

**APRENDIZAJE DE LOS COMPASES DE 3/4 Y 6/8 A TRAVÉS DE LOS  
RITMOS DE PASILLO Y BAMBUCO COLOMBIANO EN EL I.E.D  
REPÚBLICA DE COLOMBIA**

**JHOAN SEBASTIÁN ROMERO MOJICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ 2020**

**APRENDIZAJE DE LOS COMPASES DE 3/4 Y 6/8 A TRAVÉS DE LOS  
RITMOS DE PASILLO Y BAMBUCO COLOMBIANO EN EL I.E.D  
REPÚBLICA DE COLOMBIA**

**JHOAN SEBASTIÁN ROMERO MOJICA**

**2014275031**

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE**

**LICENCIADO EN MÚSICA**

**ASESORES**

**DORA CAROLINA ROJAS**

**MARIO RIVEROS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ Febrero 2021**

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	8
<b>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....</b>	<b>10</b>
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	10
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	12
1.3. OBJETIVOS.....	12
1.4. JUSTIFICACIÓN .....	13
1.5. ANTECEDENTES .....	15
<b>2. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....</b>	<b>28</b>
2.1. PASILLO Y BAMBUCO DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA .....	28
2.1.1. Raíces históricas y ubicación .....	28
2.1.2. Música de la región andina colombiana .....	31
2.2. RITMO DE PASILLO EN LA MÚSICA COLOMBIANA .....	31
2.2.1. Contexto histórico del pasillo colombiano .....	32
2.2.2. Características del pasillo Colombiano. ....	32
2.2.3. Tipos de pasillo colombiano .....	38
2.2.4. Análisis del pasillo Andino colombiano .....	38
<i>Ritmotipos presentes en el Pasillo colombiano .....</i>	<i>39</i>
<i>Análisis musical del Pasillo patas d'hilo .....</i>	<i>42</i>
2.3. RITMO DE BAMBUCO EN LA MÚSICA COLOMBIANA .....	44
2.3.1. Contexto histórico del Bambuco colombiano .....	44
2.3.2. Análisis del ritmo de Bambuco Colombiano .....	46
<i>Análisis musical del Bambuco de la suite Colombiana n° 2 Gentil Montaña .....</i>	<i>47</i>
<i>Biografía y aportes musicales del maestro Gentil Montaña .....</i>	<i>50</i>
<i>Análisis musical del Bambuco el Optimista del maestro León Cardona .....</i>	<i>51</i>
<i>Biografía y aportes musicales del maestro León Cardona .....</i>	<i>55</i>
2.3.3. Características rítmicas del Bambuco .....	56
<i>Características de la melodía.....</i>	<i>57</i>
<i>Características de la armonía .....</i>	<i>57</i>
<i>Forma musical .....</i>	<i>57</i>
2.4. ENFOQUE PEDAGÓGICO.....	58
2.4.1. Enfoque metodológico de Emile Jaques Dalcroze .....	59
2.4.2. Evolución de la conciencia rítmica según Edgar Willems .....	62
2.4.3. Música andina occidental entre Pasillos y Bambucos .....	70
<b>3. DISEÑO METODOLÓGICO.....</b>	<b>73</b>
3.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO .....	73

3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	73
4. ANÁLISIS, REFLEXIÓN Y DESCRIPCIÓN .....	78
DE LA PROPUESTA .....	78
4.1. Tipo de población y descripción de la práctica docente .....	78
EDUCACIÓN ARTÍSTICA-MUSICAL .....	79
4.2. CRONOGRAMA DE TALLERES .....	81
4.3. DISEÑO DE TALLERES .....	82
5. ESTRATEGIAS PARA LA COMPRESIÓN DE LAS MÉTRICAS TRES CUARTOS Y SEIS OCTAVOS POR MEDIO DE LA REFLEXIÓN DEL MATERIAL ELABORADO. ....	121
CONCLUSIONES .....	124
BIBLIOGRAFIA .....	128
ANEXOS .....	130



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Mapa de la región andina Colombiana .....	30
<i>Ilustración 1 y 2 publicación de Fernando León para la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984 .....</i>	<i>33</i>
Ilustración 1 y 3 publicación tomada de la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984. ....	33
Ilustración 4 (Franco, 2005) .....	34
<i>Ilustración 5 Ritmo tipo 2 <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....</i>	<i>43</i>
<i>Ilustración 6 Ritmo tipo 2 <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....</i>	<i>43</i>
<i>Ilustración 7 Bambuco de la suite n°2 Gentil Montaña <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....</i>	<i>47</i>
Ilustración 8 Bambuco Gentil Montaña <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> ...	48
<i>Ilustración 9 <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....</i>	<i>48</i>
<i>Ilustración 10 <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....</i>	<i>49</i>
<i>Ilustración 11 anacrusa de sección C <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> ....</i>	<i>49</i>
Ilustración 12 <a href="https://es.scribd.com/document/156106726/">https://es.scribd.com/document/156106726/</a> .....	50
<i>Ilustración 13 optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....</i>	<i>52</i>
<i>Ilustración 14 optimista 2 digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....</i>	<i>52</i>
<i>Ilustración 15 optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....</i>	<i>53</i>
<i>Ilustración 16 cromatismo digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....</i>	<i>53</i>
Ilustración 17 cromatismo guitarra digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....	54
Ilustración 18 tiple el optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....	54
Ilustración 19 parte C optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014 .....	55
Ilustración 20 Sánchez, (2009) .....	56
Ilustración 21 Análisis gráfico .....	76
Ilustración 22 Análisis tipo torta .....	76
Ilustración 23 Taller 1 Dictado rítmico corporal .....	82
Ilustración 24 Ejercicio rítmico 1 .....	83
Ilustración 25 Ejercicio rítmico 2 y 3 .....	83
Ilustración 26 Ejercicio rítmico 4 .....	83
Ilustración 27 Taller 2 aprestamiento vocal .....	87
Ilustración 28 Taller 3 improvisación corporal .....	91
Ilustración 29 Taller 4 Improvisación instrumental .....	95
Ilustración 30 Taller 4 Esquema rítmico 1 .....	95
Ilustración 31 Taller 5 Montaje de repertorios .....	99
Ilustración 32 Taller 5 .....	100
Ilustración 33 Taller 6 Percusión tambora y cuerpo .....	103
Ilustración 34 Ejercicio rítmico con la voz .....	106
Ilustración 35 Ejercicio 2 para voz y pies .....	106
Ilustración 36 Ejercicio 3 para voz y pies .....	106
Ilustración 37 Ejercicios 1 y 2 pata tambora andina .....	107
Ilustración 38 Ejercicios 3 y 4 para tambora andina .....	107
Ilustración 39 Patrón básico de bambuco para tambora andina .....	107
Ilustración 40 Variación de tambora andina .....	107
Ilustración 41 taller 8 Ejercicio 1 y 2 a dos planos. ....	110

Ilustración 42 Ejercicios 3 y 4 a dos planos. ....	110
Ilustración 43 Taller 8 ejercicios 1 y 2 a tres planos.....	111
Ilustración 44 Ejercicio 1 y 2 para 6/8 .....	114
Ilustración 45 Ejercicio 3 y 4.....	115
Ilustración 46 Ejercicio 1 y 2.....	115
Ilustración 47 Taller 10 foto 1 .....	117
Ilustración 48 Taller 10 foto 2 .....	118

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Referente normativo .....	13
Tabla 2 Cronograma de talleres .....	81
Tabla 3 Análisis de taller 1 .....	85
Tabla 4 Análisis taller 2 .....	90
Tabla 5 Análisis de taller 3.....	93
Tabla 6 Análisis de taller 4.....	98
Tabla 7 Análisis de taller 5.....	101
Tabla 8 Análisis de taller 6.....	105
Tabla 9 Análisis de taller 7.....	108
Tabla 10 Análisis de taller 8.....	112
Tabla 11 Análisis de taller 9.....	116
Tabla 12 Análisis de taller 10 .....	119

## **AGRADECIMIENTOS**

En primera instancia quisiera agradecer a Dios por permitirme conocer y vivir el maravilloso mundo de la música, porque ha marcado mi vida para siempre, brindándome extraordinarios momentos de felicidad. También quisiera agradecer muy especialmente a mis padres por apoyarme en mis proyectos y estudios musicales, porque sin ellos nada de esto sería posible. También quisiera agradecer enormemente a mis asesores Dora Carolina Rojas y Mario Riveros por acompañarme en este proceso de investigación y a la maestra Luz Ángela Gómez por su maravillosa forma de ser, brindándome la oportunidad de haber sido parte de la práctica docente en el colegio I.E.D. República de Colombia

## INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene como finalidad presentar los resultados sobre la investigación realizada alrededor de la comprensión de las métricas de  $3/4$  y  $6/8$  con los ritmos pasillo y bambuco de la zona andina colombiana, aplicado en la práctica docente del I.E.D. República de Colombia.

En la primera sección se exponen las principales inquietudes, razones y necesidades por las cuales se realizó esta investigación; el lugar y el tipo de población con la cual se llevó a cabo la experiencia.

El segundo apartado presenta el enfoque teórico conceptual que permite comprender las dinámicas desde las cuales se tratan las músicas objeto de estudio. También se encuentra una reseña histórica y evolutiva junto con un análisis musical detallado. Igualmente presenta los enfoques metodológicos que ayudan a la aplicabilidad y metodología para el trabajo de campo de los ritmos andinos de pasillo y bambuco colombiano.

En la sección número tres se encuentra el marco metodológico investigativo, en el cual se explican las diversas fases por las cuales pasó la investigación, como lo son la fase de diagnóstico, fase de creación de talleres, fase de aplicación y fase de análisis y reflexión.

En el cuarto apartado se encuentra una descripción más detallada del tipo de población con la que se socializó el trabajo de campo, se presenta la aplicación, análisis y reflexión de diez talleres y dos composiciones pensadas para el aprendizaje de los compases  $3/4$  y  $6/8$  de las músicas andinas colombianas en el I.E.D República de Colombia. En la sesión cinco se exponen las estrategias para la comprensión de las métricas tres cuartos y seis octavos, con el uso de las composiciones y reficciones de los talleres que fueron objeto de estudio desde agosto del año 2018 hasta octubre del año 2019.

Esta investigación está enmarcada en la línea de educación musical y su enfoque investigativo está centrado en el análisis de un espacio académico para mejorar las estrategias de enseñanza por medio una pedagógica que propicie el mutuo aprendizaje entre estudiante y docente, donde se investigue a favor de la educación musical como herramienta de mediación en un proceso de aprendizaje para el desarrollo y la transformación de la sociedad.

Considerando que un trabajo pensado para un aprendizaje rítmico es una de las inquietudes más grandes en el desarrollo de este proceso de aprendizaje musical, el proyecto elabora y aplica una investigación basada en los ritmos colombianos de pasillo y bambuco, componiendo, diseñando y socializando el material elaborado con el ánimo de aprender en el ejercicio docente y despertar inquietudes y deseos de indagar por parte de los alumnos que fueron parte del proceso de aprendizaje a través de los talleres.

Con el fin de organizar los procesos de aprendizaje se desarrolló una estrategia pensada en las necesidades del entorno sociocultural que permitiera el análisis del avance progresivo de cada uno de los alumnos por medio del diario de campo y la reflexión conjunta luego de la finalización de cada taller. Esta investigación se desarrolló pensada en tres ejes cruciales de la pedagogía musical, los cuales piensan la enseñanza y el aprendizaje no sólo desde un ámbito cognitivo sino también desde un enfoque socio afectivo y fisiológico. Los ejes mencionados con anterioridad fueron desarrollados por el músico suizo Jaques Dalcroze quien piensa el aprendizaje desde la relación del cuerpo con el movimiento y la afectividad con el entorno social y el belga Edgar Willems, que plantea el aprendizaje desde las dimensiones socio afectiva, cognitiva y fisiológica. Estas estrategias investigadas y vividas a lo largo de la carrera también fueron articuladas con aportes de la cartilla “entre bambucos y pasillos” planteada por Luis Fernando Franco a petición del ministerio de cultura, la cual fue pensada y desarrollada exclusivamente para la enseñanza de las músicas de la región andina colombiana en las escuelas municipales de música dentro del plan nacional de música para la convivencia.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA**

Partiendo de la experiencia basada en la interpretación de las músicas colombianas, primero como aficionado, luego como estudiante y posteriormente como profesor; nació la necesidad de identificar cómo se lleva a cabo el proceso de aprendizaje rítmico y decodificación de información para una interpretación musical. La primera inquietud se evidenció en la academia Luis A Calvo con la duda de cómo realizar un ejercicio de enseñanza rítmica, siendo éste un elemento indispensable para la expresión musical.

Teniendo en cuenta lo mencionado se fortalecieron las intenciones de investigar y socializar el material recolectado en un contexto escolar para contribuir al desarrollo rítmico de los estudiantes a través de las músicas andinas colombianas y así mejorar su nivel interpretativo.

Esta investigación surge de las observaciones realizadas por medio de un diario de campo desde el inicio de la práctica pedagógica en el año 2018 hasta su finalización en octubre del año 2019 en el I.E.D República de Colombia, en donde se llevó a cabo una reflexión acerca de cómo se estaba realizando el proceso de aprendizaje rítmico musical.

Al iniciar la acción docente con dos grupos de octavo grado, donde se tuvo en cuenta que los estudiantes ya habían realizado un previo acercamiento a la formación musical, se intentó llevar cabo el montaje del pasillo Vino tinto de Fulgencio García, labor que fue interrumpida pues varios de los alumnos no asimilaron de forma precisa los ritmotipos presentes en este tema.

Luego de haber reflexionado respecto a los motivos por los cuales se presentan estas dificultades rítmicas de forma reiterativa en los estudiantes, se llegó a una primera hipótesis basada en la encuesta 001 que reposa en la fase de diseño metodológico y los anexos, en donde se evidencia que algunas de las causales, es la ausencia de conocimiento en materia de músicas tradicionales escritas en compases de  $3/4$  y  $6/8$ , además la insuficiente información del espacio territorial donde evoluciono las músicas tradicionales, sumado a la limitada frecuencia de escucha de músicas andinas colombianas.

Por los motivos mencionados con anterioridad los cuales fueron detectados en la fase de diagnóstico fue bastante complejo realizar un ejercicio docente fundamentado en el montaje de repertorios de músicas andinas colombianas, en la medida en que estos ritmos musicales tal vez no son parte de la cotidianidad de algunos alumnos y no están vivenciados e incorporados en el contexto social en el cual se desarrolló la investigación.

Reflexionando el proceso de montaje de algunas obras en las métricas mencionadas, se encontró además cierta dificultad en gran número de alumnos para comprender la duración de las figuras en el tiempo y su relación con el compás. Por esta razón fue en este espacio donde se manifestó la necesidad de desarrollar un trabajo investigativo y contribuir a la formación musical de los grupos de trabajo por medio del montaje y la vivencia de algunas músicas tradicionales de la región andina de nuestro país.

Teniendo en cuenta las dificultades planteadas con anterioridad al no comprenderse las métricas tres cuartos y seis octavos es probable equivocarse en la interpretación y apropiación de los ritmos andinos colombianos. Por este motivo es relevante establecer algunas formas de estudio y brindar posibilidades metodológicas para enseñar y disfrutar de las músicas andinas en un contexto escolar, como en el caso de los grupos de estudiantes que hicieron parte de la investigación en el I.E.D República de Colombia.

## **1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo lograr la comprensión de las métricas tres cuartos y seis octavos utilizando como recurso los ritmos colombianos de pasillo y bambuco, en el I.E.D República de Colombia?

## **1.3. OBJETIVOS**

### **1.3.1 Objetivo general**

Generar la comprensión de los compases  $3/4$  y  $6/8$ , trabajando los elementos propios de los ritmos de pasillo y bambuco colombiano, con los integrantes de la estudiantina del I.E.D. República de Colombia, de los grados octavo y noveno.

### **1.3.2 Objetivos específicos**

- Diseñar diez talleres, pensados desde un análisis socio afectivo, cognitivo, y fisiológico para contribuir al aprendizaje de las métricas tres cuartos y seis octavos.
- Exponer las principales características armónicas, rítmicas y melódicas de los ritmos de pasillo y bambuco colombiano, destacando los diversos ritmotipos por medio de un análisis musical para su posterior uso en un contexto pedagógico.
- Implementar el uso de los instrumentos tradicionales del formato (tiple, bandola andina y guitarra), complementado con diversos instrumentos de percusión como la tambora, esterillas y el chucho con los estudiantes de I.E.D. República de Colombia.
- Componer un pasillo y un bambuco pensados para acompañar el proceso de aprendizaje y comprensión de las métricas tres cuartos y seis octavos en colegio I.E.D República de Colombia.



## 1.4. JUSTIFICACIÓN

La relevancia del estudio profundo del ritmo musical es indispensable ya que la música sin un sentido rítmico sólido y asentado carece de profundidad y expresividad humana. Por ende es conveniente contribuir a la formación integral desde edades tempranas teniendo en cuenta los aportes y contribuciones a la evolución de la conciencia rítmica a través del trabajo corporal, en donde el educador busca establecer las bases del conocimiento rítmico con trabajos de movimiento, de balanceo del cuerpo, movimiento de los brazos, marcha y movimientos estimulados por el canto, la canción y la interpretación de los instrumentos.

Edgar Willems afirma “El ritmo ocupa un lugar muy importante en la formación musical porque es en el orden cronológico evolutivo, el primero de los elementos vivientes de la música” (Willems, 1980 pág.74)

Por el motivo mencionado con anterioridad desde el trabajo corporal es posible fortalecer la actividad motriz, contribuyendo a la conciencia auditiva gracias a la práctica musical, generando un desarrollo integral en el ser humano con la música como principal instancia, enfocados en desarrollar un trabajo fundamentado en las músicas andinas colombianas.

La intencionalidad con la cual se realizó el proyecto y posterior socialización con fines pedagógicos, fue generar un material académico por medio de la investigación que permitiera acompañar un proceso de aprendizaje rítmico de los compases  $3/4$  y  $6/8$  en el I.E.D República de Colombia, proporcionando información no sólo para el docente y el colegio, sino también para aquellas personas que se aproximen al texto en búsqueda de información acerca del aprendizaje rítmico por medio de las músicas andinas de Colombia.

Desde el ejercicio docente se busca aportar soluciones para favorecer el aprendizaje rítmico en las músicas andinas colombianas en un entorno escolar, originando una investigación con principios didácticos por medio de contenidos musicales, históricos, talleres y composiciones; articulando el contexto social y el adecuado repertorio para los grupos que formaron parte de la investigación. La idea surge con el transcurso del tiempo en el año 2012 cuando se emprenden estudios formales en la academia Luis A Calvo, donde ocurrió un primer acercamiento hacia las músicas colombianas de forma académica. Esta interacción forjó las primeras inquietudes de cómo se lleva a cabo el aprendizaje rítmico musical, y cómo es pertinente resolver los inconvenientes que se

puedan presentar en un proceso de formación musical, pues esta labor tiene implícito el estudiar, analizar y desarrollar un proceso de enseñanza que permita asimilar de forma concreta el cómo interpretar el fraseo, la melodía y armonía de algunos aires de las músicas andinas colombianas.

Es interesante analizar la importancia que tiene aprender a interpretar, leer y sentir las métricas tres cuartos y seis octavos, en la medida en que no solamente se está buscando una solución a un inconveniente para poder interpretar el pasillo y el bambuco si no que probablemente por medio del estudio rítmico, pueden llegar a desarrollarse habilidades que posteriormente, serán utilizadas en diversos tipos de músicas escritas en estas mismas métricas, pero teniendo en cuenta los elementos y acentuaciones propias de cada estilo, músicas escritas en las métricas planteadas como el Joropo, el Gabán, el Vals entre otros aires llaneros, junto con ritmos internacionales como la Chacarera Argentina e incluso métricas utilizadas en el Flamenco como es el caso de las Sevillanas, Bulerías y Soleas, compuestas en una base rítmica de hemiolia, con compás compuesto formado por dos grupos ternarios y tres grupos binarios es decir un compás en  $6/8$  y  $3/4$  en un mismo compás.

Elementos indispensables y fundamentales como el ritmo son necesarios para la interpretación de un instrumento o para el canto, por tal razón la interiorización y vivencia del ritmo musical es una de las prioridades investigativas del presente texto.

Para la realización de la propuesta se consideró oportuno hacer un análisis con el plan de estudios del área artística de música del colegio I.E.D. República de Colombia, a fin de tener una mayor coherencia y articulación en cuanto a contenidos y desarrollo de habilidades de los estudiantes de la institución. Por consiguiente el trabajo tiene como finalidad aportar al desarrollo socio cultural y ritmo musical de los grupos de jóvenes de octavo y noveno grado, con los cuales se compartió el espacio de práctica pedagógica; de esta forma se buscó favorecer no sólo su proceso de educación musical, sino también, en el investigador, desarrollar un proceso como educador musical a través de la investigación y puesta en práctica de las metodologías aprendidas a lo largo de la carrera.

## **1.5.ANTECEDENTES**

### **El aprendizaje en movimiento: relación de los elementos de aprendizaje planteados por Dunn & Dunn con la enseñanza y la práctica de la percusión corporal a través de los ejercicios eco rítmico y corriente rítmica.**

Autor: Rafael Andrés Melo Montaña, universidad pedagógica nacional facultad de bellas artes licenciatura en música Bogotá Colombia 2016

#### **Qué dice el texto**

El trabajo tiene implícito la búsqueda de enseñanza y aprendizaje por medio de la práctica de percusión corporal enfocado en la observación en un taller realizado con jóvenes entre 16 y 28 años en la Casa de la Juventud de la localidad Fontibón.

La investigación plantea el uso del método Bapne para la práctica de la percusión corporal esta propone cuatro elementos: imitación y repetición, reacción inversa o contraria, coordinación circular variable y señalización a tiempo real.

“La forma de aprendizaje por imitación y repetición está relacionada a la enseñanza por tradición oral, es de uso común en los procesos de enseñanza aprendizaje. Esta forma será utilizada en el taller por medio del el eco rítmico y la corriente rítmica, que son dinámicas adecuadas para la enseñanza y aprendizaje del sentido rítmico”. (Montaña, 2016, pág. 44)

#### **Qué le aporta a esta investigación**

El texto brinda información relevante recopilada de una dinámica de aprendizaje realizada con jóvenes entre 16 y 28 años enfocada en la comprensión del ritmo por medio de imitación y repetición, elementos planteados por el método Bapne. Estos recursos también fueron empleados en la presente investigación enfocada en las métrica 3/4 y 6/8, el autor también cita el eco rítmico propuesto por Edgar Willems este consiste en que el docente presenta un ejercicio y todo el grupo de estudiantes después de escucharlo atentamente debe imitarlo.

El autor además expone los planos de movimiento biomecánicos, para incrementar la comprensión fisiológica del cuerpo humano, en este apartado se expone

- Plano Sagital: El plano sagital que divide el cuerpo de forma vertical en dos mitades, derecha e izquierda. Sirve para estimular la lateralidad.

- Plano Horizontal: El plano horizontal divide el cuerpo de forma horizontal en dos mitades, superior e inferior. Sirve para estimular la coordinación y disociación de extremidades superiores e inferiores.
- Plano Frontal: El plano Frontal divide el cuerpo de forma vertical en dos mitades, posterior y anterior. Sirve para estimular la ubicación propia en el espacio. (Montaña, 2016, pág. 45)

### **El refrán en el desarrollo del sentido rítmico de los estudiantes del grado 301 del colegio Japón en la localidad de Kennedy** Autor: Oscar David Pulgar Suárez

#### **Qué dice el texto**

El autor de esta monografía indaga e investiga la forma de incorporar el refrán en el desarrollo del sentido rítmico y la noción de pulso, el autor toma como referente teórico a el lingüista, filósofo y politólogo estadounidense Noam Chomsky quien plantea el reconocimiento de sonidos del lenguaje como: sílabas, acentos y fonemas para el fortalecimiento y desarrollo de asociaciones rítmicas por medio del ritmo lenguaje.

En el marco teórico expone la propuesta de aprendizaje significativo del Pedagogo David Ausubel en donde se plantea como primordial labor para el docente, averiguar la información que sus estudiantes han experimentado en su contexto y de esta manera comprender sus formas de interactuar con la sociedad para generar un aprendizaje profundo y duradero que brinde soluciones a los problemas de la cotidianidad.

#### **Qué le aporta a esta investigación**

Las formas de recolección de información presentes en el trabajo aportaron una guía de orden sistemático por medio de la etapa de análisis y diagnóstico realizada a los estudiantes. En la etapa de talleres el autor realizó una pequeña encuesta con preguntas que permitan indagar los conocimientos de los estudiantes en materia de refranes conocidos, que posteriormente fueron plasmados gráficamente de forma creativa por medio de emoticones, buscando una rápida memorización con el uso de las ilustraciones.

Posteriormente el autor presenta una descripción evaluativa de los resultados de los talleres exponiendo con palabras textuales lo mencionado por los estudiantes, para las actividades de reconocimiento de pulso el autor propone sentir el latir del corazón y relaciona el término de pulso con las sensaciones corporales por medio del sistema circulatorio.

## **Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX.**

Autor: Camilo Eduardo Martínez Ossa, Bogotá 2009, pontificia universidad Javeriana departamento de música.

### **Qué dice el texto**

Este trabajo es un texto monográfico realizado por un egresado de la universidad javeriana. El texto orientó la investigación en la medida en qué el autor investiga las formas compositivas en la primera mitad del siglo XX y realiza una composición de las músicas andinas colombianas articulando el tipo de estructura y de armonías utilizadas en el jazz.

Es importante resaltar que en el comienzo del texto el autor realiza un recuento histórico nacional de la primera mitad del siglo XX, en donde no sólo indaga temas musicales, sino también incorpora información económica de la Bogotá de aquellos tiempos, esto para adentrar a el lector en el contexto de cómo se componía en aquellos días y cuál era la razón y el porqué se interpretaba las músicas colombianas en aquel contexto social y cultural.

Posteriormente el autor muestra partituras detalladas de seis composiciones en las que se evidencia una serie de ideas y propuestas de cómo realizar composiciones y armonizaciones. Por último el autor presenta algunos compositores destacados como fue Fulgencio García 1880 a 1945, Pedro Morales Pino 1863 a 1926, Jorge Añez 1892 a 1952 Francisco Cristancho 1905 a 1907, todo esto con el fin de brindar información al lector de un contexto histórico mucho más fuerte acerca de la importancia que han tenido algunos de los más importantes compositores en nuestro país.

### **Cómo lo investigó el autor**

Básicamente el autor de la monografía hace un trabajo junto con un intérprete de la bandola llamado John Edison Montenegro, el intérprete de tiple llamado David Leal y el guitarrista Robinsón Enciso, para realizar la producción e interpretación de las diferentes piezas compositivas.

Posteriormente en la producción, grabación y mezcla del disco buscan la ayuda de Gustavo Lara, aparte de las composiciones la monografía presenta un disco en donde se puede escuchar todo el repertorio de músicas colombianas con un estilo jazzístico de tal

manera que el autor logra mezclar estos dos diferentes tipos de género. Luego del análisis el trabajo entrega un material enfocado en la producción musical sin dejar de lado un componente pedagógico desde el cual explica el proceso de creación de las composiciones.

Es oportuno mencionar que el autor realizó un recuento histórico para acercar al lector a las músicas colombianas y en especial en los ritmos de bambuco y pasillo provenientes del interior del país. De tal manera logra establecer un contexto histórico que rodea nuestras músicas en la primera mitad del siglo XX, logrando definir con claridad la sonoridad y los elementos que se hicieron característicos en los Bambucos y pasillos de esta época, y posteriormente finaliza realizando la presentación de las diferentes composiciones para un ensamble en formato de cuerdas pulsas.

### **Entre bambucos y pasillos una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía.**

**Autor: Albert Fair Corredor Mesa.**

**Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional 2005**

**Qué dice el texto.** El autor brinda una completa recopilación histórica del nacimiento y evolución del bambuco y el pasillo desde la época colonial y poscolonial, en donde podemos encontrar características evolutivas propias del género, comparada con ritmos europeos como el vals, y aportes de la música indígena para su progreso y su estado actual como en el caso del pasillo.

En el siguiente apartado el autor comparte algunas estructuras y características relevantes de la forma compositiva de un esquema tradicional en el Bambuco y Pasillo, en donde se evidencia un análisis armónico, melódico y de forma, con el cual brinda información oportuna acerca del esquema compositivo tradicional.

También se encontró cómo esta propuesta fue desarrollada y aplicada en los ensambles de jazz rock de la Universidad Pedagógica Nacional, con una perspectiva constructivista pensada desde el punto de vista de la zona de desarrollo próximo de Vygotsky.

**El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para estudio profesional. Universidad Autónoma de Bucaramanga.**

**Autor: Irina Sachli y Oleksandr Soloneniuk.**

**Qué dice el texto**

La música tradicional en Colombia ha representado una parte significativa muy relevante de nuestra historia, en este texto se encontró información del cómo realizar un análisis estructural de obras escritas en el ritmo de Pasillo, Guabina y Bambuco ritmos que se abordaron para la realización de la presente monografía, considerados por su relevancia para el conocimiento de nuestras músicas.

Lo interesante del texto elaborado por Irina sachli y Oleksandr Soloneniuk en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, es que se encontró no sólo el cómo realizar un análisis armónico, sino también aportó un recuento de partituras en dónde es visible la forma de llevar la melodía y la armonía de forma coherente con la frase e idea musical, de tal modo que el texto propone acercarse a las formas de composición más usadas tradicionalmente y también permite evidenciar un recuento histórico desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XX. En el texto se explican los manejos de polifonía e instrumentación, exponiéndolo de forma detallada con algunos manuscritos de textos antiguos.

**Qué le aporta a esta investigación**

Como se manifestó con anterioridad se considera de suma importancia el conocimiento armónico melódico y estructural de las músicas andinas colombianas, para posteriormente realizar una composición coherente con la estructura musical y poder ponerlo en práctica socializar el material con los jóvenes que hicieron parte de la practica pedagógica, por tal motivo la ayuda de este texto fue fundamental para crear un trabajo más sólido teniendo en cuenta una recopilación histórica y estructural que brindó el texto.

**Propuesta metodológica con base en canciones inéditas como herramienta en el desarrollo y mejoramiento de las competencias comunicativas. Autor Tatiana Acuña Hernández. 2004.**

La idea central de este texto monográfico encontrado en la biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional es el desarrollar las inteligencias múltiples a través de un entorno

musical guiado por el docente de música quien tiene el rol de acompañar los caminos de aprendizaje para los alumnos.

En este texto se encontraron aspectos teóricos que permiten evidenciar que el ser humano desarrolla diferentes capacidades y actitudes por medio del desarrollo de la inteligencia y la comprensión a través de la música y se puede fortalecer y apoyar el crecimiento integral del ser humano, mejorando su potencial creativo, su capacidad de comunicarse y su comprensión de sí mismo, reflexionando en cómo se comunica y se muestra hacia los demás por medio de expresiones artísticas, canciones y juegos musicales que favorecen la evolución de las inteligencias múltiples.

La creación musical involucra necesariamente la inteligencia, que a través de la música, permite adecuar el entorno del estudiante, a fin de cumplir la función requerida, es decir a nivel terapéutico, pedagógico o creativo. En los procesos creativos de la música no solamente intervienen factores estrictamente musicales, sino que además se involucran aspectos como el lenguaje, el movimiento corporal y la conciencia espacial.

### **Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando con el concierto inconcluso del compositor colombiano Gentil Montaña.**

El texto fue realizado en la Universidad Nacional conservatorio de música para la maestría en dirección sinfónica por el maestro Edwin Roberto Guevara Gutiérrez

#### **Qué dice el texto**

El trabajo del maestro Edwin Guevara realiza un análisis profundo de diversas composiciones de uno de los más grandes exponentes de las músicas colombianas como lo es el maestro Gentil Montaña, en donde aparte de presentar una biografía detallada presenta un análisis de una obra para guitarra solista y orquesta sinfónica en donde se puede evidenciar a fondo cómo realizaba los procesos compositivos vistos desde un análisis de las frases hasta la armonía que utilizó en algunas de sus composiciones como por ejemplo en la Suite colombiana número 3 “canción del soñador” Pasillo. En este ejemplo específicamente el maestro Edwin Guevara nos deja claro cómo realizó la composición Gentil Montaña de forma que presenta frases de cuatro compases y armonía modal tratando de rescatar una sonoridad en el pasillo con un aire o referente de la música del Oeste americano y sus tradiciones cantos de vaquería y ordeño. Este tratamiento rítmico no obedece al tratamiento tradicional del pasillo colombiano de tal



manera logra una sonoridad no tan tradicional a pesar de que el maestro Gentil Montaña tenía un conocimiento profundo de nuestras músicas.

En la monografía también podemos encontrar cuáles son los instrumentos utilizados para la orquestación del concierto para orquesta sinfónica, en donde utiliza instrumentos como el fagot el oboe el corno francés la flauta y cinco líneas de percusión y guitarra solista.

Posteriormente el maestro nos muestra la estructura rítmica básica del Bambuco utilizado en el tercer movimiento del concierto.

Es importante resaltar que cada aire presentado en el concierto, el maestro lo explica en el texto de forma clara y textual, por ejemplo, en el caso del joropo dónde lo denomina como un género musical y danza tradicional de Venezuela y Colombia.

Posteriormente el texto presenta un análisis comparativo de la instrumentación en otros conciertos para guitarra y orquesta sinfónica en dónde se destacan grandes presentaciones que conservan formas estructurales adecuadas para el análisis.

Los conciertos puestos como ejemplo son los siguientes:

Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo

Fantasia para un gentilhombre de Joaquín Rodrigo

Concierto andaluz para cuatro guitarras y orquesta de Joaquín Rodrigo

Concierto para guitarra y pequeña orquesta de Héctor Villalobos

Concierto elegiaco para guitarra y orquesta de Leo Brouwer

Concierto opus 67 de Malcolm Arnold

Concierto colombiano número 1 de Germán Peña Gutiérrez

### **Cómo lo investigó el autor**

Afortunadamente se conto con la oportunidad de conocer personalmente al maestro Edwin Guevara y cabe resaltar que aparte de ser una excelente persona es un extraordinario músico que no sólo realizó la mencionada investigación, sino que además puede realizar una excelente interpretación de cada una de las piezas que analizó.

Posteriormente en la revisión de la bibliografía encontramos análisis de conciertos como el famoso concierto para guitarra solista de Joaquín Rodrigo concierto de Aranjuez, por

tal motivo la forma de realizar el texto busca el análisis profundo de las partituras, especializándose en la interpretación y análisis, identificando a cabalidad todas las frases la armonía y las ideas que busca plasmar el autor en su obra. Esto está claramente reflejado en el trabajo del maestro en donde se denota un profundo conocimiento por nuestras músicas y por la guitarra solista en los conciertos más famosos escritos en la historia para este instrumento.

### **En qué se parece a esta investigación**

Esencialmente esta monografía aporta unas ideas claras de la forma concreta de analizar e interpretar nuestras músicas algo supremamente necesario para el trabajo compositivo, por tal motivo es de relevancia conocer repertorio escrito para guitarra solista, y también para guitarra y concierto, aparte de los formatos tradicionales donde se trabaja con el tiple la bandola andina y la guitarra.

Otro de los aportes más relevantes es la forma de redacción clara que maneja el texto sin necesidad de adornar excesivamente las ideas centrales y respetando la esencia del escritor, de esta manera genera claridad en las ideas y contribuye a una clara comprensión para el lector.

### **En qué se diferencia de esta investigación**

La principal diferencia que se encuentra entre el texto analizado y el elaborado para esta investigación es la socialización con fines pedagógicos y análisis para una puesta en práctica. Mientras que el maestro busca más realizar un análisis de las obras escritas para guitarra y orquesta sinfónica, escritas por el maestro Gentil Montaña.

Por tal motivo la diferencia de los textos es bastante marcada, pero ayuda a generar un conocimiento profundo de la esencia, la razón y emoción que debe tener una composición de pasillo bambuco o Guabina colombiana.

### **Técnica y procedimiento de composición del maestro Leo Brouwer aplicada en el ritmo de pasillo**

William Alexander Torres Hernández

Universidad Pedagógica Nacional

En esta monografía se encontró un fuerte trabajo compositivo con base en la sonoridad y la forma de llevar la armonía del gran maestro cubano Leo Brouwer, el autor busca guiar el aprendizaje de ritmos colombianos a través de armonías utilizadas por el maestro cubano.

El texto presenta unos porcentajes de información basados en encuestas, en las cuales se le pregunta a los estudiantes de la escuela cultural Bacata de Funza Cundinamarca, cuál es su conocimiento de las músicas andinas colombianas en donde se obtiene como resultado los siguientes porcentajes: en ritmo más conocido es el bambuco aparece con un 58%, seguido de la guabina con un 45%, la danza con el 41% y el pasillo con el 35%, al indicarse el medio por el cual se ha llegado a el conocimiento de estos ritmos los encuetados responden que sea conocido por medio de familiares, radio o clases de música.

Posteriormente el autor presenta una metodología de cómo implementar correctamente sus composiciones, realizadas puntualmente para cuartetos de guitarra similar a la orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional.

Todo esto con el fin de guiar el proceso de socialización pedagógica con repertorios adaptados a la música contemporánea, ya que puede acercarse y familiarizarse más fácilmente con las nuevas generaciones de estudiantes de guitarra.

### **Qué le aporta a esta investigación**

Luego de analizar el texto y las partituras encontradas, se recopilo información para favorecer un proceso de composición coherente en el ritmo de pasillo Colombiano, aparte de esto la metodología utilizada por cuerdas y por secciones, contribuye a la mejora del sonido orquestal, brindando grandes herramientas para una posterior metodología y aplicación de un proceso compositivo, por ende la monografía es de bastante ayuda, enfocándose en la parte metodológica y de aplicación posterior a la composición. La forma percutida de utilizar la guitarra es otro de los elementos destacados encontrados en las composiciones del autor, este es otro recurso que brinda una poderosa y efectiva herramienta para la comprensión y asimilación de métricas ternarias y binarias, uno más de los recursos relevantes a tener en cuenta para utilizar con un instrumento de cuerda pulsada como la guitarra, bandola andina y tiple.

### **Tradición género y nación en el Bambuco**

Libro escrito por: Ana María Ochoa

En el capítulo llamado a contratiempo se encuentra una reseña histórica acerca de cómo los puristas musicólogos y demás investigadores a través de la historia, han planteado el Bambuco como una música típica y tradicional de las regiones andinas colombianas, a su vez explica cómo instrumentos como el tiple han sido fundamentales para su

desarrollo musical, no sólo como música de conservatorio sino también como una música de celebración regionalista.

Lo interesante es cómo el libro desarrolla la idea que el Bambuco tiene rasgos rítmicos de combinaciones binarias y ternarias, dónde se presentan con frecuencia sincopas rítmicas en el compás, dándole un sabor y un sonido característico del Bambuco.

También podemos encontrar citas de algunos Bambucos que fueron cantados ya sea por solista o un dúo vocal, y cómo pueden ser adaptado como lo plantea el libro para conjuntos orquestales como estudiantinas, bandas, tríos instrumentales de bandola, tiple y guitarra, o para instrumentos solistas como el tiple, bandola andina, piano y la guitarra, cabe aclarar que el Bambuco también puede ser un género dancístico, las características más específicas del Bambuco varían de una subregión andina a otra, de un compositor a otro o de un conjunto musical a otro.

Posteriormente en el libro se encuentra una descripción detallada de cómo es y cómo fue fabricado y popularizado uno de los instrumentos más épicos de nuestras músicas colombianas “el tiple”, de tal forma el texto hace un recorrido histórico en busca de los orígenes del tiple en donde plantea que este instrumento es una creación criolla del siglo XIX a partir de la guitarra de la época de los reyes Católicos, también resalta qué es un instrumento con 12 cuerdas en sus órdenes triplicando la nota desde el mí, si, sol y re.

### **Qué le aporta a esta investigación**

El proyecto es pertinente ya que aporta el trabajo compositivo que se desarrollo desde el análisis de la importancia de conocer las bases históricas, no sólo de la música andina y sus costumbres, sino también de sus instrumentos típicos y toda la trascendencia folklórica que esto conlleva. El texto no sólo trata de su trascendencia histórica sino también presenta una reseña evolutiva desde 1920 hasta 1988, en donde se expone cómo los diversos compositores han surgido a lo largo de la historia y han aportado a la evolución orquestal instrumental musical en Colombia.

También se relata la existencia de puristas que defienden más el tipo de composición llevado a cabo en el siglo XX y no las que se conocen como contemporáneas, de tal manera el texto plantea diversos puntos de vista para analizar a la hora de realizar una composición en el ritmo de Bambuco.

## **Estrategia didáctica basada en la técnica de la batería para la enseñanza del bambuco y el pasillo**

Licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística: Universidad minuto de Dios autor: Daniel Fernando Flores Neme y Jorge Andrés Rodríguez Álvarez.

Este trabajo busca llegar a gran parte de la juventud colombiana a través de un instrumento como la batería, considerada desde el punto de vista del autor como un instrumento sugerente para algunas personas que desean iniciar sus estudios musicales en este instrumento. A medida que se desarrolla el texto se encuentra que estos dos autores aparte de haber estudiado música en la Universidad minuto de Dios también realizaron estudios en la academia Luis A Calvo, en donde iniciaron con sus estudios de percusión, con un enfoque hacia las músicas colombianas, de tal manera que plantean una metodología basada en este instrumento de percusión, para la apropiación de nuestras músicas.

Teniendo en cuenta que la música tradicional colombiana en gran medida ha sido transmitida por tradición oral, el texto relata un mestizaje desde los siglos XVI y XVII por la llegada de los europeos, con lo cual se marcó un acontecimiento significativo para nuestra cultura, en donde los Africanos trajeron cantos dolientes y luego estos se mezclarían con algunos cantos y métricas españolas, y de esta mezcla nació algunas de las músicas que hoy conocemos como música tradicional colombiana. La región andina es donde nacen estos géneros musicales y donde sus cantos y ritmos tienen orígenes indígenas pero fuertemente influenciados por tradiciones hispánicas.

Al lado de música como el bambuco también encontramos el pasillo, este se deriva del que en algún momento llegó a estas tierras como el vals y variando la velocidad y otras características de formato y ensamble, posteriormente se conocería como Vals del país, y en su recorrido por diferentes zonas evoluciona y se conoce como vals criollo que posteriormente se convertiría en el pasillo Colombiano. También en algunas partes existen otro tipo de pasillos como por ejemplo en Ecuador, donde usualmente es más lento y con acentuaciones melódicas tristes y sin la viveza que caracteriza al pasillo Colombiano.

Luego el texto en la parte metodológica planteada por los autores, recomienda antes de iniciar la interpretación de un instrumento, que los estudiantes que serán participes de la investigación, sean expuestos a una socialización con información y material audiovisual.

Posteriormente la estructura de los talleres fue realizada de manera tal que los estudiantes estén preparados para interpretar el instrumento de manera práctica, técnica, natural y teórica, con ejercicios de aprestamiento corporal, iniciando con un calentamiento y ejercicios con figuras musicales para desarrollo de técnicas para la batería.

Los autores plantean que es importante la realización de talleres que inicien desarrollando conceptos musicales, siendo estos diseñados con el fin de generar un aprendizaje que se convierta en significativo, ya que la mayoría de los estudiantes que fueron expuestos a esta investigación no han tenido un acercamiento a la partitura o la gramática musical, de tal modo los autores proponen que es sumamente recomendable el lograr introducir de forma espontánea la grafía musical.

El texto plantea que para lograr una incorporación de estos ritmos en el estudiante es de mucha ayuda el uso de un instrumento de percusión como la batería o la tambora, ya que a partir de ellos se puede dinamizar el trabajo de pulso, métrica y acento. Posteriormente el texto revela cuadros explicativos de los talleres, y de esta manera logra describir el proceso metodológico se debe realizar.

A continuación se describe en el siguiente texto los conceptos comprendidos de la metodología:

### **Descripción**

- Se realizará un ejercicio para entender conceptos de pulso y acento.
- Reconocimiento de la batería y sus partes.
- Explicación de la técnica básica del instrumento.
- Introducción a la música colombiana.
- Reconocimiento de compases de cuatro cuartos y tres cuartos de forma auditiva.

### **Metodología**

Por medio de una obra musical se explicará el concepto de pulso y acento, también se reconocerá los elementos y partes de la batería y su función dentro de la misma, se explicaran las técnicas propias del instrumento cómo lo es posición, agarre técnico y dinámicas todo sobre el redoblante.

Se trabajarán sobre el metrónomo ejercicios de aprestamiento con figuras de semicorchea para preparar la muñeca y demás articulaciones, además se estudiara el agarré de las baquetas con el uso de dinámicas y acentos. Para reconocer las partes de la

batería se realizarán ejercicios donde se aborde el uso de cada una de sus partes. Por último se realizara un trabajo auditivo con los elementos propios de las músicas andinas colombianas a través de material audiovisual.

### **Qué le aporta a esta investigación**

Básicamente uno de los aportes más relevantes de esta investigación es la forma de pensar, plantear y diseñar diversos talleres describiendo de forma detallada la metodología, los recursos y los espacios con la intencionalidad de cada uno de estos talleres. Por ende se considera relevante tener en cuenta este tipo de textos que brinda soluciones metodológicas teniendo en cuenta el contexto socio cultura. Por otro lado es interesante descubrir como los autores abordan el mismo problema planteado en esta investigación, a través de las distintas prácticas pedagógicas, siendo éste la ausencia de conocimiento en materia de nuestras músicas tradicionales, exponiendo la dificultad para interpretar métricas ternarias en instrumentos de cuerda pulsada o percusión, como en este caso lo es la batería. Por tal motivo fue notorio que el texto fue impulsado por un deseo similar, de guiar un proceso de aprendizaje y generar un trabajo investigativo para la apropiación de las métricas mencionadas con anterioridad.

### **Con qué recursos:**

Luego de reflexionar y articular la información recopilada para esta investigación se realizó un análisis de los recursos con los cuales se conto para la socialización del trabajo en donde se encontró lo siguiente.

Los recursos en el espacio académico en el I.E.D República de Colombia se pensaron no sólo de forma material, sino también en forma de elementos pedagógicos por ejemplo: la canción como recurso de aprendizaje, la onomatopeya para la solución de dificultades rítmicas, la rima, el silabeo, el juego corporal, las encuestas, el diario de campo y el trabajo con instrumentos tradicionales de percusión menor.

En cuanto a recursos materiales la escuela donde se realizó la práctica docente contó con: 6 bandolas andinas, 4 tiples y 17 guitarras acústicas, para realizar el montaje final de los repertorios. También se incorporó el uso de instrumentos de percusión menor, y una de las cosas más relevantes para el proceso de educación, se contó con un horario establecido de trabajo en el espacio de prácticas pedagógicas los días miércoles con dos bloques de trabajo en la jornada mañana.

## **2. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL**

En este apartado se plantean las bases conceptuales y teóricas sobre las cuales está pensada la investigación, explicando la metodología que proponen los autores y cómo esta se articuló con la investigación para generar conocimiento con base en un aprendizaje rítmico vivencial. También podremos encontrar fundamentos históricos que nos describen la evolución de estos aires tradicionales junto con un análisis de la forma musical de los ritmos de pasillo y bambuco colombiano.

### **2.1. PASILLO Y BAMBUCO DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA**

#### **2.1.1. Raíces históricas y ubicación**

A finales del siglo XV con la llegada de los españoles inicia el mestizaje entre indígenas españoles y africanos, dando génesis a una nueva cultura cambiando las costumbres de los pueblos indígenas. (Ocampo. 1976. Pág.22)

En ese momento histórico debido a la colonización los españoles toman el dominio político geográfico y económico, impactando de esta forma las culturas y tradiciones indígenas, transformando la cultura, la lengua y las tradiciones; estas se fueron transformando y desvaneciendo con el transcurso del tiempo, acentuándose en los siglos XI XII y XIII “El genocidio de los pueblos indígenas el saqueo la evangelización y la imposición de la lengua castellana estaba en el posicionamiento de la corona española sobre tierras americanas”. (Ocampo. 1976. Pág.19)

Debido a estos atropellos a finales del siglo XIII se empieza a gestar una conciencia de libertad e igualdad dando inicio a la revolución de nuestro pueblo, pensadores como Francisco José de Caldas y José Celestino Mutis trabajaron en pro de pueblo y del crecimiento del pensamiento de libertad e igualdad.

Durante la segunda década del siglo XIX la creación de una gran nación conformada por los países de Venezuela, Colombia y Ecuador esta fue llamada “La gran Colombia” siendo conformada por el plan de gobierno de Simón Bolívar, dio inicio a un nuevo período. Después de la disolución del régimen centralista se restaura el antiguo nombre de “Nueva Granada.” Desde 1831 hasta 1858, cuando el régimen federalista asume el poder rebautizándolo “confederación granadina” hasta 1863, en este año la constitución



reorganiza el estado como una federación y asignan del nombre de Estados Unidos de Colombia y este se mantendría hasta 1886, cuando la nueva constitución política retoma el modelo centralista desde entonces el nombre oficial es República de Colombia” (González, 2012, pág. 15 y 16)

La consolidación del nombre de Colombia da cuenta de todo un proceso que tarda alrededor de un siglo, que transformo el pensamiento de mestizos, criollos, esclavos e indígenas creando la constitución de identidad cultural económica, política y musical nacional.

La región andina colombiana se encuentra ubicada en el centro del país, es la región de Colombia con más cantidad de habitantes con cerca de 34 millones de personas, ocupa la tercera parte del territorio colombiano y se extiende desde la frontera con Ecuador hasta las llanuras del Caribe. Está conformada por zonas geográficas y culturales de los departamentos de Antioquia, caldas, Quindío, Risaralda y Valle del cauca. (Jaramillo, J. 2015. Pág.32)

“Limita hacia el norte con los departamentos de Córdoba, sucre y el Urabá antioqueño, hacia el occidente con chocó y a la costa pacífica hacia el Oriente de Magdalena medio Santander, Boyacá y Cundinamarca y hacia el sur con cauca Tolima y Huila” (Jaramillo, J. 2015. Pág. 25)

En la región hacen presencia comunidades indígenas que conservan su lengua y expresiones musicales, como es el caso de los indígenas Ember, Catíos, y Chamies que habitan en Antioquia, Risaralda y los Kuna o Tule, del noroccidente antioqueño.

Estas comunidades poseen expresiones culturales diferentes a las del resto de la región y son más cercanas, desde sus relaciones cosmogónicas, sociales y estéticas, a las expresiones de otras comunidades indígenas de otras regiones de Colombia. (Jaramillo, 2015, pág. 35)

Conocer el espacio y el habitat donde se desarrolla el ejercicio de intercambio cultural es relevante para comprender las dinámicas de aprendizaje, por esta razón a continuación se expone el mapa de Colombia destacando la región andina colombiana lugar donde evolucionaron las músicas tradicionales analizadas en este texto.



*Ilustración 1 Mapa de la región andina Colombiana*

En términos de cultura es importante resaltar que debido a su población mayoritariamente mestiza, las costumbres reflejan un dominio de supervivencias españolas, de ahí la música, los cantos y danzas de origen español con adaptaciones netamente colombianas, que muchos de los habitantes interpretan en medio de grupos sociales en los departamentos y sus alrededores que hacen parte de la región andina.

Además de la música es importante resaltar el lenguaje de las comunidades andinas, pues bien aunque el idioma que se habla en todo el país es el castellano, cada una de las regiones tiene sus propios acentos y proverbios, en fin muchos aspectos que distinguen a unas poblaciones de otras y representan una manera de hablar y expresarse.

De igual forma las tradiciones andinas hacen mención de lo que es la región, el reflejo de vivencias de quienes les habitan en términos de cultura y costumbres. Entre los bailes más destacados se encuentran el bambuco, torbellino, guabina, pasillo y unas de las fiestas indudablemente las de San Juan y San Pedro en el Espinal que constituyen la más orgullosa cultural de esta región desarrollada en el departamento de Huila. (Ocampo. 1976. Pág.58)

### **2.1.2. Música de la región andina colombiana**

La música tradicional puede llegar a surgir de las relaciones de las personas y comunidades con su cotidianidad con el territorio y con sus vivencias personales y colectivas, convirtiéndose en una manera de comunicar lo que las personas de cada región viven, sienten y piensan.

En el caso de la música tradicional ésta se convierte en un símbolo de identidad cultural, estética y emocional de las personas que por años comparten una manera de vivir. Ella resume el saber ancestral con las prácticas espontáneas y cotidianas convirtiéndose en patrimonio cultural y parte esencial de la comunicación entre los seres humanos que habitan algún lugar determinado.

El pasillo y el bambuco son músicas tradicionales que han evolucionado y se han desarrollado a partir de cuatro ejes fundamentales: el primero el ámbito familiar y espontáneo por medio de la tradición oral, en el segundo se encuentra el eje comercial a partir del surgimiento de la radio los discos y la industria musical, el tercero es el ámbito académico en donde diversos compositores, “desde finales del siglo XIX han aportado a la construcción elaborada de diversas piezas de música colombiana, en el último eje se encuentra el ámbito de las nuevas expresiones musicales con un carácter urbano propuesto por jóvenes músicos que de manera creativa proponen nuevas sonoridades y estructuras a partir de elementos de la tradición musical” (Ocampo. 1976. Pág.59)

## **2.2. RITMO DE PASILLO EN LA MÚSICA COLOMBIANA**

El pasillo es un género musical y danza tradicional que tiene un espacio cultural en la historia de Colombia, abriéndose espacio entre las fiestas tradicionales de pueblos y bailes de salón, investigaciones arrojan información diciendo que el pasillo fue uno de los aires más escuchados del siglo XIX en Colombia. (Ocampo, 1976, pág. 24)

El pasillo carece de una fecha exacta de aparición situación similar a la que se presenta en el Bambuco, pero su nacimiento puede estar relacionado como respuesta expresiva ante la llegada de la independencia y la llegada de los españoles y su contacto con las tribus precolombinas. El género como expresión folklórica trasciende a lo largo de la historia debido a la tradición oral, esta mantiene las costumbres de generaciones que habitan un territorio. “La música folklórica se pega por medio de la tradición oral, es colectiva por cuanto es patrimonio de un pueblo que la canta, danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista (Ocampo, 1976, pág. 26)

### **2.2.1. Contexto histórico del pasillo colombiano**

El pasillo es una de las tradiciones folklóricas andinas que se hicieron populares desde el siglo XIX, como respuesta al vals europeo, convertido en un ritmo tradicional con un ritmo más rápido dando lugar al pasillo Colombiano. Una de sus formas de variación en el siglo XIX fue la capuchinada o vals nacional rápido, en los años de transición del siglo XIX al siglo XX, se convirtió en un ritmo muy utilizado por los compositores colombianos; era el más solicitado por el público y uno más escuchados en las tertulias. (Ocampo, 1976, p.31).

El pasillo Colombiano tiene una fecha indeterminada de aparición, situación similar a la del Bambuco, pero sus inicios están en la articulación de corrientes de pensamiento e intercambio cultural, entre españoles y tribus precolombinas. Esta música folclórica trasciende a lo largo de la historia debido a la tradición oral, esta mantiene de forma profunda las costumbres de generaciones que habitan un territorio. “La música folclórica se perpetúa por medio de la tradición oral; es colectiva, por cuanto es patrimonio de un pueblo que la canta, la danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista” (Ocampo, 1976, p.26).

“El pasillo nació como una variante del vals europeo, aunque con un ritmo más rápido al que se le dio el nombre de capuchinada, vals nacional rápido, vals apresurado, vals redondo Bogotano, varsoviana, entre otros. (Ocampo, 1976, p.27) A diferencia del Bambuco, el Pasillo no es un género puramente colombiano pues presenta algunas similitudes con el "vals" de Venezuela, el "sanjuanito" del Ecuador y el "valsecito" de Costa Rica.

El nombre de “Pasillo” puede estar relacionado con sus formas dancísticas, según Francly Montalvo, la forma de bailar este aire vernáculo era dando pequeños pasos o “pasillos”. Múltiples versiones podrían existir para determinar el origen del nombre “pasillo”, pero varias convergían o tenían relación al estilo en el que era ejecutado por sus bailadores. (Pérez, 2006, pág. 42)

### **2.2.2. Características del pasillo Colombiano.**

#### **El ritmo**

El pasillo se encuentra escrito en la métrica de tres cuartos pues vasado en la investigación histórica realizada este tiene algunas influencias del Vals, aunque con un sentido rítmico vivaz, rápido y auténtico. La esencia rítmica del pasillo está permeada por una acentuación en los pulsos uno y tres en el compás de 3/4, estos pueden generar

un impulso al el siguiente compás, brindándole al ritmo un carácter dinámico y vivo. El acompañamiento del Tiple se suele encontrar en la armonía la figuración corchea, negra, corchea, negra como lo muestra el ejemplo n°1 y 2.

**“EL CALAVERA”**  
Pasillo

**Pedro Morales Pino**  
Versión: Fernando León R.

**TIPLE**

**Animato**

The musical notation for the Tiple part is in 3/4 time, key of D major. It begins with a rest, followed by a double bar line. The first measure contains a quarter note G4 (labeled 'Re') and a half note chord of G4-B4-D5 (labeled 'Sol'). The second measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The third measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fourth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fifth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The sixth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The seventh measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The eighth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The piece ends with a double bar line.

*Ilustración 1 y 2 publicación de Fernando León para la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984*

La interpretación puede llegar a variar de acuerdo a el guajeo, obra, compositor o intérprete pero son rasgos característicos que valen la pena tenerlos en cuenta, para el ejercicio pedagógico. También se encuentran acompañamientos con variaciones como: dos corcheas, silencio de corchea, y dos corcheas, silencio de corchea, pero siempre buscando esa esencia rítmica presentada con anterioridad.

**Con fuoco**

**Re**

**Re 6**

The musical notation for the guitar part is in 3/4 time, key of D major. It begins with a rest, followed by a double bar line. The first measure contains a quarter note G4 (labeled 'Re') and a half note chord of G4-B4-D5. The second measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The third measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fourth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fifth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The sixth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The seventh measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The eighth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The piece ends with a double bar line.

*Ilustración 1 y 3 publicación tomada de la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984.*

En el acompañamiento para la guitarra se suele interpretar: dos corcheas en el bajo, silencio de corchea, corchea y negra. Esto para el acompañamiento armónico, tal como lo muestra el ejemplo n°3

**“EL CALAVERA”**  
Pasillo

**Pedro Morales Pino**  
Versión: Fernando León R.

**GUITARRA**





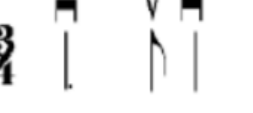
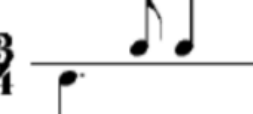
**Animato**

The musical notation for the guitar part is in 3/4 time, key of D major. It begins with a rest, followed by a double bar line. The first measure contains a quarter note G4 (labeled 'Re') and a half note chord of G4-B4-D5. The second measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The third measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fourth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The fifth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The sixth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The seventh measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The eighth measure contains a quarter note G4 and a half note chord of G4-B4-D5. The piece ends with a double bar line.

*Ilustración 3 publicación de Fernando León para la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984.*

En la siguiente imagen se encuentran características rítmicas generales del acompañamiento de pasillo Colombiano en diversos instrumentos, estos acompañamientos están demarcados por las siguientes células rítmicas:

Variante 1:

<p><b>Cucharas</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p><b>Tiple</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p><b>Guitarra</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p>	<p><b>Raspa</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p><b>Tiple</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p><b>Guitarra</b> <math>\frac{3}{4}</math> </p>
--	---

*Ilustración 4 (Franco, 2005)*

Como se muestra en la ilustración anterior el acompañamiento del pasillo está determinado por un conjunto de seis corcheas con sus respectivas acentuaciones interpretadas por el tiple, este puede ser acompañado rítmicamente por instrumentos de percusión menor.

### La melodía

La melodía del pasillo conserva características bastante marcadas por los ritmotipos, incorporando comienzos de frase como por ejemplo: silencio de corchea, corchea y dos corcheas agrupadas. También encontramos una célula rítmica en finales de frase con negra puntillo, corchea, negra: que nos indica el final de una sección.

Otra de las características melódicas del pasillo es el impulso rítmico proveniente de un antecompás, que es característica usual en el fraseo. Algunas veces estos impulsos terminan en hemiola lo cual promueve y complementa esta aceleración rítmica.

### Ejemplo 1:



## Ejemplo 2:



Ejemplo 1 y 2 tomado de <https://es.scribd.com/document/156106726/>

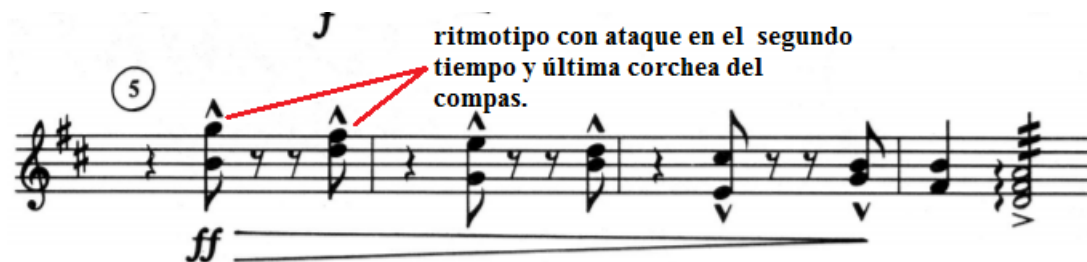


Ilustración 3 publicación de Fernando León para la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984.

Para la comprensión y puesta en práctica de los ritmos socializados en el ejercicio docente, se considero oportuno la articulación del estudio de diversos ritmotipos y cómo estos juegan un rol para la formación del fraseo y la melodía, por ello se dedica una sección detallada en el numeral 2.4.4 llamada análisis del pasillo andino colombiano, ritmotipos del Pasillo colombiano analizados para la creación de ejercicios rítmicos.

### La armonía

La armonía en el en pasillo puede ser extensa y nutrida de una gran riqueza acórdica incorporando armonía tonal y en ocasiones modal. El pasillo con frecuencia suele modular en alguna de sus partes a tonalidades relativas o paralelas y puede presentar modulaciones a tonalidades cercanas o lejanas y no necesariamente a la relativa mayor o menor, como en el caso de una de las composiciones realizadas para esta investigación llamada pasillo andaluz. Usualmente estas modulaciones se encuentran articuladas por una frase melódica o la génesis de una nueva parte. Con el uso de la armonía tonal busca generar conducciones por movimientos armónicos de quintas o cuartas y proponer discursos de tensión y relajación. A continuación se expone un análisis armónico del pasillo “El Calavera” del maestro Pedro Morales Pino, donde podemos ver con más detalle lo explicado con anterioridad.



# “EL CALAVERA”

Pasillo

GUITARRA

*análisis armónico*

Pedro Morales Pino

Versión: Fernando León R.

Animato

re CII-re 6/3 sol

5 mi m la 7 primera inversión la 7

ff segundo grado menor 7 con quinta bemol re del segundo grado menor movimiento por cuartas para reposar en el segundo grado menor

10 fa# m7 b5 CII-si 7

mi n segundo grado menor sol 6 la 7

f

Ilustración 3 versión Fernando León, publicación tomada de la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984.

15 La 7 1 re 2 re

p Fa # 7 FA# 7 Si m Si m

20

cresc. poco a poco DO # 7 25 Fa # 7 Si m

f movimiento por cuartas con reposo en el sexto grado menor.

Publicación de la ACADEMIA DE GUITARRA LATINOAMERICANA  
derechos de autor autorizados por SAYCO, Bogotá, 1984 -



Re 7 Sol La 7 6/4

la 7 en segunda invención

30 Re CII Re 6/3 Sol La 7

Primera invención bajo en la tercera del acorde.

1 Re 35 2

Con fuoco Re Si m Mi m

40

p

Ilustración 3 Versión Fernando León publicación para la academia de guitarra Latinoamericana derechos de autor autorizados por sayco Bogotá 1984.

### La forma

La forma del pasillo es tripartita y en algunas pocas excepciones bipartitas y puede variar según el intérprete o el compositor, algunas de estas formas encontradas en el análisis fueron las siguientes : A-A-B-B-A-A-C-C, A-B-C-A-B-C, A-B-A-C, A-B-C.

La forma o estructura del pasillo es posible analizarla de dos maneras: la primera es una forma en la que se expone cada parte **A -B -C**, con su respectiva repetición y finaliza con la exposición de la sección **A**. como lo muestra la grafica:

<b>A: II</b>	<b>B: II</b>	<b>C: II</b>	<b>A</b>
--------------	--------------	--------------	----------

Imagen (Montalvo y Pérez, 2006).

La segunda forma tradicional en la que se encuentra estructurado el pasillo es a través de la forma rondo, en la cual cada exposición se va intercalando con la sección A:

<b>A: II</b>	<b>B: II</b>	<b>A: II</b>	<b>C: II</b>	<b>A: II</b>
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

Imagen 23 (Montalvo y Pérez, 2006).

## **La instrumentación o formato**

La instrumentación del pasillo puede variar según su estilo o necesidad, es decir de acuerdo al contexto musical y social, en su génesis el formato más usual fue: bandola andina, tiple y guitarra. También es importante tener en cuenta obras solistas escritas para instrumentos armónicos como: tiple, bandola andina, guitarra, y piano entre otros, en donde se destacan grandes compositores Colombianos como Gentil Montaña, León Cardona, y Adolfo Mejía. Por otro lado en pasillos vocales, con aires románticos o de despecho pueden ser acompañados por instrumentos como el piano, el tiple y la guitarra. El pasillo fiestero puede tener instrumentos de viento y percusión, y usualmente es bailable, mientras que el pasillo de salón puede estar acompañado por piano, voz o por ensamble de cuerdas pulsadas. Por lo general la bandola andina tiene la melodía, el tiple la armonía y la guitarra armonía y bajos, en algunas ocasiones la melodía pasa al tiple o la guitarra, como en el caso de la composición pasillo andaluz realizada para la socialización pedagógica.

### **2.2.3. Tipos de pasillo colombiano**

En las músicas andinas colombianas encontramos dos tipos de pasillos representativos, el primero de ellos es el *pasillo fiestero instrumental*, este es característico de las fiestas tradicionales, en este tipo de pasillo se destacan grandes compositores como: Pedro Pascasio de Jesús Morales pino, del maestro se tomó una de sus composiciones llamada el Calavera, para realizar un análisis de forma compositiva, fraseo y contexto cultural. Estos pasillos se caracterizan por ser movidos, alegres y su interpretación se realiza de forma instrumental.

El segundo tipo corresponde a los pasillos vocales, usualmente más lentos, dulces y melancólicos en donde se le canta al amor, los recuerdos y desilusiones, es usual escucharlos en serenatas, reuniones sociales, y festivales.

### **2.2.4. Análisis del pasillo andino colombiano**

#### **Ritmotipos del pasillo colombiano analizados para la creación de ejercicios rítmicos.**

Es aconsejable para el aprendizaje rítmico, melódico y armónico de las obras de pasillo colombiano, estudiar, disfrutar, socializar y analizar, los diferentes ritmotipos presentes en los pasillos, ya que gracias a este análisis se encuentran diversas características rítmicas, que permiten establecer parámetros de comparación y semejanza entre unos y

otros. Por tal motivo se han seleccionado algunas piezas para poderlas implementar en el aprendizaje de los diferentes pasillos y de esta manera fomentar la escucha activa dentro y fuera del aula de clase.

### **Pasillo vino tinto**

Composición del maestro Fulgencio García nacido en Purificación Tolima, el 10 de mayo de 1880 y fallecido en Bogotá el 4 de marzo de 1945. El compositor Colombiano Fulgencio García fue uno de los mejores estudiantes del maestro Pedro Morales Pino. El pasillo vino tinto se encuentra escrito en la tonalidad de La menor, cuenta con tres partes y presenta una modulación la una tonalidad de primer grado de vecindad, en este caso modulando de La menor a Fa mayor en la sección C. Este pasillo presenta claramente diversos ritmotipos usuales en el pasillo colombiano estos serán explicados y destacados en la partitura.

Fulgencio García realizó su carrera en Bogotá donde residió desde temprana edad y se convirtió en un excelso intérprete de bandola andina, aunque también dominó otros instrumentos de cuerda. Hizo parte de las estudiantinas de su maestro y de Emilio Murillo. Su más conocida composición es a todas luces, La gata golosa que data de 1912 y llevó inicialmente el nombre de Soacha, pero que fue rebautizada en una dulcería ubicada justamente en esa población cundinamarquesa

### ***Ritmotipos presentes en el pasillo colombiano***

Pasillo Fulgencio García

**Vino Tinto**

ritmotipo A  
característico del  
pasillo Colombiano.

ritmotipo A

A N.C. Am Am Dm E7 E7 E7

#### *Ritmotipo pasillo A 1*

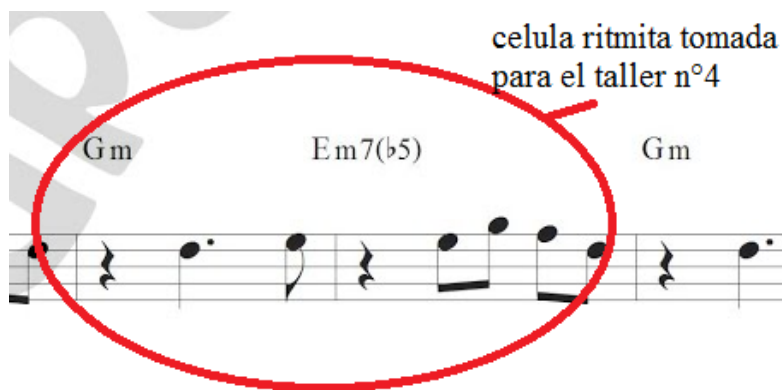
En el ritmotipo A resaltado en la parte superior se encuentra el inicio de frase a modo de pregunta en el acorde de tónica y posteriormente en el compas cinco también se presenta en la respuesta el mismo ritmotipo característico del pasillo colombiano acompañado del acorde de dominante.

*ritmotipo B*

Ilustraciones tomadas de: <https://es.scribd.com/document/156106726/Vino-Tinto-Pasillo>

Aparte de estos ritmotipos destacados en la partitura, ha destacado la forma de este pasillo la cual es tripartita, y en su primera parte se desarrolla en la lógica armónica tonal de Am y utiliza las funciones de tónica, subdominante, dominante, en la parte B, la armonía inicia la frase con el V7 del III grado y posterior a eso realiza un movimiento armónico por cuartas y quintas de G7 a C de E7 a Am y de Am a Dm y finaliza con E7 Am En la tercera sección presenta una modulación de primer grado de vecindad, a la tonalidad de F, cambiando la armadura de tonalidad y usando su segundo grado Gm y nuevamente presenta un movimiento por cuartas de Gm, C y F.

**Modulación a tonalidad vecina de primer grado de vecindad**



<https://es.scribd.com/document/156106726/Vino-Tinto-Pasillo>

### Contexto histórico del compositor y del pasillo Vino Tinto

Para comprender el contexto histórico es aconsejable conocer la historia del compositor que en el caso de este pasillo es Fulgencio García nacido en Purificación, Tolima, el 10 de mayo de 1880, y fallecido en Bogotá el 4 de marzo de 1945, el músico y compositor Fulgencio García hizo gran parte de su carrera en Bogotá donde residió desde temprana edad y se formó como un destacado intérprete de la bandola andina, aunque también dominó otros instrumentos de cuerda pulsada, fue probablemente uno de los más destacados discípulos del músico vallecaucano Pedro Morales Pino, de quien también es oportuno hablar pues es uno de los más grandes compositores Colombianos del siglo XX. Fulgencio García hizo parte de las estudiantinas de Emilio Murillo y de Pedro Morales Pino, quien fuera su maestro. Pero sin embargo a pesar de ser buen intérprete hoy en día es conocido más por sus dotes de compositor.

Fuente: <https://www.radionacional.co/artistas/<b>fulgencio</b>-garcia-creador-<b>de</b>-la-gata-golosa>

### Pedro Pascasio de Jesús Morales Pino

El maestro nació en Cartago el 22 de febrero de (1863 - 1926) conocido también como el padre de la música andina colombiana, su aporte fue definitivo en la evolución y construcción de la música andina, tanto en su estructura como en su formato, algunas de sus contribuciones fueron:

- Definir la estructura tripartita.
- Establecer el Tiple, la bandola andina y la guitarra como formato tradicional para la interpretación de músicas andinas.
- Escribir sus diversas composiciones y arreglos, para perpetuar su música, conocimiento y legado.

- Con el apoyo del luthier Manuel Montoya, el maestro Pedro Morales Pino agregó el sexto orden (Fa#) y además cambio la forma del instrumento para adaptarla a la forma de “gota de agua” y la bautizo Lira como se le conoce en algunos lugares del departamento de Antioquia.
- Organizar la agrupación Lira Colombiana en 1887 conformada por 16 músicos donde el maestro sería primera bandola y su director.
- En Diciembre de 1898, iniciaron una gira donde dieron a conocer las músicas Colombianas en Centro América y Estados Unidos.

### *Análisis musical del pasillo patas d’hilo*

De igual manera en este pasillo fiestero encontramos ritmotipos característicos de inicio y final de frase, estos fueron abordados para la presente investigación para generar diversos ejercicios corporales y con el instrumento en el aula de clase.

Este pasillo es una composición del maestro Carlos Vieco Ortiz, se encuentra en la tonalidad de mi menor y en la parte C presenta una modulación a la tonalidad paralela de mi mayor, una tonalidad de tercer grado de vecindad, en la parte B genera una atracción y tensión por medio de grados conjuntos hacia el cuarto grado mayor y posteriormente a la tónica.

Una historia que brinda una idea de la personalidad sencilla y generosa del maestro se originó con el título de su pasillo fiestero Patas de hilo. Don Carlos había terminado la partitura de esta obra y la conservaba, sin ponerle título. Un día en el centro de Medellín se le acercó el lustrabotas que lo atendía cerca del café Bastilla y le preguntó “maestro” ¿cuándo le va a poner mi nombre a una obra suya? Este personaje se caracterizaba por tener las piernas tan delgadas que había sido apodado “Patas de hilo”. El maestro lo miró con una sonrisa y le contestó: “más pronto de lo que piensas, hombre”. (Armoniacolombiana.blogspot.com.2018).

A continuación se resalta en la partitura en color rojo algunas características mencionadas con anterioridad, como discursos de pregunta respuesta, movimientos armónicos por cuartas, modulaciones a tonalidades paralelas y variaciones rimo melódicas en la sección C, esto para propiciar un apoyo visual dentro del contexto musical.

# Patasdhilo

N.C. Em Ritmotipo de inicio de frase Em F#m7(b5) Respuesta de frase en cuarto grado menor Am B7

7 F#m7(b5) B7 Em B7 Em retoma el tema A Bm7(b5) E7 Am

13 Am Em/B B7 Em Escala por grados conjuntos, en inicio de parte B D7 Am7 D7

19 Gsus G Movimiento por cuartas con reposo en primer grado F#m7(b5) B7 Em Bm7(b5) E7

Ilustración 5 Ritmo tipo 2 <https://es.scribd.com/document/156106726/>

Movimiento armonico por cuartas para final de frase y parte B

25 Am F#m7(b5) B7 Em Em Am D7 G C

31 B7 B7 E E C#m Modulación en parte C a mi mayor, a tonalidad de tercer grado de vecindad. F#m F#m

B7 B7 E F#m7 B7 E C#m

Ilustración 6 Ritmo tipo 2 <https://es.scribd.com/document/156106726/>

E7 Variación ritmica para final de parte C B7 E B7 E

Algo que llama mucho la atención en este pasillo fiestero son las variaciones de final de frase presentándose en la parte A y B con: negra, dos corcheas agrupadas y negra, o también en la parte C con: negra, silencio de negra, negra y negra como se expuso en la

anterior ilustración, el uso de las escalas para generar tensión y posterior resolución y la progresión armónica por cuartas y quintas que apoyada por la melodía, genera un discurso con atracción hacia el siguiente acorde para llegar a el cuarto grado mayor y luego hacia la tónica. Además presento una modulación enfocada a la tonalidad paralela en la sección C, a una tonalidad lejana como mi mayor en la cual finaliza el discurso en su parte C.

### **2.3. RITMO DE BAMBUCO EN LA MÚSICA COLOMBIANA**

El ritmo de Bambuco para muchos historiadores y músicos ha sido uno de los aires nacionales más famosos y originales, creando un gran símbolo de la autenticidad de nuestro pueblo como una Colombia que se expresa por medio del arte. El Bambuco ha sido parte de nuestra esencia misma ya que ha acompañado los momentos más heroicos de nuestra historia como la celebración de la entrada de los libertadores a Bogotá después del triunfo en la batalla de Boyacá, o cuando sellamos la independencia del Perú y por ende cae la dominación española en América.

#### **2.3.1. Contexto histórico del Bambuco colombiano**

Con respecto al origen de este aire tradicional y sus instrumentos típicos se han desarrollado y escrito tres teorías acerca del origen del Bambuco que se plantean a continuación.

La primera teoría sustenta que el Bambuco proviene de África, Pedro María Ibáñez en su libro Crónicas de Bogotá dice: “La música del Bambuco, de origen africano, traído por los esclavos de Bambuk, llega a nuestras costas, y llegó a Santafé en los tiempos de la colonización” (Ibáñez, P.2004. Pág. 35) Esta versión, según Jorge Añez, es uno de los casos más curiosos en la historiografía Colombiana. Todo aquel que se ponga a la tarea de investigar acerca de los orígenes del Bambuco se podrá encontrar con esta teoría tal como se encontró para investigación.

Se cree que esta apreciación fue hecha por el escritor Jorge Isaac en el libro María donde algunos escritores asumieron como verdad absoluta sin saber la enorme repercusión que tendrían estas palabras en la historia nacional de Colombia.

Historiadores y Geógrafos, como Cantú y Malte-Brun, afirman que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, los cantos y la música. Teniendo en cuenta que el Bambuco es una música que no se asemeja a la de los aborígenes americanos ni a los aires españoles, no se puede afirmar que este ritmo fue traído de África por los primeros



esclavos, que los conquistadores trajeron a el Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de Bambuk (país del sudan francés) nombre levemente alterado. Esta idea de Isaacs sobre el origen del Bambuco fue comentada por Pedro María Ibáñez en su publicación, 25 años después de haber aparecido la primera edición de “María”, confirmando de esta manera la teoría de que el Bambuco provenía de África, como él señor Ibáñez un historiador reconocido en la época, estas afirmaciones se tomaron como ciertas y dieron pie para que señalaran a Isaac como un concienzudo investigador que había demostrado el origen africano del Bambuco.

La segunda teoría del origen del bambuco la pude encontrar en el libro “Historia de la música colombiana” de José Ignacio Perdomo dice que: “La primera noticia del aparecimiento de los aires populares colombianos conocidos hoy sólo se encuentra a raíz de la epopeya de la independencia” (Ignacio P. 2012. Pág. 72) Una prueba de que el Bambuco existía antes de 1810, son algunos aportes del libro ya mencionado.

El anterior párrafo muestra que para esta época el Bambuco no sólo era conocido sino que ya se había arraigado en la conciencia nacional. Es tan cierto esto que para 1837, 27 años después, artistas Bogotanos estaban popularizando el Bambuco fuera de Colombia, señal de esto es una publicación del diario de centro América, órgano oficial del gobierno de la República de Guatemala, que dice que un grupo pequeño de cantantes bogotanos dieron unas funciones en un teatro provisional en Guatemala. Como la independencia se inicio en 1810, no se puede admitir que en tan sólo 27 años nuestro pueblo creara, perfeccionara y arraigara el cariño y la admiración por el Bambuco.

La tercera teoría nos dice que el Bambuco es el resultado de la mezcla o Unión de tres razas: la afro, la española y la india, donde no sólo se fundió lo genético, sino también los elementos artísticos de cada uno de ellas. En este género se tomaron la melancolía indígena, las cadencias, los ritmos alegres y frenéticos de los esclavos africanos y la refinada musicalidad de culturas españolas, creando música tradicional colombiana. Independientemente de su origen se considera que este ritmo es patrimonio invaluable de la tradición, del arte y de las raíces que nos identifican como nación, por ende es oportuno para un estudiante de música en formación, conocer sus raíces y poder interpretar acompañar, componer y analizar el ritmo de Bambuco.

El Bambuco se empezó a interpretar por el territorio nacional especialmente en la zona andina entre los siglos XIX y XX, algunas de las regiones donde se encuentra más influenciadas por el género son la andina y la Pacífica, aunque cada lugar tiene su forma representativa de interpretación y usa una instrumentación específica, su esencia, ritmo

y melodía se mantiene. “La interpretación varía en las distintas regiones del país suele ser lento y melancólico en los departamentos de Cauca y del Valle del Cauca más bullicioso y alegre en Antioquia Soñador y a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Boyacá y más afirmativo y presuntuoso en los Santanderes (pardo y Pinzón.1964. pág. 52) en estos géneros tradicionales se representan formas de comportamiento que conforman un carácter de identidad de la región y el entorno que nos rodea, de tal manera que el bambuco no es sólo un género musical, es un sello característico de la población en el que se encuentra. Puede llegar a representar una historia del país en donde cada melodía evoca múltiples características del comportamiento y cultura de la población por lo que se puede decir que no representa solamente una región del país sino todo el territorio nacional.

### 2.3.2. Análisis del ritmo de Bambuco Colombiano

Para realizar el análisis del ritmo de Bambuco Colombiano se decide tomar este a partir de tres enfoques, el primero la identificación de patrones rítmicos que pueden ser percibidos al escuchar un Bambuco es decir que esta primera parte está basada en un proceso perceptual auditivo, el segundo enfoque realiza un análisis musical de la partitura presentado estos en el cuerpo del texto y el tercero es el proceso de montaje de las piezas analizadas.

El Bambuco es un ritmo bastante extenso que puede llegar a tener variaciones de interpretación de un lugar otro, por este motivo la investigación se centro en el análisis e interpretación del Bambuco andino escrito en 6/8 como los compuestos por el maestro Gentil Montaña, teniendo en cuenta que existen algunos Bambucos escritos en el compás de 3/4 como San Pedro en el Espinal como se observa en la siguiente partitura.

**SAN PEDRO EN EL ESPINAL**  
BAMBUCO TOLIMENSE  
♩ = 180

Recopilación, edición:  
**JORGE CUENCA OVIEDO**  
Estructura y tempo sugeridos: AA BB CC A CCA

*Vamos a tocar canciones*  
CANCIONERO DIDÁCTICO  
**MILCIADES GARABITO**

Flauta 1

Flauta 2

Como se muestra en la ilustración San Pedro en el Espinal es un Bambuco tolimense escrito en tres cuartos, donde sus acentuaciones y agrupación de figuras en el compás cambian con referencia a un Bambuco escrito en seis octavos.

### *Análisis musical del Bambuco de la suite Colombiana n° 2 Gentil Montaña*

La suite Colombiana del maestro Gentil Montaña fue escrita para guitarra solista y está compuesta por cuatro obras, en su orden de presentación son: el Margariteño siendo este un pasillo, la Guabina viajera, el Bambuco, y finaliza la suite como es habitual en su forma de escritura y composición con el Porro.

Es oportuno resaltar que la forma de suite nace en el Barroco y en términos generales es un conjunto de piezas compuestas en la misma tonalidad a finales del Barroco, la suite toma una forma sofisticada en donde se mezclan distintas tonalidades, posteriormente sigue presentando modificaciones anunciando de alguna manera lo que sería posteriormente la forma sonata en el clasicismo.

La suite Colombiana No 2 está compuesta por cuatro ritmos tradicionales de Colombia, tres de la región andina colombiana y uno de la región de la costa Atlántica del país. En el análisis en la siguiente partitura se destacó en diversos colores detalles como: la anacrusa en color azul, el tema melódico a modo de pregunta en amarillo y la respuesta armónica con un acompañamiento tradicional en color rojo, se resalta también un análisis armónico de la pieza escrito con letras rojas.

Tema melódico

Anacrusa

Em7

Am 6#

Anacrusa

D 7

G 6

Em6

F#7

A#dis

Ilustración 7 Bambuco de la suite n°2 Gentil Montaña <https://es.scribd.com/document/156106726/>

En el color amarillo se resalta el tema melódico que realiza la pregunta, mientras que en color rojo se expone la respuesta armónica, la anacrusa en esta obra juega un papel fundamental generando un impulso rítmico para continuar la frase.

9 4 1 3 0 3 2 B7 Em7 Am C D7

13 4 Variación rítmica CVII CVII Em7 5- B7

G D9 B7 Em7 Em7 5- B7

Escala grados conjuntos

Variación rítmica

Ilustración 8 Bambuco Gentil Montaña <https://es.scribd.com/document/156106726/>

En la segunda frase no se presentan fuertes cambios armónicos como lo apreciamos en los acordes puestos en rojo, pero llama mucho la atención el protagonismo que toman los bajos para genera una articulación con el siguiente compas.

metalico Nota pedal en Si, con anacrusa en la misma nota

Acompañamiento

Ilustración 9 <https://es.scribd.com/document/156106726/>

Como se resalta en la partitura en color amarillo la parte B presenta una nota que se sostiene durante el discurso musical a modo de nota pedal y el acompañamiento en color morado recuerda la esencia tradicional del Bambuco. La armonía utiliza en los acordes es de: Em, F#m 7 -5, B7, Em, Am, Em7 -5, B 7, Em.

Ilustración 10 <https://es.scribd.com/document/156106726/>

En la siguiente frase de la sección B la obra sigue sosteniendo la nota pedal con una anacrusa en Fa# que resuelve a la nota Sol como se muestra en la imagen superior en la ilustración numero 10.

Ilustración 11 anacrusa de sección C <https://es.scribd.com/document/156106726/>

En la sección C la armonía presenta los acordes de: E, G # disminuido, A7, F# disminuido, G6, Am, Em, F #7, B 7, E, G # disminuido, A7, F# disminuido, G6, F 7,

Em, F #7, B 7, Em. En esta parte presenta una corta modulación a una tonalidad de tercer grado de vecindad como lo es mi mayor, y realiza un discurso de tensión y relajación con dominantes secundarias.



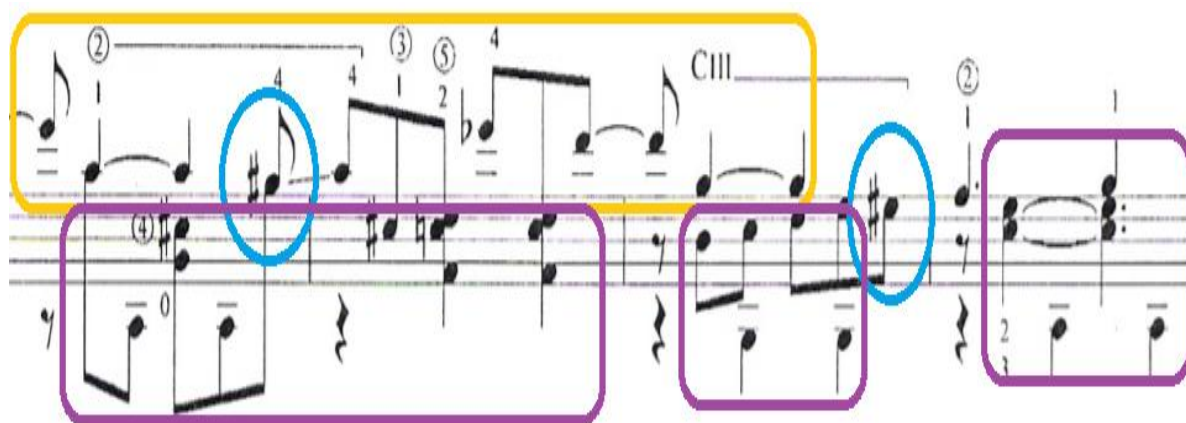


Ilustración 12 <https://es.scribd.com/document/156106726/>

Al inicio de la parte C la partitura presenta un calderón en la nota si, y el compositor brinda indicaciones para que esta parte sea interpretada con aires de melancolía, en color amarillo se resalta la melodía, en morado el acompañamiento y la anacrusa en color azul.

### ***Biografía y aportes musicales del maestro Gentil Montaña***

El maestro nació el 24 de noviembre de 1942 en Ibagué y fallece a la edad de 68 en Bogotá, vivió sus primeros años en Purificación Tolima, Inició sus estudios en el Conservatorio de música de Ibagué, a la edad de 8 años. Su primer instrumento fue el Violín pero a la edad de 13 años se dedicó a la guitarra, aunque también se conoce que interpreto el requinto. Además de ser un guitarrista, Gentil Montaña también se destacó como excelente compositor de música colombiana.

Durante la década de 1950, cuando arribo a Bogotá en compañía de sus hermanos algunos solicitaron sus servicios musicales como los tríos destinados a la serenata. Interpretando Bambucos, vales, boleros y paseos, estos fueron la plataforma para que Gentil Montaña empezara a figurar de manera cada vez mayor en el medio musical generado en La Plaza de las Nieves, centro de la capital colombiana. Al poco tiempo empezó a ser conocido como “El puntero atómico”, en referencia a su notable virtuosismo. Grilles y bares como “La Puerta del Sol”, “As de copas” y “La Pampa”, contaron con los servicios del maestro y en ellos el guitarrista incrementó su repertorio y experiencia en el ámbito de la música popular.

Luego de un viaje por Europa regresa y se dedica a la docencia en universidades como la Pedagógica Nacional, el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia y en la Academia Musical Luis A. Calvo, donde enseña estructuras de la música colombiana. La discografía del maestro Gentil Montaña deja como herencia más

de siete discos grabados como solista de guitarra, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

En 1975 participó en el primer concurso mundial de guitarra ‘Alirio Díaz’, que se realizó en Caracas, y obtuvo el tercer puesto. Más adelante, regresó a esta competencia en calidad de jurado (1994 y 2002), rol que también desempeñó en otros eventos de talla mundial como el Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas y el Festival del pasillo Colombiano.

Además de ser un gran guitarrista, el maestro Gentil Montaña también se destacó como un excelente compositor de música colombiana. Dentro de sus obras más reconocidas se encuentran las tres Suites Colombianas, Doce Estudios de pasillo, la sonata canto al amor para dos guitarras, Tres fantasías y el Preludio para un tema distante. Por muchos años el maestro Gentil Montaña fue profesor en la Academia Luis A. Calvo, en la Universidad Pedagógica y en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, al igual que en la Fundación musical que lleva su nombre.

*Fuente: <https://www.elcronista.co/gente/gentil-montana-el-pionero-de-la-guitarra-clasica-en-colombia>.*

### ***Análisis musical del Bambuco el Optimista del maestro León Cardona***

La obra presentada a continuación en ritmo de Bambuco ha sido escrita por el maestro León Cardona y se encuentra originalmente en la tonalidad de mi mayor, aunque también se encontraron versiones interpretadas en el encuentro de bandas sinfónicas, por la orquesta sinfónica juvenil bajo la dirección del maestro Hugo A. Riaño en la tonalidad de re mayor, con arreglos de Alfredo Mejía Vallejo. La obra presenta una textura de homofonía en donde la segunda bandola, el tiple y la guitarra en ocasiones cobran protagonismo.

A continuación se presenta el análisis musical de las tres sesiones del Bambuco, donde se expone la armonía, temas melódicos en pregunta y respuesta, segundas voces y variaciones ritmo melódicas, armónicamente se resalta el uso de las dominantes secundarias, la sección A está compuesta del compas 1 al 36, con frases de y 16 compases en la tonalidad de MI Mayor.

Bandola 1

# Optimista

(Bambuco)

 Respuesta en intervalo de  
segunda  
León Cardona G.  
Digitalización: Diego Martínez

Allegro  $\text{♩} = 120$

Tema melódico en pregunta

Respuesta con variación  
rimomelódica

Chords: E, E7, A, C#7, F#m7, D6/3, B7, B7/A, G#m7(b5), C#7, Fm7, A6, G#m7, F#7, F#m7, B7, B7(b5), E, E7, A, C#7, F#m7.

Ilustración 13 optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

En el análisis de este Bambuco para adaptación visual se mantienen los principios del uso del color, de tal modo que en color amarillo se resalta el tema melódico y en azul una respuesta a intervalo de segunda ascendente, acompañada armónicamente por el segundo grado menor, en color rojo se expone el análisis armónico o de acordes y en color morado las variaciones ritmo melódicas.

Respuesta para final de frase

Tremolo

Notas de retardo melódico

Cromatismo para regresar a tema principal

Chords: D6/3, B7, B7/A, G#m7(b5), C#7, F#m7, D9, G#m7, C#7(b9), F#7, B7, E.

Ilustración 14 optimista 2 digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

A lo largo de la obra es notorio el uso de notas de retardo melódico, las cuales se resaltan en color negro, al final de la segunda frase en la parte A realiza un cromatismo



descendente este genera un impulso para retornar a el tema principal, estos cromatismos fueron resaltados en color verde en las diversas ilustraciones.

Punto para modulación en parte B

Tema principal en pregunta

Respuesta a intervalo de segunda

1. 2. G7(13)

Cmaj7 Am D7 D9 Dm7 G7 Em Ebm7

Dm7 Db7(9#11) Cmaj7 Am7 D7(9(11)) Dm7 Bm7(b5) E7

cromatismo melódico

Ilustración 15 optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

En la segunda casilla presenta un puente para realizar una modulación a la tonalidad de do mayor donde se desarrollara la sección B, la melodía inicia en la tercera del acorde, y recibe una respuesta a intervalo de segunda mayor, acompañada de la armonía en función de segundo grado menor, en el compas 42 presenta una ornamentación con segundas menores descendentes en el tiple y la guitarra con los acordes de: Em7, Ebm7, Dm7, y Db7 (9#11) para resolver a Cmaj7 tónica, mientras la bandola andina sostiene el tremolo en la nota sol, lo cual es un recurso característico en la obra. En el compas 50 nuevamente realiza el descenso por segundas menores con resolución en el acorde de Fmaj7, mientras la bandola realiza un ritmotipo melódico. A continuación se expone ese fragmento de las partituras del tiple y la guitarra para visualizarlo con mayor detenimiento.

Tiple compas 42 al 44:

Em7 Ebm7, Dm7 Db7(9#11) Cmaj7

Ilustración 16 cromatismo digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

Guitarra compas 42 al 44:

Ilustración 17 cromatismo guitarra digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

Tiple Optimista

(Bambuco)

León Cardona G.  
Digitalización: Diego Martínez

Ritmotipo Arpeggio

Esquema de acompañamiento

Ilustración 18 tiple el optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

Como apreciamos en la ilustración superior el tiple realiza ritmotipos melódicos acompañando de la bandola andina, también se resalta en color azul cuando interpreta en ciertos fragmentos el arpeggio del acorde en el cual se encuentra la armonía, y se expone en color morado el esquema de acompañamiento, este brinda ese sabor y esencia a Bambuco.

Ilustración 19 parte C optimista digitalización Diego Martínez ©DFMV2014

En la sección C la obra presenta una modulación a la tonalidad paralela de mi menor y ésta es resalta en color naranja en la ilustración de la parte superior, en color amarillo se expone el tema en forma de pregunta en donde la bandola andina nuevamente saca provecho a un recurso como el tremolo, este juega un papel protagónico en la obra. En el compas 91, en color azul se encuentra destacada la respuesta con el mismo ritmotipo melódico de la pregunta y en el compas 107, en color morado se resalta una variación ritmo melódica con corchea, negra a modo de ostinato melódico.

### **Biografía y aportes musicales del maestro León Cardona**

El maestro nació en Yolombó, Antioquia, el 10 de agosto de 1926, comenzó sus estudios musicales en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, con destacados maestros como, Marcelino Paz, Gerard Ghowtelf y Luisa Maniguetti. Sus estudios incluyeron dirección, guitarra, tiple y contrabajo avanzado, contrapunto y armonía.

Ha sido arreglista y director de grandes intérpretes colombianos y ha ofrecido conciertos en diversos escenarios del país y el extranjero.

Con el coro Cantares de Colombia, trabajo y fue su director, grabó más de diez discos de larga duración, durante nueve años se desempeñó como director artístico de la casa disquera Sonolux de Medellín.

Ha sido miembro del jurado en los más importantes concursos nacionales, miembro del comité técnico de Funmúsica y presidente del consejo directivo de “Acimpro”.

El maestro Cardona ha creado una serie importante de composiciones de tipo instrumental. También varios hermosos temas sobre textos del poeta antioqueño Oscar Hernández, como “Si no fuera por ti”, “Migas de silencio”, etc.

El maestro ha escrito y publicado cerca de 190 obras musicales y se han grabado 40 de ellas interpretadas por diversos artistas colombianos, principalmente durante el Festival Mono Núñez, el Festival Nacional del pasillo y el Festival Hato viejo.

El maestro ha recibido un sinnúmero de reconocimientos, condecoraciones y premios de parte de diferentes organizaciones, entes gubernamentales, municipalidades, entidades públicas y privadas en honor a su importante labor musical y compositiva.

Fuente: [www.eafit.edu.co/nexos/edicionweb/Paginas/<b>leon</b>-<b>cardona</b>-un-compositor-de-largo-aliento.aspx](http://www.eafit.edu.co/nexos/edicionweb/Paginas/<b>leon</b>-<b>cardona</b>-un-compositor-de-largo-aliento.aspx)

### 2.3.3. Características rítmicas del Bambuco

El Bambuco posee características rítmicas bien marcadas y definidas estas son compartidas y semejantes entre los diversos escenarios y lugares de interpretación tanto en la región Pacífica como la andina. A continuación se exponen gráficamente algunos patrones rítmicos que reflejan la esencia y formas de escritura del acompañamiento de este aire Colombiano.

**Tambora Andina**

The image displays a musical score for 'Tambora Andina' in G major and 6/8 time. It consists of four staves:

- Aro:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Parche:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Tiple:** A melodic line in G major, starting with a G chord and featuring eighth notes with accents.
- Guitarra:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.

Ilustración 20 Sánchez, (2009)

En este caso la escritura de la tambora andina muestra la articulación entre dos diferentes métricas como el 3/4, y el 6/8, mostrando sus características de ritmo bimétrico, además se encuentra en la ilustración que el aro o madera acentúa la primera y cuarta corchea de un compas de 6/8, a la vez que el parche acentúa los pulsos dos y tres en el compas de 3/4. También los bajos de la guitarra resaltan el tiempo dos y tres del compas ternario.

### ***Características de la melodía***

Los recursos ritmo melódicos utilizados en el Bambuco en frases de ocho o dieciséis compases son: la Anacrusa, inicio de frase acéfalo, la síncopa interna, y síncopa caudal cada compás o cada dos compases.

Las melodías en el Bambuco funcionan a modo de pregunta respuesta, nutrida de recursos como ostinatos melódicos, retados, anticipaciones y apoyaturas. Es importante tener en cuenta que al tratarse de frases pregunta-respuesta, la melodía debe tener fluidez y no caer siempre en la misma nota. En los Bambucos instrumentales la melodía puede pasar de un instrumento a otro para generar variedad tímbrica e incluso, doblar la melodía con una segunda o tercera voz generando una estructura polifónica característica de este tipo de Bambucos. Con base en los Bambucos mencionados anteriormente y el análisis para la realización de las composiciones se logra deducir que este aire generalmente se encuentra escrito en compás de seis octavos, aunque no se descarta la posibilidad de encontrar algún Bambuco escrito en tres cuartos, como en algunos manuscritos del maestro Pedro Morales pino, pero en la actualidad generalmente es más cómodo y usual escribirlo en compás de seis octavos.

### ***Características de la armonía***

La propuesta armónica de este aire tradicional es el uso del sistema tonal, pero teniendo en cuenta que en la región pacífica existen algunos Bambucos basados en el sistema modal. El ritmo también presenta con frecuencia modulaciones a su relativo menor o mayor o a tonalidades paralelas. El uso de dominantes sustitutas es bastante frecuente para favorecer el discurso de tensión y relajación y la llegada a un nuevo acorde, por medio de progresiones armónicas con saltos de cuartas o quintas.

### ***Forma musical***

La mayoría de los Bambucos son tripartitos, compuestos por la sesión A, B, y C, donde usualmente cada sección está compuesta por 16 compases con su respectiva repetición, como en el caso del Bambuco de la suite n°2 del maestro Gentil Montaña donde cada

sección está conformada por 16 compases, pero también encontramos obras donde cada sección tiene 32 compases y coda como el caso de Optimista del maestro León Cardona.

La forma puede variar entre AA-B B- CC- A. o AA- BB –A CC A

<b>A: II</b>	<b>B: II</b>	<b>C: II</b>	<b>A: II</b>
--------------	--------------	--------------	--------------

(Montalvo y Pérez, 2006).

Otra de las formas más usuales y utilizadas es la forma rondo, donde cada exposición se intercala con la sección A.

<b>A: II</b>	<b>B: II</b>	<b>A: II</b>	<b>C: II</b>	<b>A: II</b>
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

Imagen 23 (Montalvo y Pérez, 2006).

## 2.4. ENFOQUE PEDAGÓGICO

El planteamiento teórico del trabajo ha sido desarrollado con base en dos metodologías y la cartilla *Música andina occidental entre pasillos y bambucos*, de Luis Fernando Franco elaborada a petición del Ministerio de Cultura. Ésta brindó fuertes herramientas para la puesta en práctica de la investigación y composición en el trabajo de campo.

La primera es la metodología de educación musical del pedagogo suizo Emile Jaques Dalcroze, la cual tiene como base de su construcción teórica la importancia del desarrollo rítmico a través de los sentidos y el cuerpo humano, aportando no sólo desde un enfoque musical, sino también a las relaciones del ser humano con el mundo que lo rodea. La segunda metodología es del Bélgica Edgar Willems (1890- 1978) quien es considerado uno de los grandes pedagogos del siglo XX por su contribución en los procesos de formación musical, al crear una metodología basada en desarrollar el potencial del ser humano sin que sea necesario el tener dotes especiales, se enfocó en la educación musical desde etapas tempranas. Esta pedagogía se basa en la experiencia directa con la música, creando bases filosóficas y psicológicas

Es interesante encontrar que diversos autores que investigaron el aprendizaje musical como Edgar Willems y Jaques Dalcroze plantean que el ritmo no solamente puede ser una partícula netamente intelectual, sino también afectiva expresada desde lo más recóndito del ser humano a través de su cuerpo, de sus movimientos y de su voz, relacionándose de esta manera con parámetros afectivos que pueden contribuir al desarrollo integral del ser humano.

La tercera fuente de la cual se tomaron elementos estructurales para la creación de los talleres fue la cartilla de música andina occidental del Ministerio de cultura elaborada por Luis Fernando Franco para el plan Nacional de música para la convivencia, investigación realizada a petición del Ministerio de cultura. Esta fuente literaria posteriormente será presentada en un apartado más detallado durante el texto. Esta cartilla trabaja los elementos propios de los ritmos que fueron objeto de investigación, planteando indicaciones metodológicas específicas, en donde se explica el cómo enseñar la matriz ritmo métrica binaria y ternaria presentes en las músicas andinas colombianas, fortaleciendo el manejo de instrumentos propios de la región.

#### **2.4.1. Enfoque metodológico de Emile Jaques Dalcroze**

El músico suizo desarrollo una forma de pensamiento que ayuda a comprender su método , este parte del principio que la música no se entiende como entidad abstracta, sino que esta trata de vincular los elementos que la producen, incorporando como principal herramienta el movimiento corporal y la utilización de la voz como instrumento para la práctica musical . Lo anterior y la ejecución colectiva, son los puntos vitales y principales en que se asienta su método.

Es relevante para un pedagogo musical el poder entender cómo a través de ejemplos como el latido del corazón, la respiración y el caminar, procesos naturales del cuerpo podemos lograr comprender el pulso y su relación directa con la música y su posterior interiorización.

Por tal motivo la metodología de Emile Jaques Dalcroze brinda diferentes herramientas, las cuales pueden generar un resultado positivo a la hora de realizar la práctica pedagógica. Una de las cosas más relevantes tratadas por este autor es el hecho de tener en cuenta los aprendizajes y vivencias que han tenido los estudiantes, porque si se parte de la idea que ellos vienen, con una serie de conocimientos y vivencias esto permitirá tener más claro el punto de partida, para poder iniciar los aprendizajes y formar en los alumnos un conocimientos sólido teniendo en cuenta su contexto social. Por tal motivo el autor plantea que es de vital importancia partir de un conocimiento ya adquirido, lo expuesto se articula con las corrientes de pensamiento del músico belga Edgar Willems, que para poder tener un aprendizaje sólido, y profundo se debe tener en cuenta el contexto que rodea al estudiante para partir de allí. Tener una base de conocimientos previos que permitirán al docente crear una lógica a las nuevas formas de pensamiento y crear conocimiento a partir de lo que tiene lógica en su forma de sentir la vida.

Dalcroze plantea que no sólo se trata de crear un método cerrado sino más bien de un sistema de ideas pedagógicas que permanecen vivas y evolucionan día a día dependiendo del entorno. Su forma de aplicación depende del profesor y de la respuesta que reciban sus alumnos. Por tal motivo es bastante relevante, analizar a profundidad el entorno en el cual se desea trabajar.

Para Jaques Dalcroze “la rítmica es para el músico la base sobre la cual puede construir con mayor rapidez y mayor seguridad todo el edificio de la expresión, de la interpretación y de la belleza artística” (Bachmann, 1998. pág. 38) Por ende sin una conciencia rítmica es muy complejo llegar a una mayor expresividad de la interpretación musical.

La conciencia rítmica se encuentra en algunas ocasiones en nosotros de forma clara y natural pero en algunas otras ocasiones es necesario llevar un trabajo más profundo para lograr esta conciencia rítmica, pero una vez se esté desarrollando este trabajo de forma profunda a través de la vivencia musical no sólo con el instrumento sino con el cuerpo, los beneficios para el individuo y su cerebro son bastante notorios, en la medida en que puede llegar a aumentar la capacidad de memorización a largo y corto plazo, también se manifiestan mejoras en el proceso de comunicación verbal y aumento de la capacidad de la motricidad fina y gruesa.

La educación musical rítmica desarrolla fortalezas mentales y evoluciona no sólo las facultades cerebrales sino también capacidades musculares y de conexiones nerviosas. “Convirtiéndose en un regulador de los centros nerviosos por la manera directa cómo actúa sobre ellos facilitando la relación entre las órdenes del cerebro y la realización de estas órdenes con los miembros y extremidades del cuerpo” (Bachmann, 1998, pág.72) Por ende la educación musical rítmica basada en la metodología de Jaques Dalcroze permite la evolución de cada ser en sí mismo y mejora las capacidades de adaptación y de trabajo colectivo.

Este pedagogo suizo nos plantea una técnica instrumental basada en estudios de rítmica, propiciando un incremento de la conciencia del tiempo, estimulando la independencia del movimiento de cada miembro del cuerpo inmerso en la interpretación, obedeciendo de forma estricta a las órdenes cerebrales.

Todo este trabajo ritmo corporal puede ser incorporado a partir de los 4 a 5 años de edad pero también es pertinente trabajarlo con la juventud en los cursos de rítmica y hasta en edad adulta, beneficiándose de esta forma de todos sus componentes pedagógico musicales.



Por esta razón en cada edad podemos recibir de la rítmica una influencia positiva incalculablemente valiosa, porque en ella se encuentra la verdadera gimnasia que desarrolla tanto el espíritu como el cuerpo.

La música como expresión natural artística e integral se debe impartir teniendo en cuenta el desarrollo de ser humano, si es posible desde etapas tempranas. La elección de técnicas apropiadas permite que se pueda generar una aceptación del sentido musical, esto es fundamental dentro el proceso de aprendizaje porque así se crea un gusto natural por el arte basado en experiencias.

Edgar Willems, así como Emile Jaques Dalcroze marcaron una técnica diferencial dentro de la pedagogía del siglo XX que hasta la actualidad se viene dando. Con ellos se dan dos enfoques distintos pero enmarcados bajo un mismo fin, el de formar desde una metodología que permita al individuo comprender, interpretar y sentir la música.

Uno de los principales componentes para un aprendizaje musical es la improvisación, permitiendo de esta manera expresar ideas propias en tiempo real. Por tal motivo destinar un espacio de la clase para ejercicios y dinámicas de improvisación es bastante recomendado por el aprendizaje rítmico de Jaques Dalcroze, “improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y desarrollan en nuestra mente” (Dalcroze, 1932, pág.4) el autor se sorprende que la improvisación estuviera poco valorada en los estudios instrumentales. Es tarea del educador musical ayudar a desarrollar en sus alumnos una fluidez de ideas musicales través de juegos y ejercicios que conlleven concentración y toma de decisiones de forma rápida y autónoma.

Es importante para el educador musical poder articular los ejercicios rítmicos corporales, al proceso de improvisación en el instrumento ya que esto ayudará al estudiante a lograr un dominio y una apropiación de la rítmica, encontrando de esta forma un sentido a todo el entorno musical que lo rodea.

Dalcroze plantea el aprendizaje musical psicomotriz. Para él autor, el cuerpo puede ser el medio de representación de cualquier elemento musical del ritmo, la melodía, la dinámica, la armonía y la forma. La expresión del cuerpo al compás de la música, permite que se generen imágenes mentales de los sonidos.

Su método es uno de los más usados en la pedagogía actual y surgió a finales del siglo XIX cuando, en clases de Solfeo en el Conservatorio de Ginebra, identificó ciertas dificultades en la audición y ejecución musical de sus alumnos, pues ellos no sentían la música al momento de interpretarla, para ellos era más un juego de concentración o sólo se trataba de una demostración de motricidad. Fue en ese momento, en que Dalcroze decide iniciar las investigaciones pertinentes y por medio de ellas descubrió el rol tan importante que tiene la expresión corporal en la conciencia y el movimiento.

La metodología permite que se desarrolle una estimulación de la motricidad fina y gruesa, creando una conexión con lo que se interpreta para que el individuo pueda comunicar su musicalidad. Puede ser usada durante diferentes niveles educativos, aunque es recomendable que se desarrolle al igual que el método Willems, desde la educación infantil.

Es una forma interactiva, en donde los grupos son de alrededor de 15 personas, y sus sesiones no son inferiores a 30 minutos, de esta forma se permite trabajar la capacidad de adaptación, reacción, imitación, socialización y sensibilización a través de ejercicios melódicos y de improvisación. Al final de la sesión se hace un proceso de relajación que permite que el aprendizaje no sea tomado de forma mecanizada.

Su práctica enriquece al músico en diferentes aspectos, permitiéndole:

- Tomar conciencia de su cuerpo como primer instrumento. Desarrollar la motricidad global, parcial y fina.
- Adquirir una educación auditiva activa a través del movimiento. Tomar conciencia del espacio y aprender a utilizarlo en relación con el fenómeno sonoro y motor.
- Sensibilizarse con el uso y la dosificación de la energía y aplicarla adecuadamente en las ejecuciones solicitadas. Aprender a improvisar musical y corporalmente.
- Desarrollar la capacidad de contacto a través de la comunicación no verbal y de la expresión personal. Trabajar la música en grupo.

#### **2.4.2. Evolución de la conciencia rítmica según Edgar Willems**

Luego de analizar el libro “El ritmo musical” de Edgar Willems ese encuentra que la palabra ritmo viene del griego (rhuthmos) cuya raíz es (rtheo) Qué significa yo corro.

Había pues primitivamente referencia al movimiento desde el ritmo. Posteriormente el hombre ha tratado de tomar conciencia del movimiento y del sonido intentando medirlo, recurriendo a elementos como los números, la duración, la intensidad etc. “Por desgracia el medio empleado para medir ha sido a menudo confundido con la cosa a medir y a causa de esto la palabra ritmo ha recibido significados diversos con el pasar de los tiempos”. (Willems, 1993 pág. 59)

El ritmo intuitivo ha existido desde los inicios de la evolución del ser humano, pero la noción de ritmo y la conciencia cerebral que ello implica se ha transformado de acuerdo con la evolución del ser humano.

El pedagogo belga, Edgar Willems, quien poseía una gran intuición por la naturalidad del ser humano, dedicó todos sus esfuerzos a desarrollar una metodología enfocada a la educación musical infantil desde la percepción psicológica.

Esta metodología consiste en desarrollar las habilidades de los niños de forma progresiva y eficaz, identificando los planos instintivos, afectivos y mentales sin ser necesario que el niño posea dotes especiales. La educación musical como un valor universal, hace que la música no sea algo reservado para unos pocos, sino que el ser humano pueda impregnarse del lenguaje musical tanto, así como lo hizo desde su lengua materna, llevando el proceso de escucha, imitación y creación. (Willems, 1993 p.29).

Para llegar a este punto, Willems diseñó cuatro fases fundamentales representadas en grados (º), las cuales son:

- **La iniciación musical: 1º grado.**

Fase introductoria, donde prima la vivencia y los aspectos concretos, la revelación de los fenómenos musicales, el despertar del interés, la adhesión, la participación activa y las iniciativas, el logro de un funcionamiento global, que haga nacer actos justos y bellos en todo.

- **La iniciación musical: 2º grado.**

Prolongación más consciente del 1º grado: algunos fenómenos musicales auditivos y rítmicos se transcriben gráficamente, con más exigencia, más memoria y más conciencia relativa.

- **La iniciación del pre solfeo: 3º grado.**

Periodo de organización de todos los fenómenos vividos, realizando, de manera

homogénea, el paso del concreto al abstracto: ordenamientos diversos, lateralización del cuerpo, entre otros.

- **El solfeo viviente 4º grado.**

El solfeo viviente es una alfabetización considerada como un coronamiento de la educación musical, donde, además de la lectura y la escritura rítmica, melódica y armónica, la improvisación siempre está presente.

“Esta metodología pretende obtener un desarrollo del oído musical y del sentido rítmico, de esta forma se educa para la práctica del solfeo, la de un instrumento o la de cualquier otra disciplina musical. Con su participación activa los niños, consiguen entender lo que va de lo concreto a lo abstracto, favoreciendo una transición lo más natural de lo instintivo a la concentración, y de ésta al automatismo”.<sup>1</sup> (Musicorum, 2010 pag, 38)

Del mismo modo Jaques-

Desde la infancia el niño presenta diversas etapas en las cuales empieza a madurar su comprensión del ritmo, primero con juegos de movimiento de cuerpo luego con un conteo de los golpes y juegos de palabras, y posteriormente entra a una etapa mucho más intelectual y profunda. Por esta razón con el transcurrir del proceso el alumno se llenará de matices agógicos y dinámicos que podrá implementar en su propia práctica musical, de tal manera que podemos considerar según lo que nos plantea Edgar Willems que el ser humano pasaría por tres fases que el educador musical deberá tener siempre en cuenta, estas fases son primero la vida inconsciente, segundo la toma de conciencia y tercero la vida consciente.

Estas tres fases se vuelven a encontrar bajo diversos aspectos, formando ciclos rápidos y lentos dependiendo del proceso del alumno. Entonces podríamos describir estas tres etapas de la siguiente manera: la primera conciencia del elemento duración, la segunda conciencia del elemento intensidad, y la tercera conciencia de la plástica del Ritmo. Para los griegos el ritmo era el orden en la repartición de las duraciones, en fin todo esto nos puede dar cuenta de todo el tiempo atrás el cual el ser humano ha estado en contacto permanente con la rítmica ya sea de forma intuitiva o de forma más racional.

“El ritmo musical se distingue del ritmo en general por el hecho de estar condicionado por elementos musicales, estos elementos suponen una sucesión de valores rítmicos

---

<sup>1</sup> (2010, Musicorum) Tomado de <http://www.escuelamusica.net/escuela-musica-infantil-metodo-willems-en-valencia-y-la-eliana-que-es-la-pedagogia-willems.htm>

basados ya sea sobre un sistema de compases o sobre un tiempo básico. Un sistema ordenado es indispensable para establecer una tradición y fijar las formas que deben ser escritas y leídas teniendo en cuenta la ejecución, la selección de valores dinámicos, acentos y matices dinámicos” ” (Bachmann, 1998, pág. 58). Por ende toda la evolución en el sistema de escritura a nivel rítmico es de bastante importancia para llegar a las formas contemporáneas de escritura.

Teniendo en cuenta lo anterior el trabajo contiene un alto componente pedagógico musical, manifestándose en el proceso la necesidad de utilizar una guía de estos importantes pedagogos del siglo XX, los cuales han incursionado en el aprendizaje ritmo melódico mediante diversas estrategias con el lenguaje nativo y con el movimiento corporal como estrategias fundamentales de aprendizaje aportando a la formación integral musical.

Cabe resaltar que con anterioridad se ha presentado la oportunidad de poder trabajar con algunas de estas metodologías aprendidas en el transcurso de la carrera, obteniendo resultados sobresalientes en procesos con niños en edades entre los 7 a 12 años, logrando una comprensión auditiva, motora y memorística bastante eficiente. No obstante es importante conocer las dinámicas en las cuales evolucionaron las músicas tradicionales, abriendo la oportunidad de aprender e implementar otras formas de pensamiento pedagógico según lo amerite el contexto o el proceso del alumno, pero principalmente estos dos pedagogos son tomados como grandes referentes pues son los pilares de la formación rítmica, que desarrollaron herramientas eficientes para lograr un profundo proceso de aprendizaje musical.

Una enfocada educación musical rítmica desarrolla no sólo las facultades cerebrales sino también las facultades musculares y nerviosas, Por ende es de suprema importancia el trabajo corporal rítmico como activador de los centros nerviosos de forma directa. Estas actividades corporales actúan sobre los individuos conectando la relación entre las órdenes del cerebro y el enlace de estas órdenes con las extremidades de nuestro cuerpo, desarrollando una mejor capacidad de motricidad y disociación corporal.

Los beneficios que puede aportar la música al cuerpo y el cerebro humano, son destacados por los dos autores mencionados, además es relevante conocer la importancia de articular el ritmo la armonía y la melodía, de forma coherente. A pesar de que cada uno de ellos tenga características muy diferentes estos tres elementos primordiales de la música deben estar articulados de una forma coherente que permita el entendimiento de las ideas musicales.

Podemos entonces decir que el ritmo, la melodía y la armonía son elementos primordiales de la naturaleza humana, y allí radica la importancia de que el ser humano tenga derecho al estudio de las artes.

Willems nació en Lanaken Bélgica. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Bruselas, ya que sentía una pasión especial por la pintura, pero siempre se mostró autodidacta en lo que respecta a su formación musical, ya que creció en este tipo de ambiente. Su gusto por la música tuvo como referente a su padre, quien era músico. Llegó en 1920 al Conservatorio de música de París. A lo largo de su vida, realizó múltiples investigaciones relacionadas con la sensorialidad auditiva infantil y la relación de la música con la psicología del ser humano.

“Desde el momento cuando observé la música desde el ángulo de la educación, descubrí que la fuente de vida de los elementos musicales: sonido, ritmo, melodía armonía, improvisación, composición, no estaban en el conocimiento de la enseñanza académica, sino en el ser humano, en su múltiple naturaleza, dinámica, sensorial, afectiva, mental e ideal” (Willems, 1971 pág. 65).

Fue en 1925, cuando Willems llegó a impartir clase en el Conservatorio de Música de Ginebra, donde pudo poner en práctica sus teorías y reflexiones sobre la educación musical logrando proyectarla en sus alumnos. Durante este proceso estuvo en dialogo con personajes como Jaques Dalcroze, quien al igual que Willems planteaba sus propuestas referentes a la pedagogía musical por medio de la expresión corporal; Ernest Ansermet, director de orquesta de origen suizo; y Jean Piaget, quien desde la psicología aportó en los conceptos que le permitieron a Willems trabajar la educación musical infantil.

Su legado ha sido de gran importancia dentro del proceso formativo pues se ajusta a la universalidad del lenguaje musical y cuenta con gran aplicabilidad en los diferentes contextos o entornos educativos. Al enfocar el método Willems en el infante, permite que éste tenga un desarrollo integral, pues se trabaja la parte fisiológica, cognitiva y socio afectiva, es decir, toda su esencia humana.

Para Willems la educación musical inicia desde el vientre de la madre y esta debe ser asimilada de la misma manera que se aprende la lengua materna; de forma automática y vivencial. Es así como lo expresa al afirmar: “Vivir inconscientemente los fenómenos musicales, para tomar conciencia de ellos y así llegar a la vida consciente” (Willems, 1954 Pág. 56)

¿En qué consiste el método Willems y cómo se lleva a cabo? como se mencionó anteriormente, busca una sensibilización musical desde la cuna partiendo de los principios vitales de voz y movimiento. El pedagogo relaciona tres elementos musicales fundamentales que son: ritmo, melodía y armonía; estos cumplen tres facetas vitales, la fisiológica, la afectiva y la mental, estas son necesarias para la práctica musical e instrumental.

“Para desarrollar estos elementos hace falta una educación progresiva, ordenada, que permita tanto el desarrollo del oído musical como del sentido rítmico, las cuales el dividió en 4 grados (°), que necesariamente no son vistos como cursos, sino que se van implementando de acuerdo a los avances que el individuo tenga, y esto se va ver reflejado en las horas de trabajo que se den”. (Díaz Gómez, 2007 Pág.51)

“Se estructura en grados adecuados al momento psicológico de cada edad, pero aplicables en sus principios a todas las edades y necesidades. Su conocimiento pormenorizado es vital para el profesor pues sólo el conocimiento profundo de la progresión permite avanzar y completar la educación hasta dar el paso siguiente con imaginación”. (Díaz Gómez, 2007 Pág. 49-50)

Al utilizar esta metodología se debe emplear música alegre y que permita evidenciarse diferentes estados de ánimo, músicas que toquen las emociones del niño. Al igual se debe hacer consiente al menor que existe un acercamiento musical entre alumno, con padres y profesores, al igual con el grupo de trabajo.

Las sesiones inician con la **parte auditiva**, pues es el momento en el que existe mayor receptividad, posterior a eso se trabaja la **parte rítmica** que es el momento en que ponemos en marcha el cuerpo, para luego como parte central de la sesión trabajar con **canciones**, es en este momento donde se ocupa mayor tiempo. Por último, pero no menos importante, se entra a trabajar el **movimiento corporal**, lo que permite que se haga un buen manejo del Tempo.

El método Willems puede ser empleado desde edades tempranas puede iniciarse en casa para posteriormente que en el colegio se centre la educación musical en desarrollo de la capacidad vocal. Esto se realiza por medio de canciones que permiten el dominio del ritmo y la preparación del oído. Con estas canciones se persigue la educación musical en las facetas anteriormente mencionadas: rítmicas, auditivas, vocales y de movimiento.

En cuanto a la implementación práctica de instrumentos, el pedagogo uso como instrumento la flauta dulce (por su facilidad de aprendizaje) y el piano por sus posibilidades expresivas.

A continuación se presentan tres etapas que son estipuladas dentro del proceso de crecimiento y evolución de la conciencia rítmica musical por el pedagogo musical Edgar Willems.

### **Etapas intuitiva**

Al iniciar la evolución de la conciencia rítmica esta se desarrolla de forma intuitiva por medio del balanceo del cuerpo, movimiento de los brazos, marcha carrera, movimientos estimulados por el canto, el baile y la interpretación de instrumentos. Todo esto favoreciendo y desarrollando la memoria, la actividad motora y lateralidad desde edades tempranas.

A pesar de los grandes avances en esta primera fase de la evolución de la conciencia rítmica, en esta etapa aún no se está pensando de forma concreta y sistemática la organización de los sonidos y su respectiva duración en el tiempo, lo cual no es malo Edgar Willems (1980) afirma:” La actividad motora se enriquece entonces con una conciencia intuitiva gracias a la práctica. Cuanto menos cerebral sea el niño mejor serán sus movimientos”. (Willems, 1993pág .25).

En esta etapa el alumno golpea por ejemplo, un instrumento de percusión varias veces seguidas con la fórmula tres corcheas y un silencio de corchea. Si el alumno cuenta uno dos tres, uno dos tres, etc. Obtendrá una conciencia puramente numérica del ritmo y probablemente el silencio de corchea pasará de forma inadvertida. Esta forma puramente cerebral de contar no corresponde a la esencia del ritmo ni a la duración real, mucho menos a la intensidad o a la dinámica. Por ende, el individuo cuenta el número de impactos sonoros, pero permanece ajeno a la distribución del sonido en el tiempo.

La intuición para el músico es un elemento indispensable ya que desde esta podrá comunicarse con el mundo sonoro que lo rodea, adelantándose de forma intuitiva a múltiples momentos musicales como: acentos, cortes, cambios de compas, matices agógicos y dinámicos, cambios de tonalidad y demás elementos fundamentales para la expresión musical.

Esta etapa en concreto es desarrollada por los sentidos, trabajando elementos propios del sonido como el timbre, la intensidad y la duración. El maestro podrá estimular la evolución de la conciencia intuitiva con trabajo de diferenciación y distinción de



elementos como: campañas, platillos, e instrumentos de percusión menor para el desarrollo auditivo por medio de la exposición a situaciones de escucha activa

### **Etapa de conciencia concreta**

En esta segunda etapa se adquiere una conciencia numérica del número de impactos sonoros con relación a la duración de los sonidos, lo que quiere decir que se adquiere una conciencia de la relación que existe entre los golpes que se da y el fluir del tiempo, es decir la duración. En esta etapa se advierte una conciencia más profunda y pura no sólo del sonido sino del silencio, los cuales también se pueden contar o llevar en la mente. Es en este momento en que el docente recurre a estrategias como: el uso del movimiento las palmas el movimiento corporal, el baile y el canto, favoreciendo la noción de unidad de tiempo, velocidad, la dinámica y el pulso.



*Ilustración 5 del taller 2 Conciencia concreta 1*

En esta etapa podemos iniciar a realizar montajes de pequeñas obras y recurrir a la canción y el canto, aprovechando esa capacidad de captar ideas rítmicas, estas podrán ir subiendo su nivel de dificultad de forma gradual.

“El sujeto puede encontrar lógica no sólo a la idea musical y a la musicalidad que está inmersa dentro de él , sino también a el contexto histórico en el cual se desarrolló y se está desarrollando la música” (Willems, 1993 pág34) En esta etapa es posible desarrollar el oído y la escucha activa, de tal manera que me permita no sólo clasificar y discriminar los sonidos, sino también el sujeto puede llegar a escuchar y ensamblar de forma eficiente con los demás músicos que están interactuando con él.

Ante esto, Jaques Dalcroze dice que “el perfeccionamiento de los movimientos en el tiempo asegura la conciencia del ritmo musical porque la música también es movimiento en el espacio” (Dalcroze 1907 pág.40)

### **Etapa de unidad de conciencia superior**

En esta etapa el individuo pasa a comprender aspectos con figuras rítmicas mucho más complejas por ejemplo un compás o un sistema métrico. Esta etapa es un buen momento para empezar a decodificar y memorizar el sistema de grafía y gramática musical. Sólo con el transcurrir de las etapas el alumno inicia a diferenciar los valores asignados a las figuras musicales y podrá adquirir en su práctica instrumental.



*Ilustración 6 tomada del taller n°4 Conciencia superior 1*

Edgar Willems (1980) Afirma: “Entonces podemos distinguir en la educación rítmica, tres estadios que el educador deberá siempre tener en cuenta: vida inconsciente, toma de conciencia y vida consciente. Es lo que se encuentra en la idea de Renán: el espíritu humano atraviesa tres estadios que se pueden designar con los tres nombres de sincretismo análisis y síntesis” (Willems, 1993 p.26).

#### **2.4.3. Música andina occidental entre pasillos y bambucos**

La cartilla de iniciación musical de Luis Fernando Franco Duque. Plan Nacional de música para la convivencia Ministerio de cultura República de Colombia.

En esta cartilla se encontró material académico bastante relevante para la formación musical por medio de músicas tradicionales colombianas con lo cual se analizó la aplicación y elaboración de los talleres para esta investigación.

“A partir del año 2003 el Ministerio de cultura puso en marcha el plan Nacional de música para la convivencia como política de estado proyecto que se enmarca dentro del programa de fortalecimiento de la conciencia y los valores del plan Nacional de desarrollo hacia un estado comunitario”(Franco, 2003, pag.4).

“El Plan Nacional de Música para la Convivencia se propone ampliar las posibilidades de práctica, conocimiento y disfrute de la música a través de la creación o fortalecimiento de escuelas de música en todos los municipios; además, busca hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones de colombianos, y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística. Las escuelas de música posibilitarán el desarrollo de prácticas colectivas de música tradicional, coros, bandas y orquestas, generando, de esta manera, espacios de expresión, participación y convivencia. ” (Franco, 2003, pag.8).

Esta cartilla fue diseñada como una herramienta de apoyo para el profesor en el trabajo de formación musical de niños y jóvenes con un eje en las músicas andinas y el occidente interior de Colombia teniendo un énfasis de trabajo ritmo percutido y ritmo armónico.

Las propuestas están dirigidas y fundamentadas en la iniciación musical, proponiendo una comprensión de los elementos básicos del lenguaje musical a partir de los diferentes ritmos regionales y particulares de nuestro folclor nacional.

### **Referentes para el trabajo pedagógico**

La cartilla brinda una gran variedad musical de diversas regiones acompañadas de estructuras rítmicas ternarias de pasillos, bambucos, gallinazos, merengues y ritmos binarios de subdivisión binaria como el porro y el paseo paisa y algunos relacionados con la música de parranda de mucha vivencia popular de hoy en día en el contexto cultural. Por ende es importante que el profesor tenga en cuenta la riqueza musical de las diversas regiones y la existencia de otros géneros y especies musicales que en el lenguaje popular se conoce como “ritmos” o “golpes”. (Franco, 2003, pag.5).

## **La cartilla**

La cartilla está conformada por un texto impreso y un disco compacto en CD acompañante, un formato impreso que presenta cuatro unidades predilectas de la cual se escogió el aportado exclusivo para músicas de la región andina colombiana, también cuenta con de un glosario técnico y una introducción de texto donde se incluyen:

- Juegos de lúdica y canciones.
- Estructuras ritmo percibas.
- Estructuras ritmo armónicas.
- Repertorio adecuado para las necesidades de enseñanza.

La cartilla en cada unidad está compuesta por un contenido teórico de temas interrelacionados y articulados para el logro de un objetivo musical específico. Una sugerencia de actividades para el trabajo en el aula donde se hace especial énfasis en el aspecto vivencial de estos contenidos a partir de la audición y la práctica sonora.

## **Indicaciones metodológicas**

En la cartilla encontramos que se abordan tres esquemas o matrices métricas básicas presentes en toda la subregión tanto de la música instrumental como en el canto.

- Encontramos una matriz simétrica binaria de dos a cuatro eventos definidos por acento, pulso y visiones binarias del pulso, esta matriz abarca danzas marchas porros y paseo paisa.
- Encontramos también una matriz ritmo métrica binaria de división ternaria del pulso aquí encontramos los Bambucos, Gallinazos Merengues y contradanza.
- Y por último encontramos una matriz ritmo métrica ternaria de división binaria de pulso que asociamos aquí los vals, los pasillos, las guabinas y vueltas antioqueñas.

En la cartilla se manifiesta que es bastante relevante que el docente no se limite a las actividades propuestas sino también cree sus propios repertorios y actividades como en el caso de esta investigación.

Para finalizar es importante aclarar que el propósito del programa de escuelas de música tradicional del eje andino del centro oriente colombiano, es el desarrollo musical de niños y jóvenes con base en el manejo de los instrumentos propios de la región, por eso se recomiendan en la dotación de las escuelas y la práctica en clase con estos

instrumentos como el tiple, la bandola andina, la guitarra e instrumentos de percusión como la tambora andina, el chucho y las esterillas.

### **3. DISEÑO METODOLÓGICO**

#### **3.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO**

Esta investigación está enmarcada dentro del paradigma de análisis cualitativo permitiendo hacer una recolección de información de forma metódica a través del diario de campo, evaluaciones, talleres y reflexiones personales y en grupo.

Sin embargo en algunos momentos de la investigación hubo la necesidad de realizar una recopilación y análisis de la información de las encuestas y evaluaciones de forma cuantitativa, en donde se llevó un seguimiento detallado de cada grupo de trabajo y de cada proceso individual de los estudiantes de octavo y noveno grado.

#### **3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN**

La metodología que se emplea para esta investigación es la de “investigación acción” definida de esta manera por Munárris (1992) siendo este un método de investigación que se vincula con la práctica educativa de modo reflexivo compartido, incentivando el ejercicio de reflexión entre profesor y alumno. Este tipo de investigación contempla que el educador sea un investigador de su propia labor docente. Se considera que esta metodología es una de las más adecuadas para una labor docente musical, ya que tiene en cuenta un análisis de contexto sociocultural en el cual se desarrolla la investigación.

Para generar conocimiento la “investigación acción” usada en el desarrollo del trabajo, permite generar un material educativo para potenciar la formación tanto de educador, estudiantes, como de la comunidad educativa en general. Teniendo en cuenta lo anterior este tipo de metodología se adecua a los objetivos de brindar herramientas que permitan la evolución musical a partir de las músicas andinas colombianas, generando un material de apoyo por medio de los talleres y composiciones, para generar conocimiento en función de los ritmos andinos colombianos. También se incorpora la búsqueda de estrategias para brindar soluciones a estudiantes, con ánimo de enriquecer sus habilidades técnico musicales, para de esta manera fortalecer un proceso educativo de forma mutua, en donde estudiantes y docentes estén en un constante proceso de aprendizaje.



### Análisis de encuesta 001 realizada el 27 de septiembre del 2019

1.¿Alguna vez ha escuchado música colombiana?					
A SI	21			Total encuestados	23
B NO	2				
2.¿Considera que es importante conocer la musica de nuestro pais?					
A SI	22				
B NO	1				
3.¿Alguna ves a escuchado un bambuco o un pasillo, recuerda el titulo de alguno?					
A SI	8				
B NO	15				
4.¿Conoce a que region de Colombia pertenecen estos ritmos?					
A SI	4				
B NO	17				
5.¿Al escuchar un bambuco y un pasillo logra percibir el pulso y la acentuació?					
A SI	9				
B NO	14				
6.¿Podria usten identificar la diferencia auditivamente entre el pasillo y un bambuco?					
A SI	6				
B NO	17				
7.¿A escuchado en vivo alguna vez estos ritmos colombianos?					
A SI	3				
B NO	20				
8.¿Conoce que tipos de instrumentos son usados para interpretar estos aires?					
A SI	2				
B NO	21				

Luego de tener el resultado de los 23 alumnos encuestados se realizó un análisis gráfico que permite tener los porcentajes numéricos afirmativos y negativos de cada respuesta.

En esta fase de diagnóstico también se realizaron procesos de diálogo para obtener una reflexión conjunta de los conocimientos previos de cada uno de los estudiantes.

A continuación se presenta un análisis gráfico a modo de barras estadísticas donde se expone los datos matemáticos con gráficos en presentación tipo barras estadísticas y gráficos tipo torta.

### Análisis gráfico de las encuestas

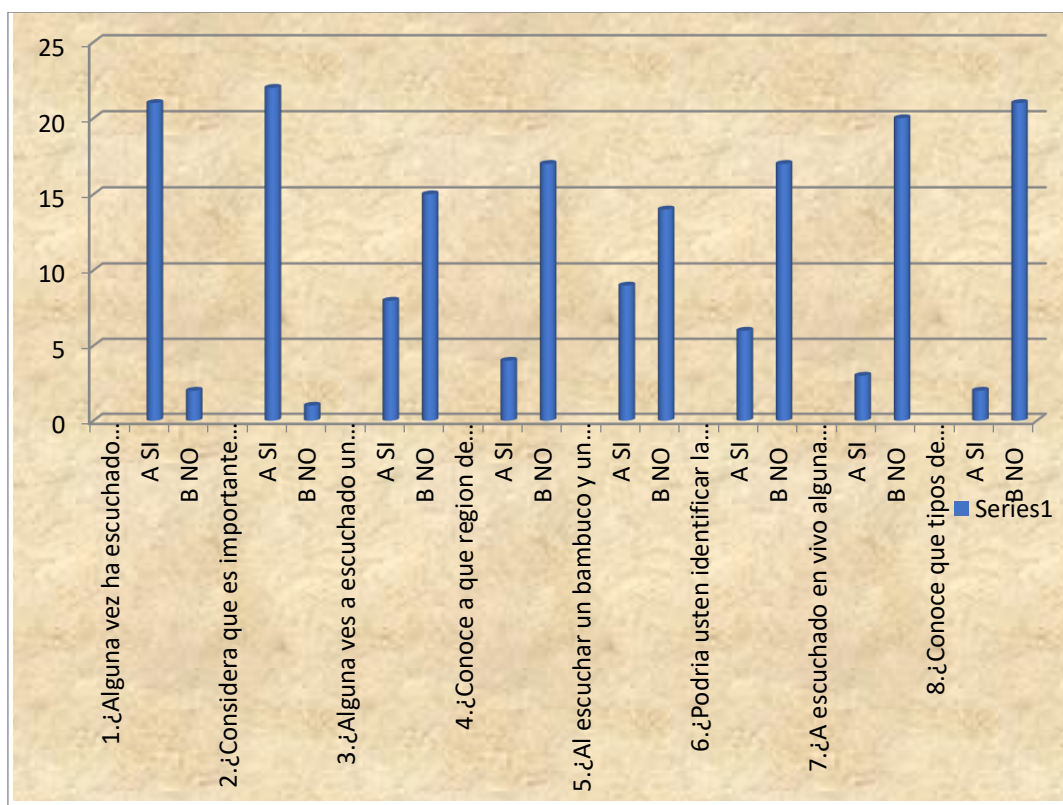


Ilustración 21 Análisis gráfico

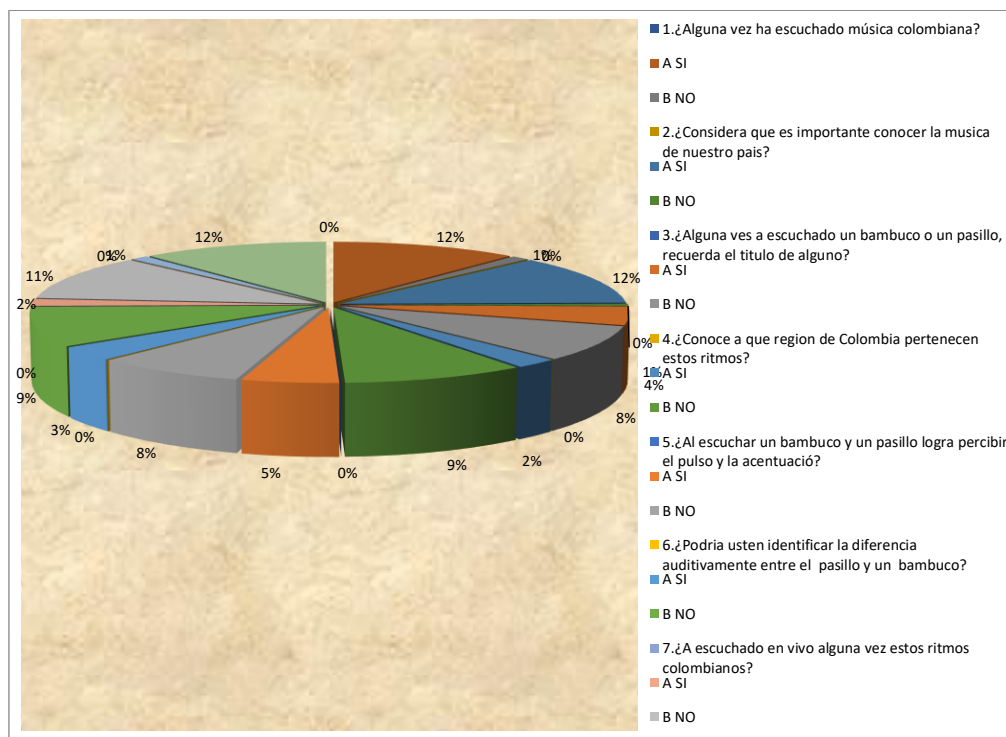


Ilustración 22 Análisis tipo torta



### ***B. fase de diseño de talleres y composición***

En articulación con la fase de diagnóstico se buscó crear un material que permitiera brindar apoyo teniendo en cuenta el contexto social y el lugar donde se desarrollo el trabajo de campo. Luego de cada taller se realizó un diagrama con un análisis socio afectivo, cognitivo y fisiológico, acompañado de una reflexión conjunta, elaborada mediante el diálogo con los alumnos luego de la socialización de cada taller. En esta fase también se elaboró la composición de un pasillo y un bambuco en donde se abordaron elementos técnicos de cada instrumento típico, y se desarrollo un proceso de aprendizaje de pulso, acentuaciones y subdivisiones de compases binarios y ternarios.

### ***C. fase de aplicación***

En esta fase se realizó la socialización de los talleres con dos grupos de estudiantes de octavo grado y dos grupos de noveno grado en donde se conto con un espacio para la socialización de diez talleres, estos se realizaron los días miércoles con una intensidad horaria de una hora y 45 minutos para cada grupo. Es este espacio se trabajo con instrumentos típicos como la tambora andina, tiple, xilófonos, guitarras y la bandola andina entre otros. Al finalizar cada taller abríamos espacio a el dialogo para realizar una reflexión conjunta y personal de lo ocurrido y contamos con la oportunidad de interpretar el pasillo y el bambuco en presentaciones en tarima para la semana cultural del I.E.D República de Colombia.

### ***D. Fase de análisis y reflexión***

Luego de la socialización de cada taller y su reflexión conjunta se diseño un diagrama a modo de tabla de datos en donde se analizaron las dimensiones *socio afectiva, cognitiva y fisiológica*, comparando patrones de comportamientos, actitudes y habilidades musicales y de convivencia con el transcurrir de cada clase. A finalizar los procesos de socialización y presentaciones en tarima para la semana cultura, se realizaron dinámicas de autoevaluación, metaevaluación y coevaluación para comprender numéricamente como perciben los estudiantes los procesos de sus compañeros de grupo, donde no solo se tiene en cuenta los conceptos del docente sino de todos los entes participantes en la actividad académica. Estos resultados numéricos son presentados en la fase de talleres junto con las reflexiones conjuntas y personal.

## **4. ANÁLISIS, REFLEXIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA**

En este apartado se encuentra la presentación del contexto, la población, fundamentación y diseño de los talleres que fueron socializados con cuatro grupos de estudiantes del colegio I.E.D. República de Colombia, en dónde se realizó una reflexión grupal, una reflexión personal y una reseña sobre los comportamientos y actitudes que se observaron en el transcurso de las clases y a lo largo de la experiencia. Al finalizar cada taller se encuentra un análisis socio afectivo, cognitivo y fisiológico, que junto al diario de campo permitió tener un seguimiento y análisis del proceso de principio a fin.

### **4.1. Tipo de población y descripción de la práctica docente**

Esta propuesta estuvo dirigida a jóvenes con edades entre los 13 y los 16 años , para el caso puntual de la puesta en práctica se desarrolló con jóvenes de los grados octavo y noveno específicamente con los cursos 801 y 803 y 901 y 903 del colegio República de Colombia ubicado en la localidad décima de Engativá. Desarrollado en las fechas del segundo semestre de 2018 y el primero y segundo semestre de 2019.

La investigación se aplicó en estas edades en específico con el fin de brindar a los jóvenes fundamentos rítmicos para la interpretación de la música andina colombiana, y también con el ánimo de enriquecer su formación musical gracias a las herramientas que brinda la cultura musical de nuestro país.

El proceso de realización del trabajo se desarrolló en coherencia con el tipo de población con la cual se socializó este proyecto, para este fin se realizó el diseño de diez talleres que cumplieran con los requerimientos del plan de estudios del área artística de música del colegio y cumpliera con los objetivos planteados por la investigación para ello se llevó a cabo un análisis socio afectivo, cognitivo y fisiológico, en articulación con los planes de clase requeridos para la práctica docente en este espacio académico.

En el colegio República de Colombia se encontró un espacio idóneo para realizar un proceso de análisis e investigación en materia del aprendizaje rítmico, ya que en este lugar se contó con un significativo número de clases y horarios establecidos para la práctica docente, permitiendo fortalecer un compromiso de trabajo por parte de alumnos y profesor.

En coherencia con el “plan de estudios del área artística de música” del I.E.D República de Colombia el cual reposa en los anexos, de este se toma un fragmento para exponerlo a continuación por su relevancia en el proceso académico, se articularon las competencias esperadas para estos grados con la presente investigación.

Este texto se manifiesta ante la educación artística y cultural brindando una guía para sus docentes. Por tal motivo se desarrolló un trabajo investigativo para cumplir con los requerimientos del colegio, y brindar soluciones teniendo en cuenta las competencias que busca desarrollar la institución educativa, a continuación, se anexa un fragmento del plan de estudios del área artística del colegio República de Colombia.

Tabla 1 Referente normativo

LOGRO GENERAL ESPERADO EDUCACIÓN ARTÍSTICA-MUSICAL			
<p>Se espera que los estudiantes y las comunidades educativas desarrollen su dimensión valorativa estética y ética; que asuman y promuevan actitudes sensibles hacia los demás, hacia el medio ambiente natural y hacia su contexto cultural, en general y específicamente hacia el mundo sonoro y musical de su contexto particular; que transformen cualitativamente su experiencia a través del quehacer musical; que gocen escuchando, improvisando, interpretando, componiendo música o coordinando actividades musicales. En otras palabras, se trata de lograr, mediante el aprendizaje del lenguaje musical, personas sensibles, críticas, analíticas y solidarias que construyan espacios de convivencia fundamentados en valores que los lleven a querer su propia persona y a los otros y a cuidar y enriquecer el patrimonio tangible e intangible de sus comunidades y del país.</p>			
I	<ul style="list-style-type: none"> <li>Comunicación verbal.</li> <li>Procesos culturales, estéticos y artísticos.</li> <li>Procesos de construcción interpretación de significados.</li> <li>Sistemas simbólicos: emisión y recepción.</li> <li>Sociolingüística.</li> </ul>	<p><u>Proceso Contemplativo, Imaginativo, Selectivo.</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Desarrollo perceptivo de las propias evocaciones y fantasías sonoras, de las cualidades sonoras de las propuestas musicales de los otros y de la producción musical del contexto particular.</li> <li>Apertura al diálogo pedagógico, cambios y generación de actitudes hacia el mundo sonoro y musical.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Manifiesta actitud de goce ante el descubrimiento de sus condiciones de inventiva musical.</li> <li>Produce pequeñas composiciones o propuesta musicales de diferente índole en torno al mundo sonoro y de la música que denotan que escucha, que evoca gustoso, que imagina que muestra disfrute y comprensión de la vivencia sonora y musical de su entorno natural, de la producción musical de con contexto, de otras culturas y de otras épocas.</li> <li>Comunica espontáneamente los aportes de la clase de música a su vida cotidiana y viceversa.</li> </ul>
II	<ul style="list-style-type: none"> <li>Comunicación verbal.</li> <li>Procesos culturales, estéticos y artísticos.</li> <li>Procesos de construcción interpretación de significados.</li> <li>Sistemas simbólicos: emisión y recepción.</li> <li>Sociolingüística.</li> </ul>	<p><u>Proceso de Transformación Simbólica de la Interacción con el Mundo.</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Desarrollo expresivo de sensaciones, sentimientos e ideas a través de metáforas y símbolos musicales mediante la expresión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se comunica mediante mensajes musicales, particularmente emotivos, de su propia evocación o invención involucrando manifestaciones sonoras de la naturaleza y de la cultura musical de su comunidad, así como regional, nacional o universal.</li> <li>Controla, orienta y ensaya nuevas habilidades vocales e instrumentales que le permiten, con</li> </ul>

		<p>corporal, vocal, instrumental, gráfica y tecnológica.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollo de habilidades musicales comunicativas y auditivas que impliquen dominio técnico y tecnológico</li> </ul>	<p>relativa facilidad, la ejecución de instrumentos tradicionales de su región o el canto a dos voces. En lo posible, maneja también instrumentos electrónicos (grabadora, computador, etc.).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Transforma diferentes materiales y selecciona del medio ambiente otros para realizar propuestas de sonorización a diferentes expresiones literarias, plásticas, escénicas, audiovisuales y demás.</li> <li>• Se involucra gustoso en actividades de audición musical en donde pone en evidencia el desarrollo de su memoria musical.</li> </ul>
--	--	--	--

*Control documental Elaborado por: Lusa fenarda Galindo Salas y Myriam torres Ruiz*

Los talleres fueron analizados con una mirada reflexiva, que permitiera el crecimiento y la evolución educativa tanto de los estudiantes como del maestro. Estos talleres fueron pensados para una duración de aproximadamente una hora 30 minutos, en donde usualmente, en la primera parte se realiza una sesión de aprestamiento corporal, esta conlleva ejercicios de estiramiento y calentamiento de los músculos y articulaciones de las extremidades superiores e inferiores.

Luego del aprestamiento corporal se realizaron actividades, pensadas exclusivamente para el aprendizaje rítmico a través del movimiento corporal, como por ejemplo el caso de los dictados rítmicos que incorporan las palmas los pies y la voz en uno, dos y tres planos, trabajos grupales de pregunta y respuesta, ejercicios técnicos, juegos de pulso con una pelota y canciones escritas en las métricas tres cuartos y seis octavos encontradas en la cartilla del Ministerio de cultura.

Posterior a la realización y aplicación de los talleres, se realizó una etapa de análisis, la cual se hizo mediante un diario de campo, videos, fotografías tareas y evaluaciones. Esta recopilación de información la podemos encontrar al final de cada uno de los talleres en un cuadro donde se evalúan las diferentes competencias comportamientos y habilidades propuestas y desarrolladas durante el proceso.

Para el desarrollo del trabajo también se realizó la composición de dos obras, pensadas exclusivamente para la finalidad de este proyecto, la primera composición es un pasillo llamado pasillo andaluz, este por su digitación en los instrumentos como la bandola andina y el tiple, permite una sencilla asimilación de la técnica, digitación, rítmica y comprensión melódica, lo cual fue provechoso para el tipo de objetivo que se estaba buscando. La segunda composición es un Bambuco llamado viaje en la canoa, este

conlleva un carácter lento que involucra matices dinámicos y agógicos, que permiten un juego con la velocidad del tempo y la intensidad del sonido. Todo esto pensado exclusivamente, como recursos de expresividad musical que permitan una eficiente memorización rítmica y de estructura musical expresiva.

Además se involucraron estos grupos en específico para continuar su proceso de formación musical el cual inició cuando los estudiantes estaban en séptimo grado, esto con la intención de proseguir compartiendo con los estudiantes algunos fundamentos rítmicos para la interpretación de la músicas andinas colombianas y también con el ánimo de fomentar y dar a conocer la formación musical gracias a las herramientas que brinda las músicas tradicionales de la región andina de nuestro país.

#### 4.2.CRONOGRAMA DE TALLERES

*Tabla 2 Cronograma de talleres*

<b>Número de taller</b>	<b>Fecha</b>	<b>Nombre del taller</b>	<b>Contenido</b>
Taller 1	5 de septiembre 2018.	Dictados rítmicos corporales	Apropiación del pulso y los acentos.
Taller 2	12 de septiembre de 2018.	Calentamiento vocal y aprestamiento corporal	La canción y la copla.
Taller 3	17 de abril de 2019.	Improvisación corporal rítmica	Canción bambuco El beso que le robe a la luna.
Taller 4	24 de abril de 2019	Improvisación instrumental	Escala de la menor y técnica de digitación.
Taller 5	1 de mayo 2019	Estructura de aprendizaje para montaje de repertorios	Desarrollo de la escucha grupal y solfeo básico en Sol Mayor.
Taller 6	15 de mayo 2019	Percusión corporal y canto al servicio del aprendizaje rítmico.	La canción somos cinco negritos.
Taller 7	22 mayo 2019	Aprendizaje del esquema básico de bambuco en tambora.	Ejercicios rítmicos con los y Tambora.
Taller 8	29 de mayo 2019	Ejercicios a dos y tres planos rítmicos en compás de tres cuartos	Esquemas básicos para el aprendizaje de disociación corporal.
Taller 9	5 de junio 2019	Ejercicios a dos y tres planos rítmicos en compás de 6/ 8.	Esquemas básicos para disociación corporal en seis octavos
Taller 10	28 de agosto 2019	Aprendizaje de lectoescritura rítmica.	Actividad que permite el desarrollo de la lectura rítmica en el compás de tres cuartos, por medio del juego de dominó.

### 4.3.DISEÑO DE TALLERES

#### Taller N° 1

**Fecha:** 5 de septiembre 2018

**Nombre del taller:** dictados rítmicos corporales.

**Objetivo:** generar un espacio que promueva la comprensión del pulso y los acentos musicales, a través del trabajo corporal.

**Contenidos:** Pulso, acento.

**Recursos:** dispositivo de reproducción de audio con parlantes y un espacio y entorno adecuado para el libre movimiento corporal.

**Actividades:**

- Se inicia el taller con una actividad de respiración y aprestamiento corporal, esta busca que los estudiantes entren en un estado de relajación, disposición y atención. Con esto se busca disponer de la mejor forma el cuerpo y la mente para poder realizar las diferentes actividades corporales.
- Los estudiantes caminarán libremente por el espacio sintiendo el pulso propuesto por el profesor, por medio del audio del pasillo Hurí interpretando por Silva y Villalva, o algún otro tipo pasillo lento apropiado para la actividad.
- Se plantea la dinámica anterior, pero agregando un factor de dificultad: ahora los estudiantes mientras caminan por el espacio deberán marcar con las palmas el acento del primer pulso del compás de 3/ 4 ayudados por el audio de la canción.



*Ilustración 23 Taller 1 Dictado rítmico corporal*

- Se organiza el grupo en círculo para que los estudiantes, de forma individual, marquen el acento en el primer pulso del compás de 3/4 ayudados por el audio de la canción.
- Se agregara otra variable de dificultad: el profesor inicia con el primer dictado rítmico este será: negra, dos corcheas, negra en el compás de tres cuartos.
- Posteriormente pasaremos a realizar los ejercicios a dos planos tal como lo muestra la partitura, teniendo en cuenta que donde se encuentra la nota Fa están los sonidos propuestos para el pie y en el Si el sonido con las palmas.

### Ejercicio n°1.

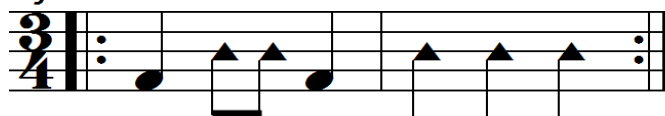


Ilustración 24 Ejercicio rítmico 1

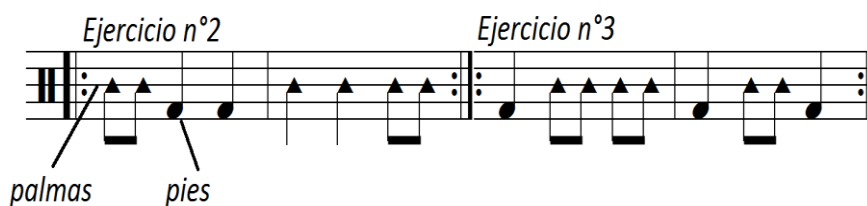


Ilustración 25 Ejercicio rítmico 2 y 3

### Ejercicio n°4



Ilustración 26 Ejercicio rítmico 4

- Los estudiantes individualmente llevarán el pulso, esta vez con las piernas, mientras realizan el ostinato rítmico anteriormente propuesto con las palmas.
- Se plantea la actividad anterior, pero ahora los estudiantes deben realizarlo por parejas al unisonó.
- Ahora se invierte el ejercicio llevando el pulso en las palmas y el ostinato rítmico en los pies.
- Con un vaivén en las piernas, de izquierda a derecha, se marca el pulso mientras se realiza el segundo ostinato rítmico, este es cuatro corcheas y negra en compás de tres cuartos.

- Una vez incorporado el sonido del pulso en los pies, el profesor inicia diferentes dictados rítmicos utilizando las palmas, pero esta vez se realizan de forma individual rotando por cada uno de los estudiantes que se encuentran en el círculo como lo muestra la imagen en la parte superior, en donde el profesor plateara un ejercicio rítmico a dos planos diferente para cada estudiante.
- Para esta actividad dejaremos el pulso en nuestra mente de tal forma que en esta ocasión no sólo usaremos las palmas sino también utilizaremos la percusión corporal a través de las palmas en el cuerpo, primero en los muslos y luego en el pecho, también el sonido de los pies percutidos en el suelo de acuerdo a las instrucciones del profesor; todo esto pensado en generar diferentes formas de hacer figuras ritmo musicales en el compás de tres cuartos, la creatividad del profesor es importante a la hora de realizar los diversos dictados rítmicos.

### **Reflexión conjunta ¿Qué aprendimos hoy?**

Al conversar con los estudiantes al finalizar la actividad manifestaron que al inicio no entendían bien como realizar los ejercicios de forma correcta, pero luego de una explicación por medio de onomatopeyas con la voz, lograron realizarlos con más fluidez. Además se dialogo de diversos aportes que nos puede entregar este tipo de trabajo corporal y llegamos a la conclusión grupal que es bastante relevante el continuar trabajando el ritmo no sólo con el instrumento sino también de forma corporal, ya que a algunos de ellos manifestaron que aún se les dificulta el lograr esta independencia de los miembros superiores e inferiores del cuerpo. Al finalizar la clase, dialogando con el grupo llegamos a tener la opinión conjunta que este tipo de trabajo corporal puede aportar a el aprendizaje y la comprensión del ritmo musical para mejorar los ensambles instrumentales y montaje de repertorios grupales.

### **Reflexión personal ¿Qué pasa conmigo como profesor?**

Luego de pensar en lo ocurrido en la clase analizo la importancia de tener de forma clara los diferentes niveles de dificultad para cada proceso individual de cada estudiante, ya que la comprensión rítmica en cada uno de ellos se presenta de forma diferente por ende es importante tener en cuenta el proceso de cada uno de ellos como individuo.

### **¿Qué se observó?**

A pesar de que el ambiente de clase fue propicio porque en gran parte del tiempo encontré bastante concentración y disposición de los estudiantes, también se pudo notar



que entre ellos existe una pena por el que pensarán los demás miembros del grupo que me están mirando en el momento de ejecutar los diferentes ejercicios. Lo cual me lleva a reflexionar acerca de la importancia de generar un ambiente de respeto tolerancia y empatía entre nuestro grupo de aprendizaje.

## COLEGIO REPÚBLICA DE COLOMBIA

### Análisis académico de taller n° 1

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**  
**JHOAN SEBASTIAN ROMERO GRADO 8 Int. Horaria: 4 h.**

*Tabla 3 Análisis de taller 1*

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Generar un espacio de aprendizaje que promueva el respeto por las ideas e improvisaciones rítmicas propuestas en el espacio académico. Para generara un lugar adecuado que facilite la realización de ensambles y demás actividades musicales.	La organización del grupo en círculo de tal forma que podamos vernos unos a los otros y poder compartir, e imitar las ideas rítmicas e improvisaciones de los demás compañeros y poder estar atentos a las indicaciones del profesor.	Los estudiantes manifiestan una conducta tranquila pero tímida, frente a las diversas actividades desarrolladas en el aula de clase. A pesar de ello el respeto fue un parámetro que permitió el desarrollo positivo del taller, fomentando la concentración y el disfrute de diversas actividades, desarrolladas a lo largo del proceso. También fue notorio que en estas primeras clases presentaran episodios de melancolía por su anterior profesor el también era un practicante de la universidad pedagógica Nacional.
<b>Cognitiva</b>	El contenido del taller es el uso de los dictados rítmicos, corporales, para generar un espacio que promueva la comprensión del pulso y los acentos musicales, a través del trabajo corporal.	Con el uso del metrónomo en una velocidad aproximada de negra 78 en el compás de tres cuartos, el profesor realiza dictados rítmicos utilizando esquemas rítmicos como negra dos corcheas negra	El 70% de los estudiantes reconocen el pulso y los diversos acentos trabajados a través de los dictados rítmicos, con el otro 30% de estudiantes se tuvo que realizar un trabajo con mayor detenimiento para lograr el objetivo general de este taller.
<b>Fisiológica</b>	La búsqueda de un desarrollo y evolución de la conciencia rítmica a través de la	Se realizan ejercicios al iniciar la clase de calentamiento corporal como lo son estiramiento de músculos flexores y	Los estudiantes manifiestan habilidades motrices básicas, que muestran comprensión intuitiva del pulso, y de algunas figuras ritmo musicales básicas

	escucha activa, por medio de diversos ritmotipos de la tambora andina, y del tiple pasado a movimientos corporales que nos permitan la comprensión rítmica con mayor fluidez.	extensores de los brazos y las piernas.  Posteriormente se trabajan las extremidades, superiores e inferiores buscando un desarrollo de la motricidad gruesa.	trabajadas en el taller.  Por tal motivo fue necesario abordar el ritmo no solamente con esquemas vocales sino a través de actividades corporales que involucren el movimiento del cuerpo con la intención de facilitar el dominio y la vivencia del aprendizaje rítmico.
--	---	---	---

## Taller N° 2

**Fecha:** 12 de septiembre 2018

**Nombre del taller:** aprestamiento corporal y calentamiento vocal.

**Objetivo:** utilizar el canto la palabra y la copla como método de aprendizaje de diversos ritmotipos que faciliten la interpretación de los géneros de bambuco y pasillo colombiano.

**Contenidos:** la canción y la copla como método de aprendizaje rítmico vocal y el fortalecimiento de la memoria.

**Recursos:** el canto la canción y la copla.

### Actividades:

- Organizaremos el grupo en círculo de tal manera que nos podamos ver todos de frente, moveremos los hombros de tal forma que formemos un círculo con los brazos extendidos hacia los costados, realizando 15 repeticiones hacia atrás y 15 hacia delante, posteriormente tomando la mano derecha la ponemos sobre el costado izquierdo de la cabeza y estiraremos muy suavemente el cuello hacia el costado derecho, es importante recordar a los alumnos hacer esto de forma muy suave y ligera, posteriormente tomando la cabeza con la mano izquierda realizaremos el ejercicio hacia el costado izquierdo, luego hacia atrás recordando a los alumnos qué se debe hacer con la boca abierta para estirar los músculos faciales y del cuello de una forma mucho más cómoda y adecuada.
- Aprovechando que tenemos el grupo en círculo realizaremos un giro hacia nuestra derecha de tal manera que quedemos mirando la espalda de nuestro compañero, inmediatamente pondremos nuestras manos sobre los hombros del compañero y procederemos realizar un suave masaje este va guiado por el profesor, de tal manera que los movimientos que realizo sobre los hombros de mi compañero, este mismo los va realizando en el siguiente alumno.

- Con los labios en forma de círculo procedo a mandar una columna de aire para hacer sonar los labios como el motor de un carro, este ejercicio es conocido en el mundo del canto como lip trill o trino de labios este se aprendió gracias a la cantante

Profesional mexicana Gret Rocha, ella comparte información académica para el aprestamiento vocal, y enseña ejercicios de calentamiento, entonación y técnica vocal, esta información se recopiló para la fase de aprestamiento vocal.



*Ilustración 27 Taller 2 aprestamiento vocal*

- El profesor realiza la interpretación de la copla llamada “tonadas de animales rimados y no tanto” esta dice lo siguiente:

“En el medio de la selva

Se reía un colibrí

Y mientras tanto decía:

¡Cuando río soy feliz!

Allá en un lago profundo

Suspiraba una cigüeña

Y en el suspiro decía:

¡El que no duerme no sueña!

Justo en el medio del mar

Suspiraba una ballena

Y en el suspiro decía:

¡Quiero bananas con crema!

En un rincón de la pampa

Suspiraban dos caballos

Y en el suspiro decían:

¡Cómo nos duelen los callos!” (Autor Adela Basch, 2007, p3)

- Luego de repetirla generando variaciones de velocidad y acentuación para que gran mayoría de los alumnos la tengan memorizada, se divide el grupo en dos y se realiza un trabajo de pregunta respuesta, en donde el primer grupo realice la interpretación de las dos primeras líneas y el siguiente grupo responde cerrando la copla, de esta forma se fomentara el trabajo de pregunta respuesta, el trabajo puede desarrollar la memoria y la conciencia rítmica, de cómo se interpreta una copla en un contexto grupal.
- Cuando los estudiantes tengan interiorizado la célula rítmica de la copla propondremos un juego de improvisación donde los dos grupos debatirán un tema propuesto por el profesor, y se brindaran puntos de participación a las mejores improvisaciones socializadas.
- Posteriormente haremos un trabajo de entonación con la ayuda del piano en donde cantaremos la escala de Fa mayor hasta el quinto grado y bajamos primero con el ejercicio de Lip trill y posteriormente se realizarla con el sonido de la sílaba Lu y Le generando variables en cada repetición.
- El profesor interpretara la canción llamada “el beso que le robe a la luna” de Luis Enrique Aragón, este tema es un hermoso Bambuco en la tonalidad de re menor.
- Con el vaivén de las piernas cantaremos el primer verso de la canción y posteriormente cuando entremos al segundo verso realizaremos el ostinato rítmico de corchea, negra, corchea, negra con las palmas y realizaremos los cortes con acentuación con la figura rítmica de tres negras en el compás de 6/8 mientras continuamos cantando.

### **Evaluación**

- Realice audiciones con los temas propuestos, forme parejas y asigne a un alumno a llevar el pulso y a otro el acento, de forma que puedan identificar y diferenciar el compás de 6/8.
- El maestro debe verificar la identificación de pulso, acento y compas.

- Verifique la identificación y discriminación de compases binarios y ternarios con ejemplos dados en clase.
- Se recomienda repetir el ejercicio con otras piezas musicales, en las cuales el pulso no sea ejecutado de forma clara por ningún instrumento.

### **Reflexión conjunta.**

Luego de socializar con los alumnos sobre la actividad y para qué sirve el trabajo vocal que realizamos, se escucharon diversas opiniones donde su punto de vista sobre la importancia del canto y algunos de ellos son honestos al decir que tienen bastante pena de cantar en grupo, pero a pesar de ello intentaron realizar la actividad. Yo tomo la palabra para compartirles que a través de la voz podemos llegar a la comprensión rítmica de forma más fácil, vivencial, y eficiente, que cuando tengan algún pasaje o algún fragmento complicado de alguna canción primero lo resuelvan con la voz cantándolo y posteriormente pasen a realizarlo en el instrumento.

### **Reflexión personal.**

Se llega a la reflexión acerca de llevar las actividades con mucha seguridad y compromiso con el grupo porque ellos notan con bastante facilidad cuando el profesor tiene el dominio y el conocimiento para realizar cierta actividad con un buen criterio y una buena musicalidad, teniendo esto en claro consideró que a nivel personal en esta actividad en particular con la copla, me hizo falta más trabajo personal para llevar esto memorizado de una forma más segura.

### **Que se observó**

En primera instancia se manifestó la dificultad para lograr ejecutar de forma precisa el ejercicio planteado para el calentamiento vocal llamado Lip trill, y más grave aún la burla hacia otros compañeros en algunos momentos en los cuales se tuvo que intervenir para que no se interrumpieran las dinámicas de la clase.

El segundo aspecto relevante fue que pude percibir que algunos de ellos tienen una gran capacidad de memoria para recordar las letras y la copla lo cual es algo bastante positivo para continuar con nuestro proceso musical.

### Análisis académico de taller n° 2

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA: Música NOMBRE DOCENTE U.P.N.**

JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 8 **Int. Horaria: 4 h.**

*Tabla 4 Análisis taller 2*

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Generar un espacio óptimo para la percepción y creación de ideas propias y de los demás compañeros.	Promover un acercamiento hacia la búsqueda de sus propios registros vocales a través de la imitación de diversos ejercicios tales como, sirenas para el uso de la voz de cabeza y entonación diafragmática para el uso de la voz de pecho.	Los estudiantes generan apertura al diálogo pedagógico y tienen actitudes positivas hacia el mundo sonoro musical, y dominan nuevas habilidades vocales e instrumentales que les permiten, con relativa facilidad, la ejecución de instrumentos tradicionales de su región.
<b>Cognitiva</b>	Calentamiento vocal y aprestamiento corporal.	Actividad de canto entonado con diversas alturas sonoras para reconocer e identificar, cuando el sonido sube y baja, logrando expresarlo con diversos movimientos corporales.	Expresan sensaciones sentimientos e ideas a través de la expresión vocal e instrumental, manifestando dominio de la altura de los diferentes fenómenos sonoros.
<b>Fisiológica</b>	Generar hábitos de aprestamiento vocal que puedan desarrollar una buena postura corporal y una buena técnica a la hora de usar recursos vocales, al servicio de la interpretación del canto.	Ejercicio de trino de labios o Lip trill donde se involucra la relajación y la sensación de fluidez en los músculos faciales, con el uso de vocales cerradas como la i o la e.	Los estudiantes manifiestan conocimiento básico de la altura del sonido manejando matices dinámicos y agógicos, en intervenciones vocales cortas. En la interpretación el 95% de los estudiantes manifiestan una actitud de goce ante el montaje de nuevos repertorios y su notorio progreso en el instrumento.

### Taller N° 3

**Fecha:** 26 de septiembre 2018

**Nombre del taller:** improvisación corporal rítmica.

**Objetivo:** generar un espacio adecuado que permita la fluidez de ideas y patrones rítmicos auténticos de cada alumno, teniendo en cuenta el pulso dado por todo el grupo y la canción.

**Contenidos:** la canción en el ritmo de Bambuco “el beso que le robe a la luna de Luis Enrique Aragón

**Recursos:** la canción, la voz el metrónomo y el cuerpo.

### Actividades

Realizaremos un ejercicio de respiración profunda con los ojos cerrados en donde haremos una inhalación de aire en 5 segundos y expulsaremos en 9 segundos Para dosificar el aire y aumentaremos el tiempo de exhalación de forma gradual.



*Ilustración 28 Taller 3 improvisación corporal*

Luego realizaremos un estiramiento de piernas apoyándonos en el hombro del compañero y estirando la pierna izquierda hacia atrás y posteriormente cambiamos a estirar la pierna derecha, del mismo modo realizaremos la elongación de los músculos de los brazos llevándolos hasta el techo parado en punta de pies, estos ejercicios se realizan en secciones de 10 repeticiones por cada extremidad.

- Con los músculos ya estirados procederemos a realizar un ejercicio de calentamiento, donde tendremos los brazos abiertos hacia los costados, realizaremos círculos hacia atrás y hacia delante en módulos de 15 repeticiones.
- El profesor pondrá el audio de la canción el beso que le robe a la luna de Luis Enrique Aragón, esto es una opción ya que se puede trabajar con cualquier Bambuco de velocidad media que se encuentre dentro de la lógica de la métrica seis octavos, posteriormente sobre el audio el profesor iniciará un vaivén con las piernas de izquierda a derecha marcando el pulso y pedirá a el grupo que lo acompañen en este movimiento.

- Continuando con el vaivén de las piernas el profesor realizara el ostinato rítmico en 6/8 de: negra con puntillo, silencio de corchea, negra y blanca con puntillo este posteriormente lo realizará todo el grupo.
- Junto con el vaivén de las piernas el profesor propondrá el primer patrón rítmico de improvisación, este inmediatamente después de realizarlo lo efectuará todo el grupo y así mismo con todas las ideas musicales de cada alumno.
- Aprovechando que el grupo se encuentra en círculo se iniciará con el primer alumno a la derecha del profesor, y así sucesivamente para escuchar las improvisaciones de todos los estudiantes los cuales propondrán un patrón de improvisación utilizando las palmas de las manos y sosteniendo el pulso en las piernas, este pulso seguirá realizándolo no sólo por el improvisador sino el grupo entero a modo de acompañamiento.
- Luego de haber escuchado la propuesta de cada alumno se realizará otra ronda, pero esta vez sin música, procurando no aumentar la velocidad que se venía trabajando.
- Para la siguiente ronda de improvisación iniciará el profesor, pero en esta ocasión no sólo utilizando las manos sino también la percusión corporal de las palmas los muslos y en el pecho.
- Teniendo en cuenta esta variante de dificultad, continuaremos con la improvisación de los alumnos, pero esta vez siendo muy conscientes de reducir la velocidad para permitir la apropiación cognitiva de cada estudiante.

### **Reflexión conjunta**

Teniendo en cuenta la plática posterior a la actividad, llegamos a algunas conclusiones acerca de la importancia de respetar las ideas de improvisación que surgen a lo largo de la actividad, ya que algunos de ellos se sintieron incómodos al estar enfrentados a las miradas del grupo. Por otro lado el aspecto musical de la actividad fue sobresaliente en la medida en que el 75% del grupo logró realizar la actividad de forma coherente con lo planteado, el porcentaje presentado con anterioridad se extrae de las notas de proceso y análisis de cada alumno con base a su rendimiento en el aula.

### **Reflexión personal**

Al analizar el comportamiento de los alumnos fue notorio que para ellos es más agradable el trabajo instrumental, tal vez producto de que no están acostumbrados a este



tipo de actividades corporales, estas pueden llegar a mejorar el desarrollo de la motricidad la disociación y la concentración.

### Qué se observó

El primer aspecto notorio a destacar fue, la capacidad de lograr marcar el pulso en grupo de forma correcta con bastante rapidez, esta tarea fue fundamental para el proceso de aprendizaje rítmico que estamos elaborando con las actividades propuestas. El segundo aspecto que se observó fue la notoria mejora a nivel grupal en concentración y precisión a la hora de imitar las diversas propuestas rítmicas.

### Análisis académico de taller n° 3

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**

JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 8 **Int. Horaria:** 4 h.

Tabla 5 Análisis de taller 3

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Generar apertura al diálogo pedagógico y motivar actitudes que permitan profundizar y analizar el mundo sonoro y musical.	Mediante la actividad los estudiantes realizan un trabajo en equipo dando respuesta a las actividades de improvisación y pregunta respuesta a través de diversos agentes sonoros corporales.	Los estudiantes logran comunicarse de forma efectiva mediante mensajes musicales, particularmente emotivos, de su propia evocación o invención involucrando manifestaciones sonoras de la naturaleza y de la cultura musical de su comunidad, así como regional, nacional o universal. Se involucra gustoso en actividades de audición musical en donde pone en evidencia el desarrollo de su memoria musical.
<b>Cognitiva</b>	Impulsar a la generación de pequeñas composiciones y propuestas musicales de diversa índole entorno a los compases que están siendo objeto de estudio.	Este tipo de actividad de improvisación corporal está primero guiada por un proceso de dictado rítmico a modo de ejemplo para que el estudiante pueda estimular su creatividad y pueda expresar ideas rítmicas sencillas con base en el compás.	En el 75% de los estudiantes se presenta una respuesta inmediata a las estimulaciones sonoras de improvisación y dictados rítmicos corporales, evidenciando un desarrollo cognitivo, auditivo de forma coherente con el procesos.

<b>Fisiológica</b>	Reconocer que todo nuestro cuerpo puede llegar a ser un instrumento no sólo con la voz sino con diversas expresiones a través del sonido producido por la percusión corporal.	El profesor haciendo parte del círculo realiza actividades dónde solicita a los estudiantes imitar los diversos dictados rítmicos que involucran el sonido de las palmas en el pecho muslos y hombros.	Los estudiantes manejan los diferentes timbres sonoros que puede conllevar percutir las manos en diversas partes del cuerpo como lo son los muslos las palmas y llevan los ritmos de forma coherente y racional a su instrumento.
--------------------	---	--	---

#### Taller N° 4

**Fecha:** 24 de abril 2019

**Nombre del taller:** improvisación instrumental.

**Objetivo:** crear conceptos a partir de teoría musical básica que permitan facilitar la improvisación en los instrumentos de cuerda pulsada.

**Contenidos:** Escala de la menor y ejercicios que faciliten la técnica de digitación en instrumentos como tiple, bandola andina y guitarra.

**Recursos:** el metrónomo y las escalas de la menor y do mayor.

#### Actividades

- Realizaremos un ejercicio que consiste en iniciar produciendo 4 notas en el quinto traste de la guitarra con el dedo 1 en la primera cuerda, posteriormente 4 sonidos con el dedo 3 en la misma cuerda, luego el dedo 2 con 4 notas y por último el dedo 4 como lo muestra la imagen. El ejercicio lo realizaremos interpretando semicorcheas con un pulso de negra en 3/4.
- El profesor explicará la escala de La menor iniciando con la quinta cuerda al aire y culminando con la nota La. en la primera cuerda quinto traste de la guitarra, trabajando de esta manera la escala a dos octavas.
- Para el caso específico del tiple iniciaremos la escala de la menor en la tercera cuerda segundo traste y terminaremos en la primera cuerda quinto traste.

- En caso de una bandola andina la escala se debe plantear iniciando en la tercera cuerda a aire esta es la nota La.

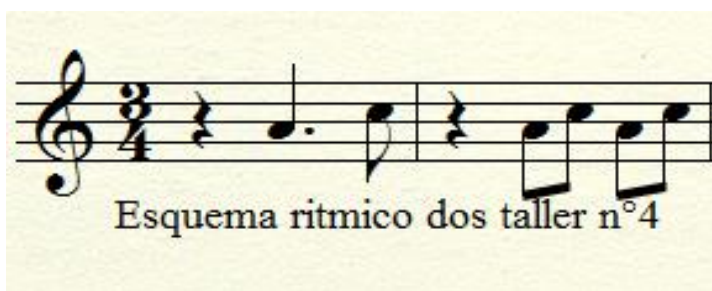


*Ilustración 29 Taller 4 Improvisación instrumental*

- Luego de haber trabajado la escala teniendo en cuenta las digitaciones apropiadas, el profesor procederá a realizar un acompañamiento en el ritmo de pasillo con la cadencia andaluza, la cual es primer grado menor séptimo, sexto y quinto grado mayor, esta cadencia incorpora los acordes de (la menor, sol mayor, fa mayor y mi mayor). Posteriormente indicaremos a los alumnos que realicen la nota fundamental y la tercera de la armonía que estamos realizando sobre el acompañamiento de pasillo, en el ritmo de negra dos corcheas, negra, y luego en el ritmo de negra, negra dos corcheas, cómo lo muestra el esquema uno en la partitura, una vez el primero sea dominado por los estudiantes pasaremos a el esquema dos, revisando a cada uno de los alumnos de forma individual.



*Ilustración 30 Taller 4 Esquema rítmico 1*



- Indique al alumno que preste atención a la armonía realizada por la guitarra acompañante, para que posteriormente intenté realizar sencillos motivos melódicos utilizando la escala previamente aprendida.
- Con la escala aprendida por parte de los alumnos, trabajaremos el pulso de negra con el metrónomo en 85 en el compás 3/4, realizando un acento en la primera negra del compás, posteriormente el docente realizara una revisión de la digitación utilizada en cada uno de los instrumentos.
- El profesor iniciará el ejercicio de improvisación, teniendo en cuenta realizar fragmentos melódicos sencillos y con una rítmica bastante clara y marcada con el fin de guiar a los alumnos a través del ejemplo. Realizando la base armónica en el ritmo de pasillo, pida a los alumnos que inicien a improvisar pequeños fragmentos rítmicos melódicos utilizando la escala que aprendimos en clase.

#### **Evaluación de procesos individuales y colectivos**

A lo largo de la socialización se llevo un registro de asistencia, puntualidad, participación, presentación de tareas y evaluaciones individuales y en grupo.

Al finalizar procesos con cada grupo se realizaron dinámicas de autoevaluación, metaevaluación y coevaluación para comprender numéricamente como perciben los estudiantes los procesos de sus compañeros de grupo, donde no sólo se tiene en cuenta los conceptos del docente sino de todos los entes participantes en la actividad académica. A continuación se expone un cuadro con las actividades y notas de proceso del grupo 901.

Nombre del estudiante	Tarea 15 mayo	Trabajo 22 mayo	Dictados tambora	Toque y cante	Auto evaluación	Coevaluación	Meta evaluación
Juan Camilo Castellanos	3.8	5.0	3.9	4.1	4.0	4.7	4.5
Cristhofer Acosta	1.5	3.8	4.5	4.7	4.5	4.8	4.5
Diego García	4.2	4.5	3.8	4.2	4.0	4.5	4.5

Juan David Castellanos	1.5	4.8	4.2	4.5	4.5	4.7	4.5
Lenny Morales García	2.5	0.0	4.9	4.9	5.0	4.9	4.5
Deiver José Fernández	3.8	4.5	2.4	3.5		3.5	4.5
Laura Lizbeth Barrera	3.5	4.0	2.8	3.8	4.0	3.8	4.5
Laura Nataly Guillen	5.0	3.5	4.9	4.9	4.0	4.9	4.5
Santiago Córdoba	2.5	5.0	5.0	5.0	4.5	5.0	4.5
Moisés Giraldo Sánchez	0.0	4.5	4.9	4.8	5.0	4.5	4.5

### **Reflexión conjunta**

Luego de terminar el taller los estudiantes indican que a pesar de haber aprendido la escala, aún no se sienten lo suficientemente seguros para improvisar con el instrumento, por tal motivo se preguntó: ¿consideran que el ejercicio de improvisación se debe realizar con más frecuencia? a lo cual responden que sí, pues las actividades con los instrumentos les gusta mucho, a pesar de las dificultades que estas puedan contener.

### **Reflexión personal**

A lo largo del proceso de puesta en práctica de los talleres se reflexiona acerca de una situación reiterativa, la cual es que la gran mayoría de los estudiantes sienten pena por lo que piensen los demás compañeros de ellos, por tal motivo es de mucha importancia bazar las dinámicas y las actividades de clase, pensadas desde el respeto y la empatía por los demás compañeros, recordando a todos que nos encontramos en un proceso de formación en donde debemos comportarnos de una forma amable, y bajo ninguna circunstancia permitir alguna clase de comportamientos que interrumpan las dinámicas de trabajo.

### **Qué se observó**

Lo que se logró observar en el transcurso del taller es, que la digitación y la postura de la mano derecha de los guitarristas aún no está de una forma relajada y correcta, por tal motivo se planteó el poder realizar un taller exclusivo complementario pensado para mejorar la postura adecuada de las manos en los instrumentos de cuerda pulsada.

### Análisis académico de taller n° 4

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**

JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 8 **Int. Horaria:** 4 h.

Tabla 6 Análisis de taller 4

<b>Análisis de planeación de clase.</b>			
<b>Dimensiones</b>	<b>Contenidos y temas del taller</b>	<b>Actividades pedagógicas</b>	<b>Análisis de las dimensiones</b>
<b>Socio Afectiva</b>	General un espacio donde la escucha activa nos permita tener conciencia de la armonía que producen los demás instrumentos con los cuales estamos interactuando.	Comprender la importancia, de tener una conciencia auditiva de los demás compañeros e instrumentos que están siendo activos en el momento de la improvisación e interpretación de una obra musical.	Expresan emociones de goce y felicidad frente a el dominio de una escala y su posterior utilización en una improvisación, en la cadencia andaluza de la menor, Sol mayor fa mayor y mi mayor.
<b>Cognitiva</b>	Aprender de forma técnica, sonora y gramatical la escala de (la) menor para la puesta en práctica en un contexto de improvisación instrumental.	Con el metrónomo en el Compas de 3/4 a una velocidad aproximada, entre negra 82 y 90, realizaremos la digitación de la escala de (la) menor con la correspondiente técnica para cada instrumento.	Los alumnos identifican de forma sonora e intuitiva la escala de la menor a pesar de tener algunas falencias técnicas en cuanto a la correcta utilización de los dedos índice y medio, para la digitación de una melodía o escala.
<b>Fisiológica</b>	Desarrollar la digitación correspondiente para cada instrumento de cuerda pulsada como en el caso del tiple la bandola andina y la guitarra.	Ejercicios de estiramiento y elongación de los músculos flexores y extensores para el aprestamiento de nuestro cuerpo con la guía para una correcta postura a la hora de interpretar un instrumento de cuerda pulsada.	Implementan habilidades musicales comunicativas y auditivas que involucren el dominio técnico del instrumento. En algunas ocasiones los alumnos de los instrumentos guitarra y triple realizan la digitación con el dedo pulgar a pesar de las indicaciones de utilizar el dedo índice y medio.

#### Taller N° 5

**Fecha:** 1 de Mayo de 2019

**Nombre del taller:** estructura de aprendizaje para montaje de repertorios inéditos.

**Objetivo:** utilizar las obras compuestas, con el fin de fortalecer las estructuras de aprendizaje del compás de tres cuartos y trabajar la afinación vocal a través del cantó.

**Contenidos:** solfeo básico en la tonalidad de Sol mayor, trabajo destinado a la mejora de la técnica y la postura correcta para cada instrumento, desarrollo de la escucha grupal, para la mejorar del trabajo de ensamble instrumental.

**Recursos:** dispositivo de audio para amplificar la presentación de las composiciones.

### Actividades

- Organizamos el grupo en círculo y de pie, utilizando la guitarra o piano realizaremos un trabajo de calentamiento vocal con el uso del ejercicio (Lip trill o trino de labios) implementado por destacados cantantes como: Beyoncé, Tori Kelly, Pablo Aldorán y Céline Dion.
- Posteriormente cantaremos la escala de Sol mayor con nombre de notas utilizando dinámicas de cambio de tempo y de intensidad del volumen “este trabajo es importante realizarlo acorde a la tonalidad del tema que deseamos trabajar.
- El profesor realizará la presentación del tema cantando la melodía principal con nombre de notas y realizando un acompañamiento armónico en un instrumento como la guitarra o el piano.



*Ilustración 31 Taller 5 Montaje de repertorios*

- Reduciendo la velocidad original de presentación del tema con las palmas incorporaremos diversos ostinatos rítmicos como lo son blanca, negra y blanca con puntillo.
- Posteriormente cantaremos toda la melodía principal de la sección A acompañados por el piano o la guitarra, incorporando los ostinatos mencionados con anterioridad.

- Una vez que el grupo pueda cantar la melodía principal con nombre de notas, pasaremos a realizarlo en los instrumentos, es importante que los estudiantes conozcan el instrumento de forma básica, para que esta transición se manifieste de forma correcta.
- Iniciaremos el montaje utilizando dinámicas muy bajas como piano y pianísimo, para poder fomentar la escucha de los demás compañeros en sus roles de acompañamiento y melodía principal.



*Ilustración 32 Taller 5*

### **Evaluación**

- Con base en la audición de diferentes temas trabajados con anterioridad, pida que identifiquen el pulso y acentos correspondientes, mediante percusiones corporales e instrumentales.
- Verifique individualmente la correcta asimilación, de los ejercicios propuestos. preste mucha atención a la regularidad de las subdivisiones del pulso y a la identificación de las divisiones binarias y ternarias.

### **Reflexión conjunta**

Fue de mucha importancia conocer la opinión de los estudiantes acerca de las composiciones realizadas con fines académicos para el proceso de aprendizaje de los compases  $3/4$  y  $6/8$ , esta fue positiva y muy bien acogida, pero más allá de eso lo más gratificante fue ver a lo largo del proceso los rostros de concentración y felicidad a la hora de interpretar mis composiciones.



## Reflexión personal

Cuando se inicio el proceso compositivo sentí algo de angustia por intentar respetar la pureza y el esquema tradicional de las música andinas colombianas, pero luego de reflexionar decido mezclar algo de otro tipo de culturas como la música flamenca la cual he tenido la oportunidad de investigar e interpretar, el Flamenco apporto para generar una sonoridad fresca que busca la innovación, y es allí donde nace el nombre de la composición por la cadencia utilizada para componer. Es gratificante pensar que luego de un proceso de acompañamiento a lo largo de la práctica se esté logrando con efectividad el montaje y la comprensión de la música por lo cual me siento muy feliz en las fechas donde se llevo a cabo los proceso de montaje.

## Qué se observó

A pesar de que los alumnos no saben leer partitura de forma fluida me preguntaban las notas y acordes para anotarlas y llevar un registro para que no se les olvidará lo trabajado en la clase y también se preguntaban entre ellos cuando no recordaban alguna parte en específico, las dinámicas las lograron captar con fluidez y naturalidad mejorando la expresividad de los repertorios, el trabajo de ensamble fue lo más complejo por que en ocasiones tocaban y no escuchaban a los demás compañeros o aceleraban la velocidad o tempo de forma abrupta y reiterativa, por tal motivo el trabajo a nivel rítmico debió ser bastante riguroso y sistemático en busca de la perfección y el disfrute a la hora interpretar nuestro repertorio.

## Análisis académico de taller n° 5

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**  
**JHOAN SEBASTIAN ROMERO GRADO 9 Int. Horaria: 4 h.**

*Tabla 7 Análisis de taller 5*

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Construir y reconocer elementos propios de una experiencia sonora musical, teniendo en	Generar una actitud de respeto frente a las ideas que desea plasmar el autor de las composiciones que están siendo objeto de estudio, y comprender	Los estudiantes denotan un gusto agradable por las piezas y repertorios que son parte de nuestro proceso de formación.

	cuenta el espacio y lugar en el cual nos encontramos.	el contexto cultural y afectivo en el cual fue creada la composición.	
<b>Cognitiva</b>	Comprender de forma intuitiva la forma el ritmo y la melodía de las diversas piezas compuestas para los ritmos de pasillo y bambuco.	Desarrollar habilidades conceptuales que me permitan estructurar de forma coherente, las diversas ideas inmersas dentro de una composición musical.	Reconocen elementos rítmicos e interpretativos, dando cuenta de un desarrollo de habilidades conceptuales aplicadas al instrumento.
<b>Fisiológica</b>	Desarrollar una lógica frente a las diversas posibilidades técnicas posibles para cada instrumento como en el caso de las placas e instrumentos de cuerda como el tiple la bandola y la guitarra.	Construir hábitos de estudio que nos permitan la evolución técnica, teórica y expresiva de cada uno de los instrumentos usados en el formato y fortalecer la capacidad de atención y escucha frente a los diversos instrumentos inmersos en el mundo sonoro.	Reproducen pequeñas composiciones o propuestas musicales de diferente índole entorno al mundo sonoro de la música, en donde es notoria la concentración donde se manifiesta un disfrute o goce comprendiendo el entorno sonoro de acuerdo al ensamble con los demás compañeros.

### Taller N° 6

**Fecha:** 15 de mayo 2019

**Nombre del taller:** percusión corporal y canto al servicio del aprendizaje rítmico.

**Objetivo:** vivenciar y comprender la noción de duración, ritmo, pulso, acento y compás en un contexto sonoro vivo.

**Contenidos:** La canción somos cinco negritos, afinación grupal y el uso de palabras trisílabas como: rápido plátano o cántelo.

**Recursos:** reproductor de audio, tambora andina, instrumentos de percusión menor como las maracas, el maracón, las esterillas y la canción.

#### Actividades:

- Escuchar atentamente con sus estudiantes el Bambuco somos cinco negritos, este se encuentra en la cartilla de música andina occidental entre pasillos y bambucos.

- Mientras se escucha la obra acentúe el pulso con un instrumento de percusión menor y solicite a los estudiantes que lleven el pulso con las palmas.
- Elija alguna palabra trisílaba preferiblemente esdrújula como: rápido, plátano, cántalo, cañamo, pájaro, báilalo. Complemente con onomatopeyas y trabalenguas que se ajusten a la intención. Indique que lleven el pulso con la primera sílaba de la palabra por ejemplo de “rápido” “cántalo” hasta que lo tengan interiorizado y sincronizado, luego cante la sílaba completa sin dejar de coincidir el comienzo de la palabra con el inicio del pulso, repita varias veces, creando variaciones en cada repetición hasta que lo estabilicen teniendo cuidado de que todas las sílabas suenen equidistantes.



*Ilustración 33 Taller 6 Percusión tambora y cuerpo*

- Cuando ya puedan cantar las palabras sobre el pulso pida que cambien los acentos en las palabras, ya no en la primera si no esta vez en la segunda y luego en la tercera sílaba de las palabras.
- Pida de nuevo que lleven el pulso con la mano derecha sobre el muslo, solicite luego que con la mano izquierda en el otro muslo marquen la segunda y tercera corchea en un compás de seis octavos, teniendo en cuenta que no dejen de coincidir la mano derecha con el pulso, repita varias veces generando variaciones dinámicas hasta que estabilicen la velocidad.
- En la tambora se marcarán las primeras tres corcheas de un compás de seis octavos en la madera y corchea, negra en el parche de la tambora mientras cantan la canción somos cinco negritos, esta actividad se realizará uno por uno a modo de toque y cante.

### **Reflexión conjunta**

Luego de una breve charla conjunta, ellos comentan que al principio no les gustó la canción porque es netamente vocal, prácticamente sin instrumentos, posteriormente es cuando suena la tambora y ya ellos le empiezan a encontrar un gusto y un sabor al tema. Luego les pregunto para qué creen que trabajamos la canción de esta forma, a lo que algunos responden para memorizar la letra y otros responden que creen que está más enfocado hacia el ritmo, a lo cual yo les comenté que el objetivo es trabajar de forma muy vivencial la comprensión del pulso y los acentos en el compás de 6/8.

### **Reflexión personal**

En general la actividad deja buenas impresiones, en la medida en que los grupos avanzaron y captaron la letra y el fraseo de una forma bastante buena con las intenciones propuestas. Debo confesar que el principio fue un poco incómodo al ver las caras de risa de dos muchachos cuando recién escucharon la canción por primera vez, ya que no es algo que ellos escuchen con regularidad o frecuencia, pero con su interpretación en varias clases, y su evaluación grupal la actividad fue comprendida entendiéndola su finalidad y le tomaron gusto, posteriormente fue notorio el avance y me sentí bastante emocionado de ver tal capacidad de aprendizaje.

### **Que se observó**

Al realizar la actividad logré observar que algunos tienen diferentes formas de decodificar la información y diferentes velocidades, por ejemplo en algún momento unas chicas sacan el cuaderno para anotar una parte puntual de la letra y recordarla pero posteriormente ya no necesitaban leer sino que con el vaivén del cuerpo y dejarse llevar de la música recordaban todo prácticamente a la perfección. El grupo en general aún tiende a correr mucho y a llevar el pulso a una velocidad mayor de lo propuesto, para lo cual es necesario seguir realizando ejercicios que posibiliten la toma de conciencia acerca de la velocidad propuesta al inicio de los temas. El avance en los procesos individuales y de ensamble deja expresiones de felicidad a nivel personal como docente y a nivel grupal por lo observado en el transcurso de las clases, el hecho de que ellos logren cantar y realizar obstinados con los pies y las palmas, de forma natural sin que estén tan apenados de utilizar su voz como un instrumento, cosa que al inicio del proceso era algo bastante complejo de lograr además los rostros de felicidad durante los procesos de ensamble musical propician un ambiente de clase de mutuo aprendizaje.

### Análisis académico de taller n° 6

**PERIODO** 02 **ASIGNATURA O ÁREA:** música **NOMBRE DOCENTE** U.P.N.

JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 8 **Int. Horaria:** 4 h.

Análisis de planeación de clases.				
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones	
<b>Socio Afectiva</b>	Reconocer la importancia del trabajo en equipo dentro de un contexto musical y académico, para el fortalecimiento y la generación de conocimiento social y cognitivo a través de un ensamble musical.	Con la ayuda del audio incluido en la cartilla del Ministerio de cultura trabajaremos la canción somos cinco negritos con instrumentos de percusión como las maracas y la tambora teniendo en cuenta las indicaciones escritas en el texto del taller número 6.	Manifiestan emociones y actitudes abiertas frente al aprendizaje de la interpretación de nuevos instrumentos de percusión como la tambora las maracas y las esterillas. En ocasiones mostraron comportamiento de pena frente a las miradas y comentarios de los demás miembros del grupo	
<b>Cognitiva</b>	Vivenciar y comprender la noción de duración, ritmo, pulso, acento y compás en un contexto sonoro vivo en un compás de seis octavos a través de los juegos silábicos y del uso de la onomatopeya.	Por medio de instrumentos de percusión como las maracas o la clave, solicitamos a el grupo llevar el pulso y un acento en el compás de seis octavos mientras uno por uno va pasando a interpretar un toque y cante en la tambora cantando la canción en ritmo de Bambuco llamada somos cinco negritos encontrada en la cartilla del Ministerio de cultura.	Los estudiantes reconocen e identifican el compás de seis octavos de forma auditiva y percutida. Eso se presentó en el 60% de los estudiantes lo que quiere decir 6 estudiantes de un grupo de 11 lograron interpretar de forma correcta el ritmo base de Bambuco en la tambora en la primera clase, con los demás alumnos desarrollamos un proceso más largo durante aproximadamente 3 clases más, para lograr el objetivo.	
<b>Fisiológica</b>	Generar disociación y lateralidad a partir del toque y cante y la interpretación de instrumentos como la tambora las esterillas y las maracas.	Desarrollo de la percepción auditiva y afinación con ayuda de la canción y ejercicios técnico vocales como el Lit trill y trino de labios.	El 70% de los estudiantes generaron una evolución en la afinación de la voz para el canto y en la disociación y motricidad básica para la interpretación de instrumentos de percusión como la tambora y las maracas.	

Tabla 8 Análisis de taller 6

## Taller N° 7

**Fecha:** 22 de mayo de 2019

**Nombre del taller:** aprendizaje del esquema básico de Bambuco en tambora andina.

**Objetivo:** incorporar el pulso y el patrón básico de la tambora en el ritmo de Bambuco.

**Recursos:** tambora andina, baquetas, palmas y reproductor de audio.

### Actividades

- Desplazarse por el espacio caminando al ritmo del compás acentuando la primera negra con puntillo de cada compás, jugando con las dinámicas los matices y las velocidades. Esto gracias a que la música está sonando en el reproductor de audio.
- Mientras llevamos el pulso en los pies, con la voz haremos el patrón indicado en la partitura.

Ejercicios para realizar con la voz

cha cha cha      pon

*Ilustración 34 Ejercicio rítmico con la voz*

## Ejercicio n°2

*Ilustración 35 Ejercicio 2 para voz y pies*

## Ejercicio 3

*Ilustración 36 Ejercicio 3 para voz y pies*

- Utilizaremos estrategias de silabeo como por ejemplo (cla cla ro cla ro, cla cla ro cla ro)
- Utilizaremos frases como (papa con yuca) para facilitar el aprendizaje del ritmo.

- Una vez el profesor vea que los estudiantes dominan estas frases con la voz pasaremos a realizar los siguientes ejercicios en la tambora, estos fueron realizados en los talleres y se describen en la partitura de la siguiente manera:

*Ejercicio para tambora n°1    Ejercicico n°2*

*madera                      parche*

*Ilustración 37 Ejercicios 1 y 2 para tambora andina*

*Ejercicio n°3                      Ejercicio n°4*

*Ilustración 38 Ejercicios 3 y 4 para tambora andina*

- Cantaremos en grupo la canción somos cinco negritos, mientras realizamos el patrón básico de Bambuco en tambora propuesto en la partitura, de tal forma que el estudiante que esté interpretando el instrumento se sienta apoyado y guiado por el cante del grupo.

### *patrón básico de bambuco*

*Ilustración 39 Patrón básico de bambuco para tambora andina*

### *variación*

*Ilustración 40 Variación de tambora andina*

### Reflexión conjunta:

Muchos de ellos manifestaron sentirse observados en el momento en el que ellos eran los únicos que estaban interpretando la tambora en el salón, y relataron que al principio fue un poco complejo acostumbrarse a estas circunstancias, pero posteriormente cuando se concentraron en la música y el canto el 85% de los estudiantes lograron realizar el patrón básico de Bambuco propuesto en la partitura.

### Reflexión personal

Es importante generar un espacio en donde no solamente este pensado un punto de vista cognitivo y fisiológico, sino también un espacio agradable donde lo socio afectivo nos permita compartir y disfrutar de la música, para ello las dinámicas de respeto por los compañeros son fundamentales para compartir en la construcción de un momento agradable en dónde interpretando la música aprendemos de forma reciproca.

### Que se observó:

En algunos momentos en los cuales yo me encontraba ocupado con el alumno que tenía el turno de tocar la tambora los demás se dispersaban y distraían, por ende opté por que el grupo llevará el pulso con las maracas mientras la tambora estaba realizando el patrón básico de Bambuco, otro punto bastante importante que tuve que resolver fue la postura y la disposición de algunos de los alumnos a la hora de interpretar los instrumentos de percusión ya que una mala postura puede generar problemas físicos a futuro, por tal motivo cuando logre ver esta situación les recordé que la interpretación de un instrumento debe estar pensada desde la relajación del cuerpo.

### Análisis académico de taller n° 7

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA: Música NOMBRE DOCENTE U.P.N.**  
**JHOAN SEBASTIAN ROMERO GRADO 9 Int. Horaria: 4 h.**

*Tabla 9 Análisis de taller 7*

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Asociar y comprender las diferencias tímbricas de instrumentos de percusión como la tambora dentro de un contexto sonoro de	Trabajo en grupo elaborado a partir de la elaboración de ejercicios rítmicos en dos planos corporales para su posterior aplicación en	Aprecian el patrimonio cultural y musical desde la participación en actividades grupales, dónde es usual el uso de



<b>Socio Afectiva</b>	ensamble musical.	instrumentos de percusión como la tambora.	instrumentos autóctonos de la región andina colombiana.
<b>Cognitiva</b>	Lectoescritura básica, a partir de ejercicios escritos en el taller número 7 como lo explican las partituras, y desarrollo perceptivo, a través de la audición y la imitación de diversos esquemas escritos en uno y dos planos para la ejecución con la voz y el cuerpo para posteriormente su adaptación a la tambora andina.	Desplazamientos por el espacio en la búsqueda de la percepción del pulso, acentos y patrones básicos de Bambuco con el uso de canciones escritas dentro de este género en el compás de seis octavos, y su aplicación en la tambora con la ayuda de onomatopeyas y juegos con sílabas.	Construcción y reconocimiento de elementos propios de la experiencia sonora musical y del lenguaje, expresado en esquemas básicos determinados en la partitura, articulado con la comprensión de sentidos estéticos y de pertenencia cultural de la región andina colombiana.
<b>Fisiológica</b>	Búsqueda de disociación y lateralidad, con ejercicios vocales y corporales, pensados en uno, dos y tres planos.	Realización de ejercicios, con los pies la voz y las palmas, tal como lo muestran las partituras con el uso de variaciones de dinámica velocidad, e intercambio de planos.	Los estudiantes demuestran un desarrollo de habilidades, físicas, de ejecución básica de la tambora andina, donde se involucra la diferenciación de los timbres, la disociación entre dos planos y la ejecución dentro de un contexto sonoro vivo.

## Taller N° 8

**Fecha:** 29 de mayo del 2019

**Nombre del taller:** ejercicios en dos y tres planos rítmicos en 3/4.

**Objetivo:** desarrollar disociación rítmica, entre la voz las palmas y los pies.

**Recursos:** tambora andina, baquetas, pañuelos, palmas metrónomo y reproductor de audio.

### Actividades:

- El profesor interpretara una obra en tres cuartos en el piano o en la guitarra, donde preferiblemente este bastante acentuado y notorio los tres tiempos y pedirá a los estudiantes que se muevan por el espacio al ritmo de la música.

- Posteriormente les entregará un pañuelo solicitando que realicen un gesto con este objeto con los brazos y las piernas al ritmo del compas, teniendo en cuenta interpretar en el instrumento variaciones expresivas en donde la intensidad de las dinámicas estén acompañadas por variaciones de movimiento.
- El maestro solicitará a los estudiantes que con el pañuelo venden sus ojos y sigan realizando movimientos lentos según lo que capten sus oídos **nota:** Este paso en específico se recomienda realizarlo en un lugar amplio, donde no haya obstáculos que puedan interferir con la actividad.
- Una vez terminada esta actividad de escucha activa con el pañuelo, el maestro pondrá un audio con una tambora pregrabada o el metrónomo en el compas de tres cuartos, preferiblemente lento aproximadamente entre negra 68, y 75, con la voz y las palmas el profesor dará el ejemplo de cómo realizar el ejercicios a dos planos número 1 de la ilustración inferior en la partitura y solicitará al grupo que lo hagan inmediatamente que él lo terminé de realizar, posteriormente revisará a los alumnos uno por uno, corrigiendo si es necesario.
- Del mismo modo se realizará los ejercicios 2, 3 y 4 a dos planos tal como lo indica la partitura presentada a continuación.

Ejercicio n°1

Ejercicio n°2

Voz

Palmas

*Ilustración 41 taller 8 Ejercicio 1 y 2 a dos planos.*

Ejercicio n°3

Ejercicio n°4

*Ilustración 42 Ejercicios 3 y 4 a dos planos.*

Para el caso de los ejercicios a tres planos se recomienda la utilización de onomatopeyas o silabeos previos, en donde se involucre el ritmo que está escrito en estos ejercicios, como

por ejemplo en el caso del ejercicio número uno a tres planos en la línea de la voz podemos utilizar la frase en forma de sílabas que diga

(Con la fuerza yo lograré) de tal modo que nos ayude a apropiarnos la tarea de memorización del ritmo.

Otra de las estrategias puede ser cambiar los planos de tal modo que dónde están señalados los pies en la partitura sea la mano izquierda y dónde están las palmas llevaremos la mano derecha en los muslos, de tal modo facilitaremos un poco la tarea de realizar los tres planos

Una vez ya lo puedan dominar procederemos a realizar los ejercicios tal cual como está en la partitura con el primer plano de la voz el segundo en las palmas y el tercero lo leeremos con los pies tal como lo indica la partitura.

*Ilustración 43 Taller 8 ejercicios 1 y 2 a tres planos.*

**Reflexión conjunta:** al preguntar a los estudiantes cuáles fueron las sensaciones de trabajar con el pañuelo y el movimiento en relación a la música, algunos de ellos manifiestan no comprenderlo en su totalidad mientras que otros sí comprendieron la relación del sonido con la música y el movimiento corporal. Hablando de la segunda parte del taller ellos manifestaron que los ejercicios a tres planos les presentaron dificultades notorias, mientras que con los de dos planos se sintieron mucho más cómodos y seguros, manifestando algunos de ellos que tal vez haya sido por el trabajo previo con la tambora.

**Reflexión personal:**

Luego de analizar el primer proceso visto en clase, se comprende la relevancia de conocer los avances y el proceso de cada uno de los estudiantes, ya que en este punto la comprensión rítmica del grupo no está en el mismo nivel en cada uno de ellos, por ende es importante tener preparado otros ejercicios alternos que se adecuen a el proceso de aprendizaje que cada alumno trabaja, en esta etapa la intuición y experiencia del docente jugara un papel indispensable.

### Que se observó

Al iniciar la clase y solicitar a los estudiantes moverse por el espacio dos de ellos juegan a empujarse con lo cual es interrumpida la actividad, posteriormente con los ojos vendados se mostraron mucho más concentrados y con movimientos mucho más lentos y cautelosos.

En la parte de ejercicios a dos planos el 85% de ellos lograron realizarlo de forma correcta, pero les costó mucho más esfuerzo dominar los ejercicios a tres planos, en dónde nos detuvimos a realizar un análisis de los planos para poder realizar el ejercicio como esta propuesto en la partitura.

### Análisis académico de taller n°8

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**

JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 9 **Int. Horaria:** 4 h.

Tabla 10 Análisis de taller 8

Análisis de planeación de clase.			
Dimensiones	Contenidos y temas del taller	Actividades pedagógicas	Análisis de las dimensiones
<b>Socio Afectiva</b>	Generar comunicación verbal y no verbal a través de los procesos artísticos estéticos y culturales que permitan la comunicación asertiva en un proceso de formación musical. que permita la creación de ensambles musicales.	Permitir que los estudiantes expresen diversas ideas musicales a través de su cuerpo de su voz, y de un objeto como puede ser un pañuelo un instrumento o una pelota, mientras se desplazan por el espacio, manifestando con sus movimientos el pulso y el ritmo que se encuentran inmersos en el espacio sonoro.	Los estudiantes expresan un comportamiento abierto hacia el conocimiento y las nuevas actividades que se puedan aprender dentro del aula de clase, y se muestran especialmente motivados con montajes, y ensambles musicales en donde puedan tener un rol protagónico con algún fragmento de una melodía.
<b>Cognitiva</b>	Generar un espacio para la construcción y el reconocimiento auditivo y teórico de diversos ritmos tipos y figuras musicales expresadas en un contexto sonoro vivo, por medio del cuerpo el canto y su aplicación en ensambles instrumentales.	Construir actividades que permitan el desarrollo de la disociación y la memoria, mediante actividades con ejercicios en dos y tres planos ejecutados primero por el profesor a modo de ejemplo, y su posterior ejecución en diversos planos como lo son las palmas y la voz y posteriormente los pies y	Identifican elementos sonoros, y logran imitarlos e interpretarlos en uno dos y tres planos rítmicos.  Manifiestan desarrollo de ideas sonoras y manejo de símbolos musicales, mediante el cuerpo e instrumentos de percusión.

		las palmas.	
<b>Fisiológica</b>	Desarrollo expresivo, de gestos corporales que son utilizados para el desarrollo instrumental, que denoten su propia expresividad sonora.	Aprestamiento corporal, mediante ejercicios de estiramiento y gestos con el pañuelo de acuerdo a la música, y desplazamientos al ritmo de la música por el espacio.	Los estudiantes logran incorporar movimientos y gestos corporales que denotan dominio del compas de 3/4 y logran articularlo con su práctica instrumental con un resultado sobresaliente.

### **Taller N° 9**

**Fecha:** 5 de junio 2019

**Nombre del taller:** ejercicios a dos y tres planos rítmicos en 6/8.

**Objetivo:** desarrollar disociación rítmica, entre la voz, las palmas y los pies, en la métrica de seis octavos.

**Recursos:** tambora andina, baquetas, aros ula ula, lazos o cordones, palmas metrónomo y reproductor de audio.

#### **Actividades:**

- Es de relevancia el articular el aprendizaje rítmico al movimiento del cuerpo, por tal motivo el profesor deberá, realizar la presentación de una canción en el ritmo de Bambuco en su preferencia vocal, en el caso preciso de este taller se trabajo con la canción “el beso que le robe a la luna” de Luis Enrique Aragón, con el fin de realizar movimientos sincronizados y con la ayuda del audio que estaremos escuchando.
- Con al menos de 4 a 6 aros de ula ula en el suelo propondremos a los estudiantes saltar dentro de ellos acentuando el primer tiempo de cada compás de seis octavos.
- Posteriormente incrementaremos de forma gradual la dificultad proponiendo saltar en los aros en el primer grupo de cada tres corcheas, explicado de otra forma serían dos saltos por cada compás, de esta manera trabajaremos la división y posterior subdivisión del compas.

- Luego cuando se note un dominio general de la anterior actividad procederemos a bajar el volumen del audio y propondremos a dos estudiantes a intuir el movimiento sin la música, de esta manera foméntatenos la audición interna y la intuición del pulso, subiremos y bajaremos constantemente el volumen para comprobar que exista una referencia interna contante de pulso en los estudiantes.
- Después el docente realizaremos parejas de estudiantes estos estarán atados cada uno de un pie, y pediremos que en pareja intenten acentuar el pulso, de forma simultánea saltando por los aros, también pediremos que salten cada tres corcheas, generando dos saltos por cada compás de seis octavos.
- Luego de las actividades de aprestamiento procederemos a realizar el ejercicio número 1 en dos planos el cual deberá ser efectuado en primera medida por el profesor para guiar a sus alumnos de forma visual y auditiva, realizaremos el ejercicio tal cual como está propuesto en la partitura.

*Ilustración 44 Ejercicio 1 y 2 para 6/8*

- Escogeremos a un alumno para que nos acompañe a realizar el ejercicio de forma simultánea.
- Posteriormente lo realizaremos todos en grupo con la guía del profesor, una vez este ejercicio haya sido dominado procederemos a invertir los planos leyéndolo, primero con la voz y pies y después con la voz y las palmas.
- El ejercicio número 3 y 4 lo realizaremos con instrumentos de percusión como la tambora en el plano de arriba y una maraca en el plano de abajo, de tal manera que podamos diferenciar los planos de forma tímbrica.

Ejercicio n°3    Ejercicio °4

*Ilustración 45 Ejercicio 3 y 4*

- Solicitaremos a los estudiantes que realicen los ejercicios 3 y 4 en parejas en la tambora tanto un plano en la madera como el otro en el parche y posteriormente lo invertiremos.
- Luego de haberlo interpretado en la tambora el profesor procederá a realizar los ejercicios de forma corporal tal como se propone en la partitura, con el fin de acompañar y guiar el proceso de los alumnos, posteriormente solicitará al grupo que lo realicen todos al mismo tiempo.
- Para los ejercicios en tres planos, propondremos el uso del metrónomo en una velocidad lenta y cómoda para poder realizarlos de forma detallada.

Voz                          Ejercicio n°1                          Ejercicio n°2

*Ilustración 46 Ejercicio 1 y 2*

- Si en algún momento se presenta alguna dificultad en alguno de los alumnos, podemos sugerirle retirar uno de los tres planos cuando ya domine los dos planos con seguridad solicitaremos que incorpora los tres.
- Los ejercicios propuestos en la partitura son una guía para el maestro, se recomienda realizar diversas variaciones, y juegos rítmicos con la finalidad de enriquecer la actividad.

### **Reflexión conjunta:**

Al conversar con los estudiantes fue bastante agradable compartir nuestros pensamientos acerca de la actividad ya que para la mayoría de ellos fue bastante agradable y divertido compartir en pareja actividades como el salto en los aros en donde hubo momentos de risa y diversión, llegamos a la conclusión grupal de que el proceso

en los ejercicios de dos y tres planos ha evolucionado de forma satisfactoria ya que no se les dificulta tanto como en algunas otras ocasiones que lo trabajamos.

### **Reflexión personal**

Consideró que la evolución mía como docente y la evolución de mis alumnos ha sido bastante fuerte en la medida en que logramos articular ideas de aprendizajes vistos en anteriores talleres y anteriores clases, por ende es de mucha importancia realizar una clase dinámica, donde los alumnos deben mantener la concentración el mayor tiempo posible para realizar las actividades, donde el docente tenga claro la finalidad y las actividades a través de los planes de clase.

### **Que se observó**

Se observa una evolución musical y un avance bastante notorio en el 90% de los alumnos según sus notas en planilla esta mejora sólo en actividades rítmicas sino también en afinación y concentración a la hora de interpretar algo del repertorio que hemos venido trabajando.

### **Análisis académico de taller n° 9**

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA:** Música **NOMBRE DOCENTE U.P.N.**  
JHOAN SEBASTIAN ROMERO **GRADO** 9 **Int. Horaria:** 4 h

*Tabla 11 Análisis de taller 9*

<b>Análisis de planeación de clase.</b>			
<b>Dimensiones</b>	<b>Contenidos y temas del taller</b>	<b>Actividades pedagógicas</b>	<b>Análisis de las dimensiones</b>
<b>Socio Afectiva</b>	Desarrollo expresivo y espontaneo de expresiones e ideas musicales que permitan generar habilidades grupales mediante el dialogo el juego y la reflexión.	Generar procesos de comunicación mediante el uso de la música como recurso fundamental, fomentando comunicación no verbal mediante gestos corporales.	Manifiestan comportamientos de alegría frente a las actividades corporales propuestas con los aros de ula ula, y presentan una mayor concentración en ejercicios a dos y tres planos rítmicos.



<b>Cognitiva</b>	Construcción de habilidades y lógicas mentales, que desarrollen habilidades de percepción auditiva y de disociación rítmica, para decodificar símbolos musicales encontrados en el compas de 6/8.	Desarrollar habilidades perceptivas, con el uso de onomatopeyas en los ejercicios a dos y tres planos rítmicos, incorporando gestos corporales con la ayudada de material como los ula ula.	Los estudiantes reconocen e identifican diferencias tímbricas y rítmicas de los planos, para su interpretación en un instrumento de percusión como la tambora. Un 95% de ellos lograron realizar los ejercicios a dos planos y un 15% de ellos presento dificultades para la interpretación de los ejercicios a tres planos.
<b>Fisiológica</b>	Generan un desarrollo de habilidades motrices por medio de actividades corporales de salto estiramientos y uso de instrumentos de percusión como la tambora y las maracas.	Organizar parejas donde atados de los pies, salten y acentúen el pulso en el compas de 6/8.	Expresan el pulso, ostinatos y acentuaciones en dos y tres planos rítmicos en el compas de 6/8 de forma coherente con su entorno sonoro.

### Taller N° 10

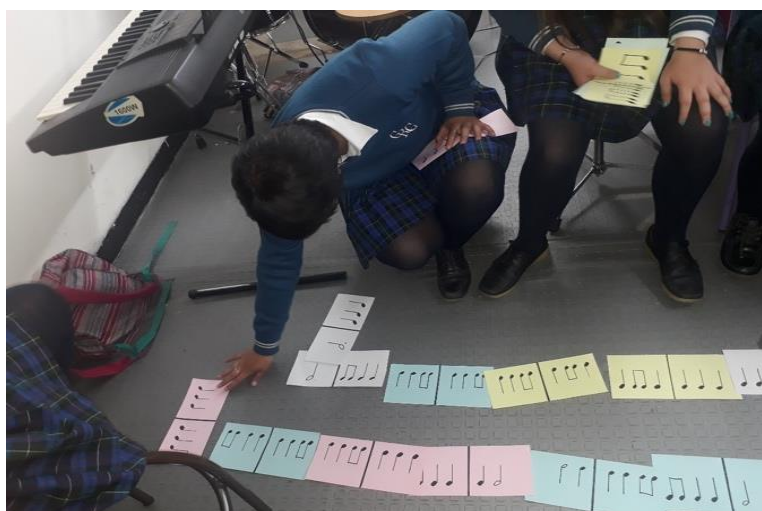
**Fecha:** 28 de agosto 2019

**Nombre del taller:** aprendizaje de lectoescritura rítmica.

**Objetivo:** desarrollar habilidades de lectoescritura rítmica, en el compás de tres cuartos, a través de fichas y juego de dominó.

**Recursos:** fichas de dominó en cartón paja o cartulina de unas medidas grandes y cómodas para la lectura en el compas de tres cuartos.

**Actividades:**



*Ilustración 47 Taller 10 foto 1*

- Iniciaremos con una actividad corporal en la cual organizaremos el grupo en círculo, donde el profesor realizará unos sencillos dictados rítmicos, utilizando las figuras rítmicas blanca, negras y corcheas en el compás de tres cuartos. Teniendo en cuenta que estos dictados son algunos de los ritmo tipos encontrados en las fichas de dominó.
- El profesor mostrará las fichas de dominó a los alumnos en el círculo, a la vez que irá leyendo una por una con la utilización de percusión corporal con las palmas, y solicitará a los alumnos que lo imiten en la ejecución de estos ritmos tipos, e irán leyendo las fichas para ir comprendiendo las figuras musicales y su duración con relación al tiempo.
- El profesor repartirá un mínimo de 5 fichas a cada alumno para iniciar el juego, y la salida de la primera ficha será la que tenga el ritmo de negra dos corcheas negras. Teniendo en cuenta no decir esto textualmente, sino ejemplificarlo a través de un dictado rítmico para que todo sea realizado de una forma muy vivencial desde el comienzo del juego.
- Una vez puesta la primera ficha los participantes del juego iniciarán encontrando la ficha compatible con la que ya se ha puesto, tal como en un juego de dominó estándar, con la diferencia de que la ficha que el participante ponga deberá ser leída junto con la anterior de tal modo que se va desarrollando todo un ejercicio de lectura por medio del juego.
- También se puede desarrollar el juego con una nueva regla, de tal manera que si algún participante no tiene la ficha que corresponde deberá leer todo el esquema que se encuentra armado hasta el momento.
- Si en algún espacio de juego un estudiante necesita la ayuda del profesor este deberá estar atento a su proceso de lectura para brindarle apoyo en el momento que esté lo necesite.



*Ilustración 48 Taller 10 foto 2*

- Ganará el juego aquel que logre leer todo el dictado formado por las fichas, y que haya quedado sin ninguna ficha en su poder.

### **Reflexión conjunta**

Al finalizar el juego y conversar fue notorio que todos nos divertimos mucho ya que en la práctica salen muchos momentos divertidos de los cuales también aprendemos bastante, los estudiantes manifestaron ansiedad al finalizar el juego, cuando varios de ellos tenían solamente una ficha y tenían buenas posibilidades de ganar.

### **Reflexión personal**

En esta oportunidad en específico hay varias cosas para reflexionar debido a diversos momentos ocurridos en el juego, en primera instancia el alto nivel de concentración requerido para el profesor ya que estar pendiente de su propio juego y el de los demás implica un despliegue de concentración bastante fuerte, en segunda instancia mantener un ambiente de respeto y orden en la medida en que al ser un juego los estudiantes se emocionan bastante y puede presentarse episodios de mucha euforia, por tal motivo debemos utilizar estas emociones a favor del aprendizaje ritmo musical.

### **Que se observó**

Logre identificar una buena disposición del grupo para este tipo de trabajos y juegos, y unos grandes deseos de ganar al finalizar el juego conllevando esto a que uno de los alumnos escondiera una de las fichas para proclamarse como auténtico ganador, afortunadamente los otros estudiantes me dan parte de lo ocurrido ya que yo no logré darme cuenta en el momento, a pesar de este episodio logramos divertirnos y aprender bastante incluso extendiendo un poco el tiempo estimado para la clase sin que esto les importara a los estudiantes, ya que ellos estaban tan concentrados en el juego que sólo querían ser los ganadores.

### **Análisis académico de taller n°10**

**PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA: Música NOMBRE DOCENTE U.P.N.**  
**JHOAN SEBASTIAN ROMERO GRADO 9 Int. Horaria: 4 h.**

*Tabla 12 Análisis de taller 10*

<b>Análisis de planeación de clase.</b>
---

<b>Dimensiones</b>	<b>Contenidos y temas del taller</b>	<b>Actividades pedagógicas</b>	<b>Análisis de las dimensiones</b>
<b>Socio Afectiva</b>	Evolución de habilidades sociales a partir del juego, la lectura rítmica y el diálogo para la manifestación de ideas propias.	Comprensión de reglas y pautas para una mínima convivencia que permita desarrollar un espacio de crecimiento social y cognitivo por medio del juego.	Los estudiantes manifiestan interés en identificar y manejar la lectoescritura rítmica básica de la música que interpretan. Presentan comportamientos de competitividad frente a juegos que involucren un posible ganador.
<b>Cognitiva</b>	Comprensión y decodificación de lectoescritura básica en el compás de tres cuartos, para su posterior ejecución con el sonido de la voz y las palmas.	Desarrollar todo un esquema de lectura rítmica teniendo en cuenta las fichas de dominó poseídas por el participante. Ganada el juego aquel que logre leer todo el dictado rítmico armado por todo el esquema de juego de las fichas de dominó y aquel que no tenga ninguna ficha al finalizar la actividad.	Se manifiesta un gran avance en actividades grupales prácticas, donde es necesario el desarrollo de la lectura rítmica entorno a un contexto de aprendizaje a través del juego, y el aprendizaje de lectoescritura musical.
<b>Fisiológica</b>	Desarrollar habilidades, psicomotrices, que posteriormente puedan ser relacionadas a la interpretación de instrumentos propios de la región andina colombiana.	Fomentar el aprendizaje de lectura rítmica mediante juegos que involucran el movimiento del cuerpo y la concentración.	Presentan conductas de goce y disfrute frente actividades donde debe haber un posible ganador, permitiendo la concentración y la emoción de ganar el juego, tanto que uno de ellos intentó hacer trampa para ganar el juego.

## **5. ESTRATEGIAS PARA LA COMPRESIÓN DE LAS MÉTRICAS TRES CUARTOS Y SEIS OCTAVOS POR MEDIO DE LA REFLEXIÓN DEL MATERIAL ELABORADO.**

En este apartado se exponen los hallazgos del proceso investigativo y compositivo para dar a conocer las experiencias y aprendizajes adquiridos en el transcurso de la investigación.

En primera instancia se explicará el desarrollo compositivo del pasillo andaluz en el cual se tuvo presente los siguientes puntos:

- incorporar los ritmotipos encontrados en el análisis musical.
- Coherencia del discurso melódico por medio de frases de pregunta, respuesta.
- Implementación de tonalidades y modulaciones que permitan una adecuada y favorable digitación en instrumentos de cuerda pulsada.
- Distribuir de forma equitativa el discurso melódico en varios instrumentos destacando las posibilidades tímbricas de cada uno.
- Implementar el solfeo de la melodía para desarrollar la memorización del fraseo con nombre de notas.
- Implementación de matices dinámicos y agógicos para enriquecer la expresión musical.

Para el proceso de montaje fue relevante haber realizado un previo trabajo rítmico musical por medio de los talleres, que favorezcan las dinámicas de ensamble, además durante la presentación del pasillo andaluz la melodía principal fue solfeada acompañada de un instrumento armónico, para que los estudiantes lograrán memorizar la melodía con nombre de notas. En esta etapa fue fundamental proponer inicialmente la apropiación ritmo melódica, antes de interpretar los instrumentos, por esta razón el proceso de transición a los instrumentos se desarrollo de forma apropiada con los objetivos de la clase. Debido a la cantidad de estudiantes se implemento el uso de jefes de cuerda que impulsen el sentido orquestal desde cada línea de instrumentos, estos comportamientos de compañerismo aportaron a la evolución musical durante el transcurso de las clases, donde el dialogo para la solución de problemas se presento de forma continua. Generar variaciones entre repeticiones para el montaje fue indispensable entre la sección A y B del pasillo organizando un discurso musical más elaborado para su posterior presentación. El ejercicio compositivo del Bambuco viaje

en la canoa se generó dentro de las dinámicas de clase, en donde el docente propuso ciertos ritmotipos y los estudiantes escogían las notas de acuerdo a su instrumento, principalmente se pensó en sensaciones de relajación y paz; ideas desde las cuales está pensada la composición. En general las actividades de composición e improvisación se tornaron complejas, en la medida en que los estudiantes no se sintieron seguros de expresar sus ideas frente a los demás compañeros, por esta razón el acompañamiento y oportunas intervenciones del docente son relevantes en este tipo de ejercicios con estas edades en particular.

### **Metodología empleada en los talleres**

La organización de los objetivos y logros esperados para cada taller es fundamental en la medida en que toda actividad debe tener una objetividad clara, con un previo análisis del lugar y el tipo de población con la cual se implementarían las actividades, teniendo en cuenta el tiempo disponible para cada propuesta y los recursos materiales como instrumentos, reproductores de audio, espacios etc. El análisis personalizado de cada uno de los estudiantes, la memorización de sus nombres, comportamientos, fortalezas y debilidades, brindan al docente una conciencia real del desarrollo individual, donde se asignen tareas adecuadas al proceso de cada estudiante.

La sistematización de información por medio de la reflexión conjunta y las evaluaciones permitió analizar las dimensiones socio afectiva, cognitiva y fisiológica donde se evalúan los comportamientos, actitudes, debilidades y fortalezas, frente a los diversos momentos de la clase. Algunos talleres como el de lectoescritura tenían objetivos ambiciosos, por esta razón fue necesario reforzar en varias clases las actividades propuestas para que la mayoría de los alumnos cumplieran con las metas esperadas, esto también ocurrió con el taller cuatro de improvisación instrumental donde fue necesario invertir más tiempo del estipulado, este tipo de dificultades pueden presentarse en dinámicas académicas donde la creatividad y la experiencia de el docente juegan un rol fundamental. La lista de control de asistencia y notas de proceso fue importante, pues por medio de ella se llevó un registro detallado de los resultados de las actividades y evaluaciones, además permitió generar un compromiso por parte de los estudiantes para que este se viera reflejado en su nota final.

El aprendizaje de los compases  $3/4$  y  $6/8$  se dio de forma natural por medio del movimiento del cuerpo al ritmo de la música y la interpretación de las piezas que fueron objeto de estudio, a continuación se exponen algunos puntos relevantes aprendidos en el transcurso de la investigación:

- La apropiación del ritmo se debe realizar de forma corporal por medio del movimiento del cuerpo, la escucha activa y la imitación, antes de pasar al instrumento el estudiante debe dominar células rítmicas propuestas en el espacio académico.
- Un repertorio adecuado atendiendo las necesidades y objetivos del grupo, teniendo en cuenta las edades e intereses de los participantes.
- El dominio profundo del repertorio por parte del docente.
- El dialogo y la reflexión para resolver problemas e inquietudes presentes en la interacción musical.
- Utilizar variaciones de velocidad, intensidad, fuerza, y dinámicas, en los diversos ejercicios y repertorios evitando la monotonía en la musicalidad.
- El juego como estrategia para favorecer el aprendizaje.
- Ejemplificar con onomatopeyas y silabeos para estructurar las células rítmicas.

## CONCLUSIONES

Durante el proceso de investigación y ejercicio docente llevado a cabo desde agosto de 2018 hasta octubre de 2019, hubo oportunidad de emplear algunas de las metodologías de enseñanza aprendidas en el transcurso de la carrera, donde se reflexionó para cuestionar cuando es coherente utilizar este modelo de metodologías de enseñanza, pues también es relevante conocer como estas músicas tradicionales se desarrollaron por medio de las practicas empíricas y el aprendizaje musical por medio de la tradición oral, por tal motivo el docente debe comprender estos procesos de formación y transformación de la sociedad, para articular su saber académico con la creatividad para resolver problemas en tiempo real durante un espacio de interacción con propósitos académicos.

La investigación proporciono información y resultados verificables por medio de grabaciones de audio y video, evaluaciones, encuestas y diario de campo, brindando estadísticas de una evolución musical progresiva y del fortalecimiento de la convivencia en el aula del 97% de los estudiantes. Esta cifra se obtiene de las notas de procesos individuales y listas de control de asistencia donde encontramos que sólo dos estudiantes no lograron asimilar de forma sobresaliente los objetivos de la investigación forjándose de esta manera la interrogante de ¿cómo abordar estos casos específicos dentro de un contexto escolar?

También se llegó a la conclusión que es completamente coherente desarrollar un proceso de aprendizaje rítmico por medio de los aires de pasillo y bambuco obteniendo resultados satisfactorios en materia de ensamble y procesos individuales en cada uno de los diversos instrumentos implementados. Otro de los elementos relevantes encontrados fue la importancia de sistematizar la información recolectada por medio de talleres analizando los resultados de forma socio afectiva, cognitiva y fisiológica, donde por medio de la reflexión y el dialogo conjunto entre alumnos y docente se establecen las bases del conocimiento y la convivencia de los grupos de trabajo. Por medio de estas reflexiones se conocieron diversos puntos de vista que permitieron evolucionar el diseño de los talleres y conocer la opinión y proceso de cada uno de los estudiantes.

El uso de instrumentos tradicionales como la tambora andina, el maracón, las esterillas el tiple y bandola andina, permitió desarrollar competencias y habilidades de ensamble musical, trabajando elementos como: matices dinámicos y agógicos para incrementar la calidad interpretativa de los instrumentos por medio de diversos recursos expresivos. Además los instrumentos de percusión cumplieron un rol fundamental para el



reconocimiento y apropiación de acentuaciones y subdivisiones de pulso dentro de los compases abordados durante la investigación. La implementación de instrumentos autóctonos de la región andina permitió conectar el contexto cultural en el cual se desarrollaron las músicas tradicionales y conocer la evolución interpretativa gracias a grandes intérpretes y compositores analizados en el aula de clase. Asimismo se encontró en gran parte de los alumnos, un interés bastante notorio por aprender a interpretar este tipo de instrumentos no sólo de cuerda pulsada, con el caso de la bandola andina y el triple, sino también en instrumentos de percusión como la tambora andina y las esterillas. Por esta razón se llegó a la conclusión que el uso de instrumentos autóctonos no sólo nos brinda una fuerte herramienta de trabajo si no que permite generar conocimiento cultural , perpetuando las raíces tradicionales de nuestro país, brindando la oportunidad de formar nuevos instrumentistas que expongan su creatividad a favor de la música colombiana.

Fue de suprema importancia el desarrollo de un análisis musical profundo que exponga las principales características armónicas, melódicas y rítmicas, que brinde una información solida acerca de los elementos propios del discurso musical en los ritmos de pasillo y bambuco, porque en la construcción de dicho análisis se logra comprender elementos fundamentales para la interpretación y la posterior realización de un proceso compositivo coherente con la esencia de los aires tradicionales. Por medio de este análisis musical también se encontró información relevante para crear material apropiado con el contexto escolar con el cual se tuvo la oportunidad de socializar.

En el ejercicio docente se evidencio la importancia de la planeación de clases ya que sin esta hubiera sido muy complejo desarrollar los objetivos de la investigación, pues en ocasiones a pesar de tener material de trabajo por medio de los talleres, estos se lograban desarrollar en menor tiempo de lo planeado, o viceversa el tiempo de la clase no era suficiente, por tal motivo en estas circunstancias se acudió a la creatividad para la solución de problemas en tiempo real, poniendo a prueba las capacidades intuitivas del docente. En estas situaciones la experiencia y conocimiento profundo de diversos repertorios y actividades juegan un rol fundamental, evidenciando la importancia de tener un constante encuentro con diversos escenarios de interacción pedagógica donde se lleva a cago un aprendizaje recíproco. En esta planeación de clases se estudió que las actividades y talleres tuvieran un tiempo determinado acorde con la disponibilidad del espacio, además se estructuraron diversos niveles de dificultad teniendo en cuenta los diferentes procesos individuales identificados en el trascurso del ejercicio docente.

Los parámetros de información aprendidos durante el proceso de creación y aplicación de los talleres fue fundamental ya que por medio de ésta interacción y planeación se establecieron las bases para la búsqueda y generación de conocimiento durante el ejercicio de socialización y creación musical. En ese proceso el docente comprende las dinámicas de comportamientos y actitudes de cada individuo y sus variables de aprendizaje de acuerdo a cada proceso individual, comprendiendo que el conocimiento es producto de la necesidad del espacio que rodea el individuo.

Fue un reto articular el plan de estudios del área artística del I.E.D República de Colombia con la planeación de clases para el cumplimiento de los formatos establecidos por la institución educativa y de forma paralela trabajar los contenidos propuestos para la investigación, intentando generar un sentido de apropiación cultural de los estudiantes, ya que ellos estuvieron inmersos en un entorno social alejado de las tradiciones musicales y culturales de la región andina colombiana. Por esta razón la vivencia musical se priorizo, articulado conocimientos históricos y gramaticales, por medio de la canción y el juego con el fin de propiciar un interés autentico y genuino por el conocimiento musical de forma natural.

En el proceso de composición fue relevante implementar una idea de creación conjunta que generara una composición en el aula de clase, desarrollada por alumnos y profesor, partiendo de la idea de sencillos ritmotipos presentes en el Bambuco colombiano y posteriormente realizar recitales con estas composiciones en diversos escenarios y espacios brindados por el I.E.D República de Colombia, este fue el caso puntual de la segunda composición en ritmo de Bambuco llamada “viaje en la canoa” esta se desarrollo en medio del aula de clase. Además implementar momentos de improvisación instrumental como en el taller n°4, permitió fomentar la creatividad de los estudiantes y conocer de forma técnica cada uno de los instrumentos armónicos.

Otro de los sucesos observados en este tipo de edades, entre los 13 y 15 años es que algunos estudiantes se encuentran en una etapa donde manifiestan pena producida por las miradas y comentarios de sus compañeros, tal vez producto de no estar seguros de poder realizar de forma correcta las actividades vocales o de improvisación propuestas, por esta razón el docente debe acompañar este tipo de procesos para que el estudiante no se sienta sólo, además implementar repertorios adecuados y atractivos para este tipo de edades y guiar las improvisaciones a través de ejemplos y actitudes que motiven la constante mejora de los procesos de formación musical individual.

Es importante para un docente en formación tener la oportunidad de interactuar con un plantel educativo de forma directa atendiendo los lineamientos y actividades para desarrollar las competencias pertinentes para cada tipo de grado o curso. Por esta razón los espacios de práctica docente que brinda la universidad pedagógica nacional, permiten el crecimiento profesional de sus estudiantes, al confrontarlos con las realidades sociales del país.

En el transcurso del trabajo de campo se encontraron vivencias y experiencias maravillosas que únicamente se pueden experimentar socializando con los alumnos a través del arte. Esto se manifestó percibiendo una evolución de los ensambles y procesos individuales de cada uno de los estudiantes, descubriéndose un desarrollo técnico musical y socio afectivo, percibiéndose el valor supremo de satisfacción para el docente. Tener la oportunidad de compartir las ideas y conocimientos con otros músicos en formación es algo que en ocasiones trasciende lo investigado en los textos, esto sólo se puede comprender verdaderamente cuando es experimentado de forma vivencial en la tarima o el aula de clase con la música como medio de expresión humana.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachmann, M.L. (1998). La rítmica de Jaques Dalcroze una educación por la música y para la música. Madrid: Pirámide.
- Duque, C. (2005). Territorios e imaginarios entre lugares urbanos. Procesos de identidad y región en ciudades de los Andes Colombianos. Bogotá: Universidad de Caldas. Recuperado de: [books.google.es](http://books.google.es)
- Díaz Gómez,( 2007) Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical.
- Grenet e (1997) música cubana orientaciones para su conocimiento y estudio.
- Jaramillo, J.(2007) Campesinos de los Andes. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. de: [revistas.unal.edu.co](http://revistas.unal.edu.co)
- Juliao, C. (2011) El enfoque praxeológico Bogotá Colombia editado por corporación Universitaria minuto de Dios.
- Lawrence, G (1935) sitck control Estados Unidos Jorge B Stone.
- Morales G . A (1977) compendio general de folclor colombiano
- Moreno G H (2018) Tras las huellas del saber pedagógico. Bogotá: Universidad pedagógica nacional.
- Musicorum (2010) obtenido de: <http://www.escuelamusica.net/escuela-musica-infantil-metodo-willems-en-valencia-y-la-eliana-que-es-la-pedagogia-willems.html>.
- Ocampo, J. (2006). Folclor, costumbres y tradiciones colombianas. Bogotá: Plaza & Janes. : [books.google.es](http://books.google.es)
- Ochoa, A. (1970) Tradición género y nación en el bambuco editorial a contratiempo
- Ortiz F (1965) La africanidad de la música folklórica cubana la Habana universidad central de Villas)
- Perdomo J (1980) La historia de la música colombiana Bogotá Colombia.
- Perdomo J (1980) Historia de la música colombiana Bogotá Colombia.

Pérez Serrano G (2002) investigación cualitativa retos e interrogantes técnicas de análisis de datos.

Pérez Serrano G (2002) investigación cualitativa retos e interrogantes técnicas de análisis de datos.

Terán, F. López & Gómez, C. (1997) Fundación incolmotos (pedagogía y didáctica musical)

Willems, E. (1993) El ritmo musical Editorial, universidad de Buenos Aires.

## ANEXOS

En este apartado se encuentra material que apoyó la investigación, como es el caso del formato de planeación de clases, encuestas y entrevistas a estudiantes y docentes de la facultad de Bellas Artes de la universidad pedagógica nacional. También se encuentran las partituras de dos composiciones que fueron objeto de estudio a lo largo del proceso. La primera es un pasillo llamado “pasillo andaluz” basado en la cadencia Andaluza utilizada en algunos aires del flamenco, pues este una de mis inquietudes musicales. La segunda composición es un Bambuco llamado “viaje en la canoa” que tuvo la particularidad de nacer en el aula de clase, producto de ideas de estudiantes y profesor, como resultado del aprendizaje de diversos ritmotipos que fueron objeto de estudio. Esta experiencia de componer con los alumnos permitió sentir una apropiación y sentimiento de identidad con la música como vehículo para fomentar la comunicación.

COLEGIO REPÚBLICA DE COLOMBIA

PLANEACIÓN ACADÉMICA DE AULA Y DIARIO DE CLASES 2018

PERIODO 02 ASIGNATURA O ÁREA: Practica docente NOMBRE DOCENTE U.P.N. JHOAN SEBASTIAN ROMERO GRADO 903 Int. Horaria: 4 h.

No Clase		PLANEACIÓN				Resultado de lo Planeado
PLANEAD A	DIMENSIÓN	ESTÁNDAR DE COMPETENCIAS	CONTENIDOS, TEMAS Y/O PROBLEMAS	ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS	USO DE RECURSOS	
1.	Socio Afectiva	La clase está pensada para fortalecer y mejorar habilidades sociales, fomentando el respeto y la tolerancia por las ideas musicales de improvisación, que se desarrollan en el aula, de tal manera que con el trabajo en equipo logremos, aprender de la música y de las ideas musicales de los compañeros.	Los contenidos son la improvisación con el uso de la voz, y los juegos rítmicos para el fortalecimiento de la memoria y la concentración. Con el objetivo de fomentar más el uso de la voz hablada y cantada. Por este motivo quisiera continuar destinando cierto espacio de la clase para fortalecer esta área que considero fundamental en la formación integral musical, con estos ejercicios, busquemos fomentar el respeto por las ideas musicales de los demás y mejorar el trabajo en equipo para la comprensión y aprendizaje de los dos grupos.	Para la clase vamos a comenzar con un juego de coplas y juegos rítmicos con la voz, la copla es la siguiente: abro los ojos en la mañana y muy radiante veo el sol, cuando saludo a mi familia muy contento siempre estoy. Una vez memorizada la copla entraremos a realizarle unos ostinatos rítmicos con las palmas y la voz en donde el profesor animara a los alumnos a proponer otros ostinatos y variaciones. Entraremos también a trabajar una nueva canción tradicional andina llamada el cóndor, en donde abordaremos la improvisación instrumental pensada sobre la armonía del tema, con la utilización de figuras rítmicas como corcheas, semicorcheas blancas negras, negras puntillo y sus respectivos silencios. Luego Trabajaremos en el montaje de la salsa el ausente de Fruco para la muestra final y el pasillo colombiano vino tinto de Fulgencio García.	La canción y a improvisación  El solfeo de notas con la voz la imitación	En la clase pasada note bastante entusiasmo con el repertorio que estamos trabajando, pero a pesar de eso algunos de los muchachos tienen dificultades con las notas y la rítmica producto de que algunos de ellos no tienen el instrumento para estudiar en su casa.  En esta clase los alumnos manifestaron comportamientos abiertos ante las actividades, pero en algunos lapsos de tiempo es notoria su pena ante la mirada atenta de los demás compañeros de clase.

Cognitiva	Desarrollar capacidad de memoria a corto plazo, a través del uso de coplas, repertorios e improvisación,	Fortalecimiento de la memoria a través de diversas actividades que promuevan la escucha activa	Luego procederemos a fomentar la improvisación rítmica alumno por alumno con posterior imitación de todo el grupo del patrón rítmico compuesto por cada alumno.		
Fisiológica	Desarrollo de la motricidad fina y gruesa, con el trabajo en instrumentos armónicos y de percusión.	Fomentar el desarrollo de la técnica básica, en los instrumentos tradicionales tales como el tiple y la bandola andina.	Los estudiantes presentan manifestan mejoras en la musicalidad, pero la digitación usada por ellos no es la más adecuada para este tipo de instrumentos de cuerda pulsada.		



A continuación se presentan dos formatos de la encuesta 001 realizada el 27 de marzo de 2019 con fines académicos, que buscó brindar información a modo de diagnóstico, acerca del conocimiento de los estudiantes de 801 y 804, sobre las músicas de la región andina colombiana.

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

Formato de encuesta con fines académicos

Practicante: Jhoan Sebastián Romero Mojica

Proyecto de grado

Aprendizaje de los compases de 3/4 y 6/8 a través de los ritmos de bambuco y pasillo colombiano en el colegio República de Colombia

Nombre: Simon Esteban Reyes

Fecha: 27/03/09

Marque con un círculo o una X la respuesta a las siguientes preguntas gracias por su cooperación.

1. ¿Alguna vez ha escuchado música colombiana?  Sí o  No
2. ¿Considera que es importante conocer la música y la cultura de nuestro país?  
Si o  No
3. ¿Alguna vez ha escuchado un bambuco o un pasillo colombiano. Recuerda el título de alguno? si es así por favor escriba el título sobre en la línea  
Si o  No \_\_\_\_\_
4. ¿conoce a qué región de Colombia pertenecen estos dos ritmos?  
Si o  No
5. ¿Al escuchar un bambuco y un pasillo logra percibir el pulso y la acentuación?  
Si o  No
6. ¿Podría usted identificar auditivamente la diferencia entre el bambuco y el pasillo?  
Si o  No
7. ¿A escuchado en vivo alguna vez estos ritmos colombianos?  
 Sí o  No
8. ¿Conoce que tipo de instrumentos son usados para interpretar estos aires?  
Si o  No

Si es así por favor escriba el nombre de los instrumentos sobre la línea

\_\_\_\_\_

Aliz Ballen

## FACULTAD DE BELLAS ARTES

## LICENCIATURA EN MÚSICA

Formato de encuesta con fines académicos

Practicante: Jhoan Sebastián Romero Mojica

Proyecto de grado

Aprendizaje de los compases de 3/4 y 6/8 a través de los ritmos de bambuco y pasillo colombiano en el colegio República de Colombia

Nombre: Aliz Ballen 804

Fecha: 27/03/19

Marque con un círculo o una X la respuesta a las siguientes preguntas gracias por su cooperación.

1. ¿Alguna vez ha escuchado música colombiana?  Sí o  No
2. ¿Considera que es importante conocer la música y la cultura de nuestro país?  
 Sí o  No
3. ¿Alguna vez ha escuchado un bambuco o un pasillo colombiano. Recuerda el título de alguno? si es así por favor escriba el título sobre en la línea  
Si o  No \_\_\_\_\_
4. ¿conoce a qué región de Colombia pertenecen estos dos ritmos?  
Si o  No
5. ¿Al escuchar un bambuco y un pasillo logra percibir el pulso y la acentuación?  
Si o  No
6. ¿Podría usted identificar auditivamente la diferencia entre el bambuco y el pasillo?  
Si o  No
7. ¿A escuchado en vivo alguna vez estos ritmos colombianos?  
Si o  No
8. ¿Conoce que tipo de instrumentos son usados para interpretar estos aires?  
Si o  No

Si es así por favor escriba el nombre de los instrumentos sobre la línea

\_\_\_\_\_

# Pasillo Andaluz

Score

Jhoan Sebastian Romero Mojica

2018

The musical score for "Pasillo Andaluz" is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is arranged for the following instruments:

- Bandola Andina:** Melodic line starting with a *mf* dynamic, featuring a long phrase with a slur over the first four measures.
- Acoustic Guitar 1:** Melodic line following the Bandola Andina.
- Acoustic Guitar 2:** Harmonic accompaniment using chords.
- Tiple:** Harmonic accompaniment using chords.
- Piano:** Melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Soprano Xylophone:** Rhythmic accompaniment.
- Alto Xylophone:** Rhythmic accompaniment.
- Alto Metallophone:** Sustained harmonic accompaniment.
- Bass:** Simple harmonic accompaniment.

The score consists of 10 measures. The first measure is a whole rest for all instruments except the Bandola Andina and Acoustic Guitar 1, which begin with a quarter note. The second measure continues the melodic lines. The third measure features a long slur over the Bandola Andina and Acoustic Guitar 1 parts. The fourth measure ends with a quarter rest for the Bandola Andina and Acoustic Guitar 1. The fifth measure begins a new melodic phrase. The sixth measure continues the melodic lines. The seventh measure features a long slur over the Bandola Andina and Acoustic Guitar 1 parts. The eighth measure ends with a quarter rest for the Bandola Andina and Acoustic Guitar 1. The ninth measure begins a new melodic phrase. The tenth measure continues the melodic lines.

Pasillo Andaluz

2  
6

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

*p*



## Pasillo Andaluz

3

This musical score is for the piece "Pasillo Andaluz" on page 137, rehearsal mark 12. It features seven staves for different instruments: Bandola, Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2), Tiple, Piano (Pno.), Saxophone (SX), Alto Saxophone (AX), and Bass. The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Bandola part begins with a forte (*f*) dynamic. The Acoustic Guitars play a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Tiple provides a steady bass line with chords. The Piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Saxophone and Alto Saxophone play a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part provides a steady bass line with chords.

12 *f*

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

4  
17 *p* Pasillo Andaluz

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

## Pasillo Andaluz

5

Musical score for *Pasillo Andaluz*, page 5, measures 22-26. The score is arranged for a band with the following instruments:

- Bandola**: Treble clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes.
- Ac.Gtr. 1**: Treble clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes.
- Ac.Gtr. 2**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Tiple**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Pno.**: Grand piano, with a treble clef playing a melodic line and a bass clef playing a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- SX**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- AX**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- AM**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Bass**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of 5 measures, starting at measure 22. The instruments are arranged in a standard band configuration, with the Bass and Pno. providing the harmonic and rhythmic foundation, and the other instruments providing melodic and rhythmic accompaniment.

## Pasillo Andaluz

6  
27

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass



## Pasillo Andaluz

7

32

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

32

Bass

## Pasillo Andaluz

8  
37

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

37

SX

AX

AM

37

Bass

## Pasillo Andaluz

9

42

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

42

Bass

10 Pasillo Andaluz

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

Pasillo Andaluz

53

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

53

Bass

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Pasillo Andaluz" on page 11, starting at measure 53. The score is arranged for a band of instruments: Bandola, Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2), Tiple, Piano (Pno.), Saxophone (SX), Alto Saxophone (AX), Alto Saxophone (AM), and Bass. The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Bandola and Piano parts play a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The Acoustic Guitars and Tiple provide harmonic accompaniment. Ac.Gtr. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Ac.Gtr. 2 and Tiple play chords: G4 (quarter), B4 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The Piano part has a bass line: G3 (quarter), B2 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). The Saxophone parts (SX, AX, AM) play chords: G4 (quarter), B4 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The Bass part plays a simple bass line: G2 (quarter), B2 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter).

Pasillo Andaluz

12  
58

Badola

58

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

58

Pno.

58

SX

AX

AM

58

Bass

Pasillo Andaluz

63

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Pasillo Andaluz" on page 13, starting at measure 63. The score is arranged for a band of instruments. The Bandola part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, featuring a simple melodic line. Acoustic guitar 1 (Ac.Gtr. 1) and Tiple play a rhythmic melody in the treble clef. Acoustic guitar 2 (Ac.Gtr. 2) provides harmonic support with chords in the treble clef. The Piano (Pno.) part is in grand staff, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. SX (Saxophone) plays a simple melodic line in the treble clef. AX (Alto Saxophone) and AM (Alto Clarinet) play a rhythmic melody in the treble clef. The Bass part is in the bass clef, playing a rhythmic bass line. The score consists of five measures.

14  
68

Pasillo Andaluz

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass



## Pasillo Andaluz

15

73

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

73

Bass

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Pasillo Andaluz" on page 15, starting at measure 73. The score is arranged for a band of instruments: Bandola, two Acoustic Guitars (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), Tiple, Piano (Pno.), SX, AX, AM, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Bandola part consists of five measures of half notes. Ac.Gtr. 1 and Tiple play a rhythmic melody of eighth notes. Ac.Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The Piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and a bass line in the left hand. SX, AX, and AM play simple harmonic accompaniment. The Bass part provides a rhythmic foundation with eighth notes.

Pasillo Andaluz

16  
78

Bandola

78

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

78

Pno.

78

SX

AX

AM

78

Bass

# Viaje en la canoa

Score

Jhoan Sebastian Romero  
2018**LARGHETTO** (♩ = c. 70)

The musical score is written for a variety of instruments. The tempo is marked **LARGHETTO** with a quarter note equal to approximately 70 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score consists of the following parts:

- Bandola:** Treble clef, 6/8 time, playing a melodic line with a *mp* dynamic.
- Acoustic Guitar 1:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic.
- Acoustic Guitar 2:** Treble clef, 6/8 time, playing a melodic line with a *mp* dynamic.
- Tiple:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic accompaniment.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), 6/8 time, playing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, both with a *mp* dynamic.
- Soprano Xylophone:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic accompaniment.
- Alto Xylophone:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic accompaniment.
- Alto Metallophone:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic accompaniment.
- Bass:** Bass clef, 6/8 time, playing a simple bass line.

## Viaje en la canoa

6

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

*mp*

*mp*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Viaje en la canoa'. The score is arranged for a band including Bandola, two Acoustic Guitars (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), Tiple, Piano (Pno.), Saxophones (SX, AX, AM), and Bass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. The score begins at measure 6. The Bandola part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Acoustic Guitars and Tiple provide harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Saxophones (SX, AX, AM) play chords and arpeggiated figures. The Bass part provides a steady rhythmic foundation with quarter and eighth notes. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are present in the Acoustic Guitars and Piano parts.

## Viaje en la canoa

MAESTOSO  $\text{♩} = 80$ 

12

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

SX

AX

AM

12

Bass

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for Bandola, followed by two Acoustic Guitars (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), a Piano (Pno.) with grand staff notation, a Saxophone (SX), an Alto Saxophone (AX), an Alto Mouthpiece (AM), and a Bass. The score begins at measure 12. The Bandola part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Acoustic Guitars provide harmonic support with chords and arpeggios. The Piano part has a simple melodic line in the right hand and rests in the left hand. The Saxophone and Alto Saxophone parts play chords. The Alto Mouthpiece part plays chords. The Bass part provides a steady bass line with quarter notes.

## Viaje en la canoa

18

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

18

Pno.

18

SX

AX

AM

18

Bass

## Viaje en la canoa

24

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

24

SX

AX

AM

24

Bass

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments are listed on the left: Bandola, Ac.Gtr. 1, Ac.Gtr. 2, Tiple, Pno., SX, AX, AM, and Bass. The score begins at measure 24. The Bandola and Acoustic Guitars play a melodic line, while the Piano provides a rhythmic accompaniment. The Saxophone and Alto Saxophone play a harmonic accompaniment, and the Alto Clarinet and Bass provide a steady bass line.

29 *Viaje en la canoa*  
**VIVACE** ♩ = 140

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass



## Viaje en la canoa

35

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

35

Pno.

35

SX

AX

AM

35

Bass

## Viaje en la canoa

*rit.*

41

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

41

SX

AX

AM

41

Bass

**LARGHETTO** (♩ = c. 70) Viaje en la canoa

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bandola:** Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic melody of eighth notes. Dynamics: *mp*.
- Ac.Gtr. 1:** Treble clef, playing chords with a rhythmic pattern. Dynamics: *mp*.
- Ac.Gtr. 2:** Treble clef, playing a rhythmic melody of eighth notes. Dynamics: *mp*.
- Tiple:** Treble clef, playing chords. Dynamics: *mp*.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), playing a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics: *mp*.
- SX:** Treble clef, playing chords. Dynamics: *mp*.
- AX:** Treble clef, playing chords. Dynamics: *mp*.
- AM:** Treble clef, playing chords. Dynamics: *mp*.
- Bass:** Bass clef, playing a bass line. Dynamics: *mp*.

The score begins at measure 47 and consists of six measures. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked LARGHETTO with a quarter note equal to approximately 70 beats per minute. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano).

## Viaje en la canoa

53

Bandola

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Tiple

53

Pno.

53

SX

AX

AM

53

Bass

The musical score is arranged in a system of seven staves. The instruments are: Bandola, Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Tiple, Piano (Pno.), SX, AX, AM, and Bass. The key signature is one flat (F major/G minor) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 53. The Bandola part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Acoustic Guitars and Tiple provide harmonic support with chords and arpeggios. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'mp' dynamic marking. The SX, AX, and AM parts consist of chords and chordal patterns. The Bass part provides a steady bass line with quarter notes.

## Viaje en la canoa

59

Mdn.

Bandola

Ac.Gtr. 2

Tiple

Pno.

SX

AX

AM

Bass

*rit.*

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top four staves (Mdn., Bandola, Ac.Gtr. 2, Tiple) and the bottom four staves (SX, AX, AM, Bass) are grouped together. The piano part (Pno.) is written in grand staff notation. The score begins at measure 59. The mandolin (Mdn.) part features a melodic line with a 'rit.' marking. The guitar parts (Bandola, Ac.Gtr. 2) play chords and arpeggios. The tiple part provides harmonic support with chords. The piano part has a measure rest in the first two measures. The SX, AX, and AM parts play chords. The bass part provides a steady bass line.

### **Entrevista semiestructurada a profesor de la cátedra de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional Mario Riveros.**

Esta entrevista se llevó a cabo el día lunes 23 de abril Aproximadamente a las 10:30 de la mañana fue curioso porque precisamente ese día tenía clase de guitarra con el maestro al cual le planteó mis deseos de realizar un trabajo compositivo para la comprensión de las músicas colombianas en métricas ternarias a través de composiciones con dificultad gradual, a lo que el maestro me responde qué cuánto conozco de músicas colombianas, qué autores y compositores conozco y qué canciones y obras en específico conozco y para lo cual me doy cuenta que mi conocimiento Aún es muy limitado con base a lo que yo debería saber para realizar un trabajo de esta magnitud, para lo cual el maestro Me da un importante consejo **el cual** es no sólo la lectura sino también el Escuchar mucho acerca de los géneros que yo deseo componer no sólo a nivel general sino también por regiones y por diversas características que varían de un lado a otro. Me recomienda algunas monografías **las cuales** casualmente él fue uno de los asesores, para empaparme un poco más del tema luego de algunos chistes y risas le planteó mi inquietud acerca de otro trabajo que desearía realizar y es la iniciación musical en la guitarra a través de las músicas Cómo de Flamenco **el cual** es otro de mis gustos favoritos a nivel musical me dice que sería algo interesante ya que no hay mucho material referente a este tema en la universidad pero que al igual que el trabajo con las músicas colombianas es importante conocer muy bien el estilo poderlo interpretar y sentir lo antes de realizar un proyecto con positivo.

Sin duda este trabajo me ha brindado no sólo herramientas teóricas cognitivas e históricas sino también el hablar de esto con gente que conoce sobre el tema Me orienta y asesora con cosas y consejos que yo no había imaginado antes de tal forma que Investigar el estado del arte te empapa mucho sobre el tema para poder realizar un trabajo Mucho más consciente profundo y coherente .

### **Entrevista semiestructurada a el maestro Oscar Santa Fe del área de triple de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional**

Esta entrevista se llevó a cabo el día 18 de junio del año 2019 a las 11:48 de la mañana.

El entrevistador realiza la primera pregunta **la cual** es: ¿cuál considera que es la forma adecuada de enseñar el contexto histórico de las músicas andinas colombianas?

Respuesta: hay una cosa muy importante y es que el asunto del significado y el reconocimiento, sabemos que lo histórico es importante. No seríamos el mismo país si no recordáramos a Simón Bolívar, pero no podemos dejar de lado que nosotros ni somos Simón Bolívar ni nos vestimos como él ni estamos en la misma época, y es ahí donde está el rompimiento. Usted les puede enseñar Pueblito Viejo porque José A Morales fue muy importante para las músicas colombiana pero antes de enseñarse Pueblito Viejo tiene que saber que los chicos que usted tiene en sus manos ni conocen ni saben de él ni vivieron en un Pueblito Viejo, sino que viven en un apartamento de 4 paredes, y eso tiene serias implicaciones en términos de la representación social, ¿que representa para ellos la música que usted les está enseñando? si no representa nada ten la absoluta seguridad de que no va a pasar nada con eso en ellos. entonces antes de lo histórico lo que tienes que hacer es tratar de capturar el significado que para ellos pueda llegar a tener esa música¿ no sé si me explico?.

El entrevistador responde: (Sí primero que sea algo muy vivencial si que la música verdaderamente les llegue.)

El entrevistado responde: sí que tenga un significado ya después ustedes les dice es que hace muchos años vivió un señor en un pueblito viejo y era una chimba y era muy bonito y aprendámonos esa canción y ¿por qué? porque es histórica y es muy bonita pero mi punto es que no podemos empezar por la historia porque la historia para ellos no significa nada.

Entonces por ejemplo ellos van a decir hoy el profe hoy nos enseñó unos ejercicios bacánisimos y cheverísimo y eso por qué por qué chévere la música ahí ya hay un significado diferente en el que estas nuevas generaciones empiezan a reconocerse realmente. Fíjate que ni siquiera es coger canciones nuevas por que hablen de cosas nuevas aunque eso en ocasiones ayude. Es un asunto de lo cotidiano un asunto de aprendámonos esta vaina porque es que así es ¿no sé si me explico? Es complejo tal vez. hace poco terminé una canción se la voy a rotar.

El entrevistador pregunta. ¿ maestro cómo considera que es pertinente hacer el abordaje de repertorios de músicas colombianas?

El entrevistado responde creo que se reitera a la pregunta o se reitera un poco la respuesta y en términos de que no todos los repertorios de músicas colombianas es para todo el mundo como no todo el repertorio de rock es para todo el mundo.

Es que eso tiene muchísimo que ver con el asunto del contexto dónde lo estás presentando, la canción que acabamos de escuchar Creo yo que puede aplicar para muchos espacios, aunque en primera instancia fue pensada para niños y jóvenes diría yo pero si usted Mira Toy Story no es tan específico para niños y jóvenes por la temática qué trata es una circunstancia generalizada si tú le enseñas esto a unos chicos de colegio en Bogotá al principio Te dirán Wow Pero como así que fiestas en qué pueblo sí tal vez el pueblo más lejano que ellos conozcan es Cota y nunca han ido a ferias y fiestas en Cota yo no conozco esa vaina, entonces puedes capturar la atención por ese lado. Ah no es que hay otro ciclos hay otros jóvenes en otros espacios, que sí van a estas fiestas. sabes que es el rock and roll Sí pero yo no sabía que eso se bailaba en la plaza de un pueblo pero resulta que si pasa entonces es como tratar de utilizar esos elementos que insisto de representación social, es que el asunto de las representaciones sociales tiene que ver con la forma como cada comunidad entiende el evento o entiende el elemento cultural lo apropia y lo expresa.

El entrevistado dice un ejemplo maestro y el responde: yo les enseñé una canción y después los pongo a jugar dominó con figuras rítmicas y se apropian la canción y resulta que el dominó termina siendo un acompañante rítmico de la propia canción y en el momento que lo lograron wow ya hay una un paso más adelante sí o sea se puede hacer muchos juegos con eso de la letra, desde el baile, desde lo corporal, desde lo visual, por ejemplo hagamos un mural de las fiestas que narran en esa canción hicimos el mural y lo pintamos en el colegio y lo pusimos una semana en papel y todos lo vieron en el colegio y decían uy qué chimba qué pasó con eso no, eso nació acá eso es nuestro. No eso lo trajo el profe cheverísimo me parece muy bacano, en ese momento de significación y reconocimiento es cuando la música empieza a tener una dimensión social que me parece clave y ahí si se da respuesta a lo que tú llamas enamoramiento porque tú no te vas a enamorar de algo que no te representa , ahí es donde está el punto de quiebre más fuerte, los nacionalismos colombianos se fueron al traste con eso de la representación social el significado de lo social en los elementos culturales, tal vez los únicos que sobreviven tal vez la Ruana sobrevive un poco a esa circunstancia aún se



usa. Por ejemplo un costeño no usa rana y si la usa sabe que no es suya, se siente ajeno y la cuestión de la necesidad es otro asunto si se usa porque hay frío o calor.

El entrevistador realiza la siguiente pregunta: ¿que considera fundamental para el aprendizaje rítmico en estas 2 métricas seis octavos y tres cuartos hablando fundamentalmente del Ritmo? El entrevistado responde: aprender a contar hasta 3 es importante el movimiento hablando de lo corporal la apropiación del espacio en la escucha de esa métrica de ese ritmo Yo sé que alguna gente no lo entiende pero tal vez Dalcroze es el que habla mucho de eso es que no recuerdo mucho los nombres. Pero a mí siempre me ha parecido que por lo menos Dalcroze y Willems y les hace mucha falta el asunto del contexto, porque es que no es lo mismo caminar en tres cuartos en Holanda que cambiar en tres cuartos en Colombia.

El entrevistado dice yo entiendo por eso he buscado Cómo articular ideas con la cartilla del Ministerio de cultura pero también Consideró que es importante ese bagaje y esa experiencia como docente que sólo la de la práctica.

El entrevistado interviene aportando lo siguiente: ahí hay un asunto importante y es el asunto de lo creativo, lo que tú llamas salir a flote en el momento de mayor necesidad se resuelve es apunta de creatividad.

## **Entrevista a Nelson Rodríguez Ramírez estudiante décimo semestre Universidad Pedagógica Nacional facultad de Bellas Artes**

la entrevista se realizó el día de mayo 14 de mayo de 2019 a las 3:15 de la tarde en donde le planteó a él de forma concreta y sencilla los parámetros de mi proyecto, en donde él me dice lo siguiente; anexo la entrevista con las palabras textuales que uso el entrevistado:

### Ideas centrales

Su trabajo **el cual** me acaba de mencionar es el de una persona que está orientada con música folklórica y músicas autóctonas de nuestro país, ahora que quiere hacer quiere incursionar en las músicas colombianas y aparte de eso quiere poder mostrar cómo es enseñar músicas colombianas a un grupo de niños que no manejan el tema, que se encuentran con dificultades de poder asociar la música ternaria y qué quieren encontrar herramientas que posibilite la facilidad de aprender esa música, de esas personas considero que es oportuno comenzar con lo básico, que es con lo que yo creo que el proyecto sea viable; yo veo que si es viable ahora la situación es que usted busca las herramientas para que se proyecto sea viable cómo lo puede hacer pues entonces tiene una población, que se acaba referir que son niños Entre edad de 6 a 12 años, Entonces es lógico pensar que a esa edad ya tienen una capacidad psicomotriz y una mentalidad mucho más desarrollada, que les permite ejecutar ciertos ejercicios mecánicos que le facilitan el poder tocar un instrumento; se supone que las composiciones que haga deben ser composiciones con unos parámetros previamente establecidos, donde usted diga bueno necesito que solamente sean tres acordes máximo necesito que se eviten todas esas funciones que son complicadas al principio porque no lo no lo dominan o no lo conocen y no tienen la motricidad necesaria y aparte necesito que las melodías que se están haciendo sean unas melodías que se las puedan aprender que las puedan memorizarlas puedan cantarlas y que las puedan recordar porque obviamente uno se pone a mirar el repertorio colombiano de Carmelo y Paz, Gentil Montaña y se da cuenta que son melodías que son complejas, motivo por **el cual** se hace más complejo se hace ser más complicado para montar; Entonces digamos que en ese sentido es bueno que se haga con posiciones y que fije sus parámetros con base en eso yo creo que ahí estaría la viabilidad de su proyecto.

Para la situación de la armonía Consideró que lo que debe hacer en mayor medida es simplificar simplificarlo lo mas que pueda la armonía, ósea digamos no tratar de no

saturar la armonía. Yo sé que usted sí sabe todo lo de dominantes secundarias sustitutos todo eso pero digamos que lo que digo no es el que sus personajes que son los niños se vuelvan unos virtuosos en este momento no porque el tiempo no lo permite y porque tampoco la situación académica en que están ellos se encuentran, supongo que no la tienen, entonces usted apuntar a eso a que puedan aprender algo que si le sea productivo que aprendan algo de las músicas colombianas, que tengan la estilística en el oído también entonces cómo que ahí está el punto y que sea fácil de ejecutar; Entonces cómo simplificar todas las funciones que sean extendido lo largo de la historia los pasillos guabinas bambucos porque si no se observa bien y hace un recorrido por la música tradicional colombiana y vemos que no se utilizan demasiadas funciones ahí lo único que se utilizaban era la tónica la subdominante y la dominante y el dominante de la dominante, como mayores casi nunca se puede encontrar así como los sus sustitutos de la dominante o acordes secundarios o bueno todo esas parámetros teóricos que usted ya sabe, entonces creo que como primera medida de simplificar eso hacer que les que le estilo no se desvirtué que aún cuando no se estén usando todas estas funciones todavía siga teniendo la esencia de nuestras músicas.