeños (caja, gûiro, maracas, pandero, etcétera).

- Determinar bien el tipo de baqueta (blanda, dura) que va a ser usada, y en el caso de ciertos pasajes de xilófonos y metalófonos, cuántas baquetas son necesarias.

- Tener una idea clara de la tesitura que va a utilizarse en los instrumentos con teclas.

- Si se requiere alguna adaptación instrumental (cambiar unos instrumento por otro, quitar o añadir algún instrumento, etcétera), cuídese que el cambio o la adaptación que vaya a hacerse no desvirtué la intención y el elemento musical del juego.

- Ensayos previos de acompañamiento y pasajes rítmicos con los instrumentos que van a utilizarse.

5.6. EDGAR WILLEMS.

Nació en Bélgica un 13 de Octubre de 1890 y falleció en Ginebra Suiza en 1978.

Este destacado pedagogo musical inició sus estudios en la Escuela Normal de Maestros, se destacó mucho en la música y en el dibujo, En 1915 en Bruselas comenzó a dirigir un coro religioso con mucho éxito, además se preparaba en la Academia de Bellas artes.

Durante la primera Guerra mundial entre los años 1914 y 1918, Bruselas es ocupada por los Alemanes, durante esta situación Willems se pone a componer e improvisar sin ningún profesor de armonía o contrapunto; se vuelve autodidacta y llega a la conclusión de que la música viene de adentro del ser humano y no de afuera.

Desempeñó diversos estudios como la filosofía y las matemáticas, trabajo como artesano. Pero se dedicó a la música y en especial a la educación musical.

“A partir del momento en el cual abordé la música desde el ángulo de la educación- la mía y la de otros- he descubierto que la fuente de vida de los elementos musicales: sonido, ritmo, melodía, armonía, improvisación, composición radicaban, no en el conocimiento de las enseñanzas escolares, si no en el ser humano, en su naturaleza múltiple: dinámica, sensorial, afectiva, mental e ideal. En un momento dado, yo he comprendido inclusive que esas facultades humanas están en relación con las fuerzas vitales que emanan de los reinos de la naturaleza: vegetal, animal, humano; y no nos apartamos del reino mineral y del mundo súper- humano. Nosotros podemos decir, por lo tanto, que el organismo humano, en su estructura física y psíquica, obedece a las leyes cósmicas...En cuanto a la educación, ésta debería también respetar un cierto numero de leyes cósmicas, sólo la ignorancia de los educadores crea obstáculos (para ello)”.¹⁸

¹⁸ CHAPUIS J, WESTPHAL, *Sobre el nombre de Edgar Willems*, Promusica, Suiza, 1980, p. 26.
Cit. por FREGA ANA L, *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p. 82.

Durante su estancia en Ginebra conoció a tres personajes que influirían definitivamente en su formación:

- Jaques Dalcroze, quien le aportó grandes elementos a su visión pedagógica, Dalcroze hizo el prólogo de su libro tomo 1 de “L’Oreille Musicale”.
- Ernest Ansermet (conductor suizo), el cual le ayudó a abrir sus parámetros en cuanto a toda la cultura musical que reinaba en esa época.
- Jean Piaget quien le ayudó a adquirir un conocimiento más profundo de los principios de la psicología genética, Piaget trabajaba en Ginebra lo cual facilitó mucho su apoyo pedagógico.

Bajo estas fuertes influencias Willems fundamentó sus trabajos posteriores de solfeo y del análisis acústico.

Los objetivos de este método son que el alumno escuche, cante y se mueva, piense, defina, interprete instrumentos. Propia la espontaneidad participativa para la creación musical. Se enfoca sobre todo a desarrollar la audición musical, fuente de todo conocimiento y referencia de toda actividad musical.

En cuanto a la fundamentación psicológica del trabajo de Willems encontramos que es difícil encontrar referencias textuales directas en sus obras, además de los autores mencionados anteriormente, en algunos trabajos cita a Carl Jung.

En su obra “Bases Psicológicas de la Educación Musical”, Willems enuncia en un principio que su teoría no se encuadra con la psicología experimental original, prefiriéndole la psicología general.

En este libro Willems realiza un aporte interesante al campo de la psicología musical, haciendo una relación entre:

Melodía- afectividad.

Ritmo- instinto.

Armonía- intelecto.

Dentro de sus materiales musicales se encuentran los “Carnets”, compilación de trece libros que contienen lo fundamental del método Willems, publicados en 1958. Que tiene el cometido de introducir al niño en la preparación del solfeo comenzando por canciones muy sencillas con intervalos pequeños como los primeros carnets:

Carnet No 0. Iniciación Musical del niño: principios y plan de trabajo,

Carnet No 1-Canciones de dos a cinco notas.

Carnet No 2. Canciones de Intervalos.

Carnet No 2 B .Canciones con acompañamiento de piano.

Y los últimos dedicados al inicio de la ejecución del piano:

Carnet No 7. Piezas muy fáciles para piano.

Carnet No 8. Doce piezas fáciles para piano.

Carnet No 9. Marchitas fáciles para piano.

Carnet No 10. Pequeñas danzas, saltos y marchas para piano.

Otro aspecto importante para el método Willems es la preparación auditiva cuyo trabajo abarco en sus dos libros L’Oreille Musicale Tomo 1 y 2, en el primero dedicado y prologado por Dalcroze esta indicado para la preparación auditiva del niño, El segundo tomo con prefacio de H. Gagnebin esta indicado para la cultura auditiva, los intervalos y los acordes.

Willems trabajo en términos del solfeo tradicional con el do fijo, aunque utilizo la “identificación cifrada” referida a los grados de las escalas. Es decir por intervalos en los entornos modales y tonales, por ejemplo. Un intervalo entre tónica y supertonica de segunda mayor es cifrado como “uno- dos” o “dos- uno” dependiendo si es ascendente o descendente.

El aspecto fundamental para Willems de desarrollar en los niños a temprana edad era la audición, los primeros contactos que los niños tuvieran con los materiales sonoros era de vital importancia. El material sonoro que utilizaba iba desde instrumentos fabricados por los niños como juguetes sonoros, todo le interesaba además de darle esta importancia al sonido tenía que haber una conexión rítmica y tímbrica conectada con el canto.

En cuanto a la altura de sonido promovió la realización vocal e instrumental de “sirenas” asociadas a gestos para identificar el movimiento ascendente o descendente. Además utilizaba materiales diversos como campanillas, copas, cascabeles, maderas, cajas, para identificar los sonidos, hacia combinaciones de dos materiales iguales y uno distinto para la ubicación precisa de sonidos aislados.

Bajo el título. “El desarrollo auditivo”, aparecen en primer lugar los ejercicios preliminares referidos a la audición en general:¹⁹

*“Antes de emprender metódicamente el cultivo auditivo desde el punto de vista musical, es decir, particularmente en lo que concierne a la discriminación de la altura del sonido, se puede, a manera de verificación o de puesta a punto, hacer ejercitaciones de audición general, ejercicios que son bien conocidos **en los jardines de infantes**, o en los grupos con problemas de aprendizaje”.*

He aquí algunos de estos ejercicios:

1ª Ejercicios referidos a la naturaleza del objeto sonoro

a)reconocer los objetos que han sido percutidos, tocados, rozados, rasgados, etc.

b) reconocer objetos que se han dejado caer: moneda, lápiz, goma, regla, etc.

2ª Ejercicios concernientes a la cantidad de objetos sacudidos:

a) ya sea en una caja, o entre las manos: piedras, botones, monedas.

¹⁹ En el Capítulo III del Tomo 1ª de *L' Oeille musicale*, p. 85.

Cit. por FREGA ANA L, *Metodología comparada de la educación musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997, p. 87.

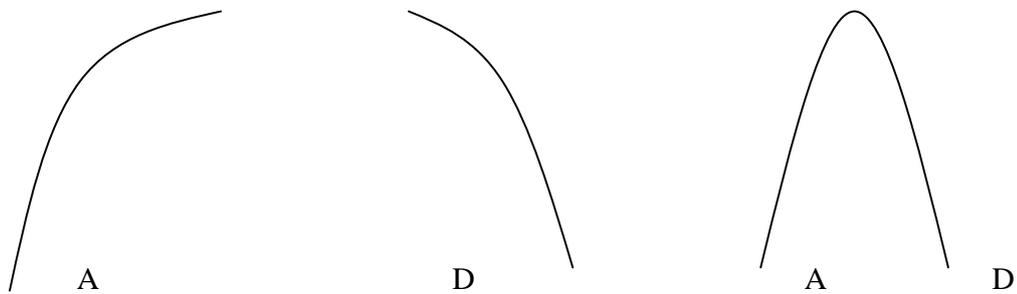
3ª Ejercicios referidos a la distancia y ubicación de un objeto sonoro:

a) el maestro o un niño golpearán, por ejemplo, la pared o el piso en un lugar determinado, que será identificado.

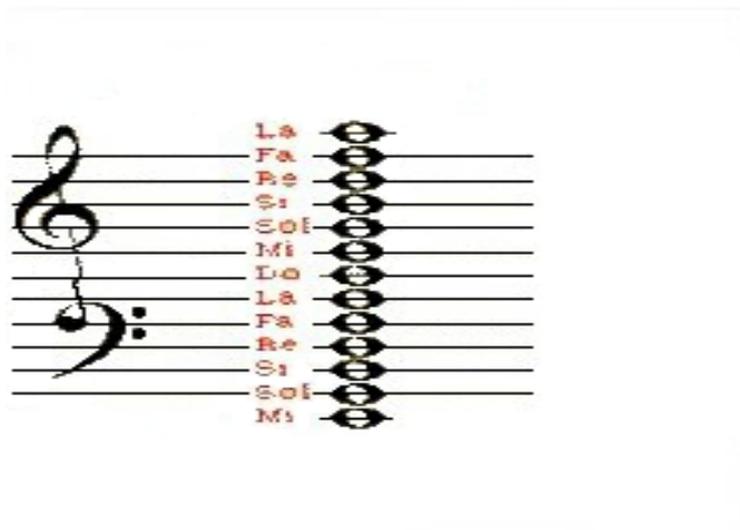
b) Agitar un cascabel cerca de una pared o del piso: los niños muestran donde sonó”.

Con respecto a la nomenclatura musical Willems utiliza dos formas.

1.- Junto con los ejercicios de altura, y el uso de sirenas y glisandos utiliza las siguientes gráficas para movimiento ascendente y descendente.



2.- El pentagrama doble superior clave de Sol en 2ª, inferior clave de fa en 4º, unidos para ayudar en la lectura pianística y facilitar decodificaciones de signos musicales ubicados en el las líneas y en los espacios del pentagrama.



CAPITULO 6.

ALTERNATIVAS PEDAGÓGICAS PARA EL MEJORAMIENTO DEL ÁREA DE RITMOS, CANTOS Y JUEGOS.

Con base al marco teórico expuesto con anterioridad, sostengo que para poder mejorar los aspectos musicales de la etapa preescolar, es necesario conocer como se ha trabajado la música en los jardines de niños, a los autores más destacados que abordan el tema del desarrollo cognitivo y la imaginación infantil, y las diferentes metodologías de la educación musical aplicables a la etapa preescolar para poder partir con un inicio de propuestas didácticas que pretendan reforzar el aprendizaje musical en esta etapa y dar los fundamentos principales para una formación musical posterior.

La propuesta consiste en una serie de actividades donde se tendrá un objetivo por alcanzar y se analizará el tipo de habilidad que se refuerza, además de la descripción de la actividad, los materiales y tiempos estimados para su realización. Estas actividades las realizará el profesor de música con el apoyo de las educadoras las cuales también deberán participar activamente.

La propuesta considera algunas ideas de los autores mencionados en el capítulo anterior, y pretende reforzar características del desarrollo infantil tales como, el desarrollo auditivo, psicomotor, capacidad de expresión, lenguaje e identidad cultural. Estas actividades retoman algunas canciones o piezas musicales de la lírica infantil mexicana, con el propósito de fomentar en los niños el gusto por nuestra cultura. También toman aspectos de la música clásica para poder adquirir una educación musical de calidad. La música que aquí se presenta puede variar o ser modificada por el docente, con el fin de ser solo un ejemplo para trabajar con otras piezas musicales

A continuación se presenta una serie de veinte actividades a desarrollar por las educadoras junto con los docentes de música:

Actividades.

PENTAGRAMA EN EL SUELO.

Descripción. Colocar cinco líneas de diferentes colores a una distancia de aproximadamente 25 cm. entre una y otra, anotar el nombre de las notas partiendo de la clave de sol entre cada línea y espacio del pentagrama. Se le indicará al niño que salte a la nota que diga y toque el profesor.

Antecesor .Edgar Willems, Gonzalo Camacho.

Objetivo. Que el niño se familiarice con la nomenclatura musical y desarrolle su entorno espacial.

Habilidades desarrolladas. Coordinación, memoria a largo plazo, audición, ritmo.

Tiempo aproximado. 20 minutos.

Material. Piso despejado y Cinta adhesiva de colores.

RECORRIENDO LA MÚSICA DE LATINOAMERICA.

Descripción. Con un mapa grande de Latinoamérica con división política de diferentes colores, colocar imágenes en cada país y la música más representativa de esta región.

Antecesor.

Objetivo, Conocerá a la música y los instrumentos musicales de otros países.

Habilidades desarrolladas. Conocimiento de la cultura latinoamericana, memoria a largo plazo, audición.

Tiempo aproximado. 2 horas divididas en 4 clases de 20 minutos.

Material. Mapa grande de Latinoamérica, Grabadora, imágenes de Instrumentos musicales de cada región, música más representativa de cada país.

LA CAJA DE LOS SONIDOS.

Descripción. En una caja de zapatos se colocan algunos objetos, se sacará uno por uno, haciendo que suene cada objeto, después dos diferentes, después dos iguales y uno diferente, después todos diferentes. Se le va preguntando al niño ¿Cuántos y cuáles objetos escuchó, cuantos iguales y cuantos distintos, y que objetos son?

Antecesor. Edgar Willems.

Objetivo. Desarrollará su oído musical por medio de materiales sonoros que tenga a su alcance

Habilidades desarrolladas. Audición, atención, concentración, memoria a corto plazo.

Tiempo aproximado. 15 min.

Material. Caja de Zapatos con tapa, diferentes objetos como botones, piedras, lápices, gomas, etc.

LAS SILLAS DE MOZART.

Descripción, Explicar al niño en forma breve que es una sinfonía, quien fue Mozart y como se dividen los fragmentos musicales. Después, explicar que con el tradicional juego de las sillas vamos a separar los fragmentos de la sinfonía para poder comprender los motivos musicales, es decir que cuando termine cada fragmento de la música los niños deberán tomar un asiento, y el que quede fuera de su lugar perderá.

Antecesor.

Objetivo. Desarrollar la atención auditiva, psicomotriz y comenzar a escuchar los diferentes elementos musicales.

Habilidades desarrolladas. Audición, entorno espacial, atención, concentración, orden.

Tiempo aproximado. 25 min dependiendo de la cantidad de niños.

Material. Sillas intercaladas en fila, grabación de la sinfonía No 40 de Mozart.

¿ADIVINA QUE ANIMAL SOY?

Descripción. Un niño se coloca frente a sus compañeros y se le da la indicación de representar un animal por medio de sonidos guturales, y mímica corporal haciendo la representación lo mas parecida posible.

Antecesor.

Objetivo. Hará una introspección para recrear un personaje (animal) y pueda emitir un sonido con su voz y su cuerpo.

Habilidades desarrolladas. Desenvolvimiento ante el público, seguridad en si mismo, atención, concentración, expresión, interpretación sonora, imaginación.

Tiempo aproximado. 40 min.

Material. Salón amplio.

CONCIERTOS DE MÚSICOS GRANDES PARA MÚSICOS PEQUEÑOS.

Descripción. Organizar conciertos de música (estudiantes de música) dentro del Jardín de niños.

Antecesor.

Objetivo. Se acercará al niño a la sala de conciertos, conocerá en forma más cercana el trabajo del músico.

Habilidades desarrolladas. Auditiva, atención, concentración, orden

Tiempo aproximado. 30 min.

Material. Un salón amplio con escenario para los músicos y sillas para los niños.

EL PANADERO.

Descripción. Los niños sentados en círculo, cantarán la canción del panadero, después se les proporcionará un pedazo de masa o plastilina para que ellos modelen un pastel. Se cantará la canción varias veces mientras ellos realizan el “pan” habrá pausas en la música donde se harán las siguientes preguntas individuales que se escribirán en el pizarrón:

¿De que sabor es tu pastel?, ¿Cuánto cuesta?

Después de harán las siguientes preguntas grupales: ¿Cuál es el pastel más rico?, ¿Cuál es el de mayor precio?, ¿Cuál es el de menor precio?, ¿Cuáles precios se repiten?, ¿Cuál comprarías.

Antecesor: Música de Ponciano Padilla y Dolores Zepeda.

Objetivo. Relacionar la plasticidad y las matemáticas con la música.

Habilidades desarrolladas. Lenguaje, coordinación motriz, relación numérica, memoria auditiva.

Tiempo aproximado. 1 hora.

Material. Un salón amplio, plastilina o masa para moldear, pizarrón, instrumento del profesor.

SCHEREZADA.

Descripción. Escuchar con atención la Suite Scherezada de Rimsky Korsakov y el cuento narrado en forma breve por el profesor, se harán las siguientes preguntas: ¿De dónde es ésta señora?, ¿Lleva falda o vestido largo o corto?, ¿Lleva algo en la cabeza?, ¿De que color es su cabello y ojos?, ¿Se pondría perfume?, ¿Cuál seria su transporte?. Al terminar las preguntas los niños dibujarán a la princesa Sherezada.

Antecesor. Teresa Malabárica- Assumpta Valls.

Objetivo. Conocer el cuento de las mil y una noches, la música descriptiva de Korsakov, y algunos elementos de la cultura árabe.

Habilidades desarrolladas. Auditiva, atención, imaginación, asociación cultural.

Tiempo aproximado. 30 min.

Material, Salón amplio, grabación de la Suite Sherezada. La fantástica historia del príncipe Kelender (fragmento), hojas y crayones.

¿QUÉ VALOR TIENE LA NOTA?

Descripción. Primero se dibujarán en cartoncillo de tamaño grande, los principales valores rítmicos musicales (negra, blanca, corchea, redonda, silencio) después el profesor tocará lentamente cada valor rítmico en un instrumento melódico, después se le mostrará al alumno el valor gráfico correspondiente a la audición. Esto se hará varias veces hasta que el alumno identifique la audición con la representación gráfica.

Antecesor. J.Dalcroze.

Objetivo. Conocer en forma gráfica y auditiva los principales valores rítmicos musicales.

Habilidades desarrolladas. Auditiva, memoria a largo plazo, concentración, identificación visual.

Tiempo aproximado. 45 minutos.

Material. Cartoncillos con los valores rítmicos, salón amplio, instrumento del profesor.

CONSTRUCCIÓN DE MARACAS.

Descripción. A las cajetillas de cigarro se les hace un orificio por la parte de abajo con el bate lenguas, después se pegan los pedacitos de papel uno por uno y en varias capas, hasta hacer una esfera, se colocarán adentro las semillas, se esperará a que se sequen para decorar con pinturas de colores al gusto de cada quien.

Antecesor.

Objetivo. Construir un instrumento para que conozca como está hecho y adquiera un valor importante para él.

Habilidades desarrolladas. Plasticidad, atención, concentración, imaginación.

Tiempo aproximado. 1 hora dividida en dos clases de media hora.

Material. Salón amplio, dos cajetillas de cigarro, semillas de frijol, pedazos de papel, recortados en trozos pequeños, pegamento, y pinturas de agua.

LA SEÑORA GATA.

Descripción. Se cantara la canción de la Señora Gata y se acompañará el significado de la letra con gestos y movimientos corporales que correspondan a la letra:

La Señora Gata

pulcra y zalamera. (gestos aduladores)

encoge la pata (brincar con un solo pie).

para acariciar (hacer como que acariciamos algo).

al gato chiquito (hacerse mas pequeño y maullar como gatito).

que no se quiere bañar (indicar con la mano la negación).

limpio y muy contento (movimientos con las manos para cepillarse el cabello)

ella lo quiere dejar.

Antecesor. Cateura Matear.

Objetivo, Entender el significado de la letra de una canción por medio de gestos y movimientos corporales que le ayuden al niño a la asimilación de la letra.

Habilidades desarrolladas, Lenguaje verbal y gráfico, vocabulario, memoria a largo plazo, audición, psicomotricidad.

Tiempo aproximado. 20 minutos.

Material. Salón amplio, grabación de la canción La Señora Gata.

IMITACIÓN RÍTMICA.

Descripción. El profesor sentado frente a los niños realizará un ejercicio rítmico muy sencillo por medio de su cuerpo (palmadas, palmadas en las piernas, chasquidos de dedos, movimientos de pies), después los niños imitaran el ritmo que el profesor realizó primero hasta entender de que se trata el juego, después cada niño inventará un ritmo distinto que expondrá a sus compañeros para que lo imiten.

Antecesor. J.Dalcroze.

Objetivo, Descubrir las cualidades rítmicas que se pueden realizar con el propio cuerpo.

Habilidades desarrolladas. Memoria a corto plazo, creatividad, coordinación motora.

Tiempo aproximado. 15 minutos.

Material. Salón amplio con sillas acomodadas en círculo.

SUBE Y BAJA.

Descripción. Tocar varias veces los intervalos de tónica y dominante, poner a los niños en parejas (niño, niña) , e indicar que cuando escuchen la tónica el niño se agachara mientras la niña se queda de pie y que cuando escuchen la dominante la niña se agachara mientras el niño se queda de pie.

Antecesor.

Objetivo. Reconocer la diferencia auditiva de la tónica y la dominante.

Habilidades desarrolladas. Atención, concentración, audición, memoria motriz, psicomotricidad, empatía.

Tiempo aproximado. 10 minutos.

Material. Salón amplio, instrumento del profesor.

PINTA LA MÚSICA QUE ESCUCHAS.

Descripción. Por medio de la obra “Gayane” Ballet Suite de A. Katchaturian, se le pedirá al niño que interprete un dibujo de la obra que escuchó.

Antecesor. “Gayane” Ballet Suite. A. Katchaturian.

Objetivo. Interpretar por medio del dibujo lo que se escucha, se pondrá atención particular a los trazos, formas y colores.

Habilidades desarrolladas. Atención, audición, expresión, imaginación.

Tiempo aproximado 15 min.

Material. Salón amplio, grabación del Ballet Suite “Gayane”.

PEQUEÑA ORQUESTA.

Descripción. Se hará una pequeña orquesta grupal, se dividirán los recursos materiales que se tengan, por ejemplo: un grupo tocará las claves, otro las sonajas, otro los raspadores, otro los tambores y uno será el director. Una vez elegido el papel a desempeñar, se comenzará a ensamblar la orquesta las claves harán un ritmo, las sonajas otro, los raspadores otro y el director guiará la actividad; el director, elegirá que instrumento tocará primero, cual después, y cuáles al mismo tiempo, y cuándo terminará la obra.

Antecesor.

Objetivo. Conocer como es el trabajo en un ensamble musical, la importancia del orden, y el papel que desempeña cada músico.

Habilidades desarrolladas. Atención, concentración, memoria rítmica, orden.

Tiempo aproximado. 30 minutos.

Material. Salón amplio e instrumentos de percusión.

PASO AL FRENTE.

Descripción. En una grabación se identificarán cuatro diferentes timbres de instrumentos musicales, 1- Trompeta. 2- Piano, 3- Violín. 4- Flauta. En la misma grabación se propondrán diferentes audiciones en donde se escucharan estos timbres acomodados en diferente orden. Después se le pedirá a los niños que se enumeren del 1 al 4 repetidamente, y se le asignará un timbre instrumental según el número de timbre que les haya tocado. En orden de fila horizontal, se le pedirá a los niños que cuando escuchen la audición y escuchen su timbre salten al frente, se harán varios ejercicios previos para que comprendan el juego, después se comienza el juego indicando que el niño que se equivoque perderá.

Antecesor.

Objetivo. Conocer cuatro timbres musicales correspondientes a cuatro familias de Instrumentos musicales (Aliento metal, Percusión, Cuerdas, Aliento Madera).

Habilidades desarrolladas. Atención y concentración, coordinación motriz, memoria a largo plazo, memoria auditiva, audición.

Tiempo aproximado. 30 minutos.

Material. Grabación con los cuatro diferentes timbres o teclado con los registros correspondientes.

EL PATIO DE MI CASA (Piano- Forte).

Descripción. Se Enseñara a los niños la canción tradicional el patio de mi casa, y se acompañara con mímica corporal, en las partes que lo indique la letra, ejemplo;

Agachense y vuélvase a agachar....(agacharse)

Estirar, estirar..(estirarse)

Dicen que soy, que soy una cojita... (Saltar con un solo pie).

Después se hará la diferencia auditiva entre los sonidos forte y piano, es decir fuerte y quedito.

Durante la canción el profesor acompañado de su instrumento musical sugerirá al alumno los matices que deben hacer con su voz a través del canto.

Antecesor. Lírica Infantil Mexicana.

Objetivo. Aprender la Lírica infantil mexicana, y los matices musicales del Forte al Piano o del Piano al Forte.

Habilidades desarrolladas. Atención, concentración, coordinación motriz, lenguaje, voz cantada, sensación de la expresión musical (Piano- Forte).

Tiempo aproximado. 15 minutos.

Material. Salón Amplio, instrumento del profesor.

Nota. Esta actividad se puede realizar a cualquier otra canción de nuestra lírica infantil mexicana.

REALIZA TU ESTUDIO DE GRABACIÓN.

Descripción. Elegir una canción Mexicana (Cielito Lindo), y acompañarla con instrumentos de percusión (uno solo a elegir) , tener cuidado en la entonación, matices y ritmo ternario. Se le explicará a los niños que se hará una grabación de la canción practicada anteriormente y se le dará las siguientes indicaciones:

Guardar silencio antes, después y durante la grabación, cantar afinadamente y en un matiz medio, poner cuidado en que los instrumentos de percusión no cubran el sonido de las voces.

Después se hará la grabación, se elegirá a un niño para ser el ingeniero de sonido y se le explicara como grabar.

Al finalizar la grabación, se les preguntará los niños ¿Qué sentimientos les causo escucharse a ellos mismos en la grabación?, de no estar conformes con los resultado se volverá a realizar otra grabación.

Antecesor.

Objetivo. Escuchar y apreciar el trabajo musical que se realiza.

Habilidades desarrolladas. Autoevaluación, atención, concentración, orden, entonación, matices, ritmo, audición.

Tiempo Aproximado. 1 hora dependiendo de la conformidad de la grabación.

Material. Salón amplio, instrumentos de percusión, Grabadora.

LA ORQUESTA DE MI PUEBLO.

Descripción. Con la canción La Orquesta de mi Pueblo de Cateura Mateu, tocar los instrumentos de percusión en el orden en que se vayan pidiendo. Dividir a los niños de acuerdo al número de instrumentos de percusión con que se cuente, y darles la indicación de que cuando escuchen el instrumento que se les asigno, deben sonarlo.

Antecesor. Música de Cateura Mateu.

Objetivo. Conocer el nombre y el sonido de los instrumentos de percusión (sonajas, pandero, platillos, claves, tambores, etc.).

Habilidades desarrolladas. Atención, concentración, memoria a largo plazo, audición, rítmica corporal.

Tiempo aproximado. 15 minutos.

Material. Salón amplio, instrumento del profesor, instrumentos de percusión (en caso de no contar con ellos, se puede percudir con objetos sonoros cercanos).

CORO INFANTIL.

Descripción. Se dividirá el grupo en niñas y niños y se enseñara la canción tradicional mexicana La Barca. Se le pedirá a cada grupo que canten la parte que les corresponden y que presten atención aún cuando no sea su turno de cantar .Una vez entonada la canción, se elegirá un director de coro para que de la indicación pertinente del momento en que debe entrar cada voz.

Antecesor. Pablo Torres.

Objetivo. Formar un coro infantil a dos voces.

Habilidades desarrolladas, Atención, Concentración, audición, entonación vocal, memoria melódica, conocer la lírica infantil mexicana.

Tiempo aproximado. 30 minutos.

Material. Salón amplio, grabación con la canción La Barca o instrumento del profesor.

Nota, Se podrá hacer una división de acuerdo a la tesitura de las voces infantiles (voces agudas, voces graves), y se podrán utilizar otras canciones de la lírica infantil mexicana para formar un coro.

Conclusiones.

La educación preescolar del Jardín de Niños en México se inicia en la década de 1920 en ella, se ha realizado la educación musical. En un principio se enseñaban al niño tareas sencillas, pero que a la vez les fueran útiles para su quehacer cotidiano. Aunque el rescate de los cantos tradicionales mexicanos llevó tiempo (ya que solo se enseñaban los cantos alemanes traducidos al español), hubo una importante preocupación por parte de las autoridades escolares para convocar a músicos y educadoras a escribir y componer canciones nuevas que hablaran de las necesidades del niño mexicano (y del rescate de piezas tradicionales). A partir de entonces esta educación se formalizó dentro del sistema de educación pública nacional, y aunque el Jardín de Niños no era prerrequisito para la inscripción en la educación primaria en el caso de que se cursara, significó organizar cada vez más la enseñanza musical especialmente en el área de Ritmos, Cantos y Juegos. Sin embargo a pesar de esta inquietud el método de enseñanza se estancó y se volvió rutinario.

Actualmente se ha devaluado la educación artística debido al cometido globalizador-deshumanizante y a las necesidades del medio en el que vivimos (recortes presupuestales). El programa actual de la SEP siguiendo las tendencias neoliberales, fomenta las competencias al dar una mayor importancia a las actividades no artísticas, dedicando solo una pequeña parte del programa a la formación musical, incluida en todo el conjunto de enseñanza de las Artes (teatro, literatura, actividades plásticas, y música).

El programa no considera la importancia y aportación que cada una de las artes proporciona al desarrollo de los niños y no se reconoce que estas actividades pueden contribuir para la formación “global” que se quiere dar en esta etapa de crecimiento.

En este sentido se orienta la reflexión de este trabajo, específicamente en evaluar la contribución de la enseñanza musical en el nivel preescolar en el desarrollo de los niños y revisar algunas de las metodologías pedagógicas usadas para este fin.

Se considera que para que haya un interés musical por parte del niño es necesario partir de tres mediadores que son:

La familia, cuya necesaria sensibilidad permitirá fomentar la cultura musical y el aprendizaje del niño que requiere el reforzamiento constante en el hogar. Este interés es probable que el niño lo pierda al ingresar a la primaria cuando el programa oficial recorta este aprendizaje, por lo que sólo si la familia está interesada podrá seguir fomentando esta educación de manera particular, de no ser así este interés se perderá y se formará en el niño un criterio musical carente de calidad.

La educadora, que es la persona que esta más cercana al infante, conoce a cada niño, sabe cuales son sus intereses y habilidades, y sabe como relacionarse con él, ella es la encargada de orientar y reforzar el interés y entusiasmo por la música por lo que es necesario que mantenga una actitud positiva con respecto a la música y ser el ejemplo en cuanto a calidad musical.

El profesor de música es el mediador más importante en la educación musical ya que él tiene el conocimiento del área, él (o ella) debe querer enseñar esta materia, contribuir con sus propuestas de trabajo musical, conocer cuales son las posibilidades rítmicas y melódicas en los niños y tener siempre claro un objetivo que alcanzar.

Si deseamos iniciar y desarrollar el gusto musical debemos aprovechar esta etapa de la vida, donde el niño está más despierto y su curiosidad más latente para acercarse a cualquier expresión artística. La música genera imaginación y creatividad, y refuerza el desarrollo de los niños.

En sociedades donde no se cuenta con una cultura musical, como la nuestra, o que existe pero es rezagada por los medios de comunicación masiva, además de la poca difusión que se promueve, el Estado es la institución que tiene la facultad de implementar un proyecto nacional a través de la educación pública que estimule en todas las clases sociales la creatividad y sensibilidad en los preescolares, solo al aceptar que dichos

elementos se promoverán a través de las artes y en especial de la enseñanza musical se podrá tener un avance cultural y un mayor desarrollo humano.

Coincidimos con Jean Piaget en la importancia de considerar el desarrollo cognitivo de los niños de la edad preescolar (4- 6 años), para fundamentar la enseñanza- aprendizaje musical ya que la música juega un papel muy importante con relación al juego, el lenguaje y la socialización.

También Lev Vigotsky nos fundamenta los conocimientos que hay que tomar en cuenta para desarrollar la imaginación y la creatividad infantil, como son :

- Considerar a los alumnos guías o alumnos líderes que tienen más facilidad y sirven como referencia a los que tienen menos.
- Considerar que el niño a pesar de sus pocas experiencias vivenciales por su corta edad, tienen los talentos de usar su fantasía mas libremente para relacionar los sonidos musicales con elementos del mundo real, es decir son un potencial abierto para la creatividad que manifiestan en todas sus formas de expresión .
- Reforzar las actividades artísticas especialmente la música, implica la posibilidad de desarrollar más el lóbulo derecho¹, con el resultado de una mayor capacidad de imaginación creadora.

Este investigador analiza profundamente la importancia de la creatividad relacionado con el arte. Nos aporta fundamentalmente considerar que mientras más experiencias artísticas vivenciales los niños aumentaran su creatividad.

Al sumar la realidad con la fantasía, sus experiencias pasadas llevarán a experiencias actuales más completas en el plano artístico, logrando aun mayor creatividad.

¹ Aunque Vigotsky no explica esta relación, interpretamos que es una de las formas en que estos procesos se suceden en el lóbulo derecho.

Al desarrollar las emociones y aplicarlas a la realidad será posible incrementar la imaginación.

Las condiciones ambientales y sociales son muy importantes para que se desarrolle la imaginación. El juego es el elemento mas importante para que el niño plasme su interpretación de la realidad usando su imaginación, hay que aprovechar el juego para que el niño comprenda la música a través de él.

De manera que Vigotsky, siguiendo a Ribot, considera que el aumento de sentimientos-emociones aumenta la fantasía y da lugar a las obras de arte haciendo el vínculo entre el artista y nosotros ya que al plasmar la imaginación en su obra, el artista materializa el mundo interior con el mundo exterior.

Si estas cualidades se desarrollan metódicamente en una pedagogía musical organizada, lograremos seres humanos mas completos, más creativos e imaginativos y de ser posible artistas en todos los sentidos.

La música ayuda considerablemente al desarrollo auditivo, que a la vez reforzara el lenguaje y el sistema psicomotriz, también desarrolla la emotividad y sensibilidad al hombre, la música como lenguaje ayuda a comprender los sentimientos sin necesidad de usar palabras.

Por medio del canto el niño es capaz de mejorar su lenguaje, de comprender más su entorno, ampliar su vocabulario y ejercitar su memoria lingüística.

Los niños son capaces de conversar sobre la música en relación a los sonidos y los ruidos, y pueden manifestar sus sentimientos por medio de ellos y comentarlos.

La música permite fomentar la identidad cultural, y un rescate de nuestras raíces. La música crea y genera identidad, “yo soy parte de “ los que, como yo conocen, las letras de

las canciones; establece el vínculo para marcar el ritmo de las melodías, entender el significado de los mensajes y sentir como “yo”, estas expresiones como propias, en una aprobación que me identifica con el otro, con mi semejante.

Al hacer esta tesina encontré que en México, es escaso el valor que se le da a la educación musical en el preescolar y salvo algunos precursores como Cesar Tort, y Pablo Torres no se cuenta con aportaciones significativas y mucho menos preocupación por parte de las autoridades por aprobar programas de educación musical.

Hay muy pocos pedagogos musicales en Latinoamérica y en México solo hay uno reconocido internacionalmente Cesar Tort, esto habla del poco trabajo de investigación y pedagogía que se ha hecho en nuestro país, debemos tomar en cuenta esto, ya que al comparar el trabajo en México con Alemania quien es el semillero número uno en cuanto a la enseñanza musical, estamos atrasados por mucho en esta disciplina, y la necesidad de investigación al respecto es mucha y es también una tarea difícil ya que no se le da presupuesto a estas investigaciones porque hay otras prioridades tecnológicas.

No hay información de las teorías musicales, solo se encuentran los métodos musicales no el análisis pedagógico. Aunque algunos de ellos si tenían formación pedagógica como Dalcroze que se basaba en Claparède, a su vez Ward se basaba en Dalcroze; Orff se basaba en Pezallotzi y a su vez Tort se basa en Orff; Martenot en Montessori y Willems en Dalcroze, Piaget y Arsement. Dentro de los métodos analizados se encontró que para la formación musical temprana que corresponde a la etapa preescolar, en todos los autores el elemento musical más importante a educar es el ritmo, después la melodía cuidando la entonación y trabajo vocal, la audición musical, y la memoria visual.

Dentro de las actividades propuestas señalamos la importancia de establecer un equilibrio entre los elementos auditivos, rítmicos y melódicos, así como en los juegos y rondas tradicionales, cuidar que no tenga más peso una actividad más que otra porque si se descuida un elemento, el resultado final no será el aprendizaje óptimo esperado. Y

recalcar la importancia que tiene la psicomotricidad, el lenguaje, y la memorización en la práctica de estas actividades.

Este estudio es un comienzo para una propuesta más desarrollada. Al finalizar esta tesina, concluimos que existen muchas necesidades que cubrir en la Pedagogía musical preescolar. Necesidades de comprensión de la importancia del conocimiento artístico-sensibilizador y promotor del desarrollo infantil. Necesidades de conocer y desarrollar la investigación pedagógica musical que logre establecer un modelo infantil mexicano y necesidades de regresar al contexto humanizante en la educación general.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE D.M OLGA Y DE MENA ANA M. Manual para el profesorado, Aljibe, España, 1992.

ALSINA PEP. El área de la Educación Musical. Propuesta para aplicar en el aula, Graò, Barcelona, 1997.

AYMERICH C. BUSQUE M. III Expresión musical, la expresión como auxilio didáctico, en Expresión y arte en la escuela. 2da ed, Teide . Barcelona, 1974.

CASTILLEJA BRULL ET AL., Educación musical en el currículo en la edad preescolar: diseño realización y control, Aula XXI Santillana. México, 1992.

CHÂTEAU JEAN, Los grandes pedagogos, F.C.E, México, 1978.

DZIB, ALMA. Los efectos de la Prosodia sobre el Significado de Frases, Tesis de Licenciatura, Facultad de Psicología, UNAM, México, 1997.

FREGA ANA L. Metodología comparada de la educación musical, Tesis de Doctorado en Música, mención educación, CIEM, Collegium Musicum, Buenos Aires, 1997.

GRAETZER Y YEPES. Introducción a la práctica del Orff- Shulwerk, Barry, 1961.

GOLEMAN, DANIEL. La inteligencia Emocional, Buenos Aires, Javier Vergara, 1997.

HEMSY DE GAINZA V. La educación musical del niño, Ricordi América, Buenos Aires, 1964.

HEMSY DE GAINZA V. Panorama de la educación musical en América Latina, Ricordi Americana, Argentina, 1988.

HERNÁNDEZ MORENO, A. Música para Niños. Aplicación del “Método Intuitivo de audición musical” a la educación infantil y primaria., Siglo XXI, España 1993.

IBARRA, RIVAS E. La Música y la danza para el niño preescolar, Publi Impresos, 1970.

KÛNTZEL-HANSEN. Educación musical precoz y estimulación auditiva. Médica y técnica, S.A., Barcelona, 1981.

MALAGARRIGA Y ASSUMPTA V. La audición musical en la educación infantil, CEAC, Barcelona 2003.

- MALAGON Y MONTES G.** Las competencias y los métodos didácticos en jardín de niños, Trillas, México, 2005.
- MARTENOT M.** Guía para el maestro, Ricordi, Buenos Aires, 1957.
- MENDOZA T VICENTE.** Lírica infantil de México, SEP, México, 1980.
- MUJICA VALERIA.** Psicología de la edad preescolar, 3ª ed, Morata, Madrid, 1990.
- PALACIOS JESÚS.** La cuestión escolar, 6ª ed., Laia, Barcelona, 1984.
- PIAGET JEAN.** Psicología del niño, 8 va ed, Morata, Madrid, 1978.
- PIAGET JEAN.** El juicio y el razonamiento en el niño. CRAT. México, 1972.
- RAGE ATALA E.** La pareja y la familia. UIA, México, 1997.
- RALPH W.** Educación Preescolar, Diana, México 1983.
- RIVAS M, ET AL.,** Actividades Musicales Preescolares, 2da, Kapelosz Mexicana. México, 1979.
- RONDATROV A.** Del Sonido al Signo, Paidos, Buenos Aires ,1973.
- SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA.** Programa Nacional de Educación, 2001-2006 México, Septiembre de 2001
- SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA,** Programa de Educación preescolar, 2004.
- OSORIO B. ELISA.** Ritmos, cantos y juegos, La prensa, México, 1982.
- TEXEIRO C.** Diccionario de política cultural, CONACULTA, 2000.
- TORRES PARÈS PABLO.** El arte de educar. (Concepción integradora de la educación musical) Aula XXI Santillana, México 2003.
- TORT C.** Educación musical en el jardín de niños, Instructivo para el maestro, UNAM, México, 1984.
- WADSWORTH B.** Teoría de Piaget del desarrollo cognoscitivo y afectivo, Diana, México, 1991.
- WARD JUSTINE .** El Método Ward, Tomo 1, Desclèe, Bélgica, 1964

WILLEMS EDGAR. Las bases psicológicas de la educación musical., 2da ed. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

WILLEMS EDGAR. La preparación musical de los mas pequeños, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

WILLEMS EDGAR. L'oreille musicale, Tome 1, la préparation auditive de l'enfant, 4a ed, Francia, Promusica, 1977.

VIGOTSKY LEV S. La imaginación y el arte en la infancia. Coyoacán, México, 2001.

ZAPATA ROSAURA. La educación Preescolar en México, SEP. México, 1951.