



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

PROPUESTA PARA LA ENSEÑANZA DE LA GRAMÁTICA MUSICAL CON BASE EN MELODÍAS DE MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA

Presentado por la estudiante
IVÓN LORENA GALLARDO CASTAÑEDA
Cédula 1032455394
Código 2010175010

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo tiene rigor metodológico
- Es un aparte significativo, cómo material complementario en la clase de formación teórico-auditiva y gramática.
- Es una herramienta formativa, basada en ritmos tradicionales colombianos.
- Apunta a la reflexión conceptual y didáctica muy importante.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Lila Adriana Castañeda		5.0
Jurado 2 - lector	Fabio Martínez Navas		5.0
Jurado 3 - asesor	Francisco Abelardo Jaimés		5.0
Jurado 4 -asesor	Héctor Camilo Linares		5.0

Nota final: _____ (5.0) Cinco Cero

Dado en Bogotá D.C. a los 16 días del mes de Agosto de 2016.



TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE LICENCIADA EN MÚSICA

IVON LORENA GALLARDO CASTAÑEDA
CÓDIGO: 2010175010

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, MAYO
2016



TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA
“Propuesta para la enseñanza de la gramática musical con base en melodías de música tradicional colombiana”

*Trabajo realizado como opción de grado para optar al título de
Licenciada en Música*


Línea de Investigación: *Pedagogía musical*

IVON LORENA GALLARDO CASTAÑEDA
CÓDIGO: 2010175010

Asesores:

HECTOR CAMILO LINARES ROZO
ABELARDO JAIMES CARVAJAL


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, MAYO
2016

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 16-08-2016	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Propuesta para la enseñanza de la gramática musical con base en melodías de música tradicional colombiana
Autor(es)	Gallardo Castañeda, Ivon Lorena
Director	Héctor Camilo Linares Rozo, Abelardo Jaimes Carvajal
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 103 p y cartilla anexa 60 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN.
Palabras Claves	Formación Teórico Auditiva, Gramática musical, Solfeo, Música Tradicional Colombiana, Programa, Contenidos, Cartilla

2. Descripción
<p>Este trabajo de grado realizó una recopilación de melodías de música tradicional de las cinco regiones naturales de Colombia y un análisis musical de las mismas (desde sus estructuras rítmicas, y complejidad melódica y armónica), que permita a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional el conocimiento de la variedad y la riqueza musical de nuestros géneros Colombianos; a partir del análisis de estas melodías y mediante un programa de contenidos, se propone un posible modelo para la enseñanza de la gramática que estructura una cartilla con 6 niveles de dificultad. Dicha cartilla presenta diferentes tipos de ejercicios que le permiten al docente, ser autónomo en el manejo de las melodías, como apoyo en la bibliografía actualmente utilizada en la enseñanza de la Gramática Musical.</p>


3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Universidad Pedagógica Nacional. (2009). Plan de estudios <i>Formación teórico Auditiva I y II y Gramática Musical I, II, III y IV</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. ✓ Universidad Pedagógica Nacional. (Fecha actualización: 4 noviembre de 2009.). <i>Programación para los espacios académicos de formación teórico auditiva y gramática musical</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. ✓ Abadía, G. (1997). <i>ABC del folklore colombiano</i>. Bogotá: Panamericana. ✓ Aharonián, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. <i>Seminario latinoamericano de educación musical FLADEM</i>, (pág. 18). Antigua Guatemala. ✓ León, G. (2001). <i>La percusión y sus bases rítmicas en la música popular</i>. Bogotá: Ministerio de Cultura. ✓ Meza, L. R. (1987). <i>Introducción a la música Colombiana</i>. ✓ Salazar Martín, D. F. (2012). <i>Antología de melodías de la región Andina Colombiana para el estudio del solfeo. Estudio de los métodos utilizados para el área de gramática musical en las diferentes universidades de Bogotá que ofertan el programa de música</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2012. TE 11003. ✓ Danhauser, A. (1997). <i>Teoría de la música</i>. Ricordi Americana. ✓ Flix, C. T. (2008). <i>El oído musical</i>. ✓ Malbrán, S. (2007). <i>Seminario de teoría musical y cognición</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES PEDAGÓGICAS</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 16-08-2016	Página 2 de 3	

4. Contenidos
<ol style="list-style-type: none"> 1. El presente trabajo consta de una Introducción, en la que se desarrolla el problema, la pregunta de investigación, el objetivo general, los objetivos específicos y la justificación de este trabajo. Entre los objetivos propuestos estuvo la recopilación y análisis de géneros y melodías de música tradicional Colombiana para ser usados en una propuesta de 6 niveles (respaldada por un programa de contenidos) de dificultad. 2. El marco de referencia consta del marco teórico y metodología de investigación utilizada para la elaboración del presente trabajo. Se resalta la importancia y necesidad de incluir la música tradicional colombiana en las cátedras de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical. 3. El desarrollo de la investigación trata las 5 fases del proceso, donde se adelanta el diagnóstico realizado a los estudiantes, la recopilación de melodías, La elaboración el programa tomado desde tres unidades de trabajo, la selección de melodías, la sistematización de la información y el diseño de la cartilla. 4. Por último se encuentran las conclusiones y anexos.

5. Metodología
<p>El presente trabajo de investigación es propositivo, bajo la línea de investigación musical y fue planeado para desarrollarse en cinco fases.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fase 1: Diagnóstico y encuesta a estudiantes. • Fase 2: Recolección de la información; Recopilación de melodías musicales según géneros seleccionados; Primer filtro de análisis de melodías. • Fase 3: Estudio de currículo en tres unidades de trabajo: documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN. Sistematización de la información en cuatro niveles. • Fase 4: Segundo filtro de análisis; Selección de melodías. • Fase 5: Diseño de la propuesta; Estructuración de capítulos

6. Conclusiones
<p>Se cumplieron los objetivos propuestos, y además se evidenció la libertad de cátedra de los maestros como resultado adicional a los objetivos propuestos inicialmente.</p> <p>Como principios de este trabajo de grado, estuvo abordar las temáticas que la investigadora durante su paso por la licenciatura consideró a título personal que les faltó detenimiento, por lo que para el presente trabajo es primordial la lectura de melodías en diferentes claves y el compás de 2/2.</p> <p>Este trabajo, desde sus inicios no contempló solucionar problemáticas musicales específicas de los estudiantes de la licenciatura tales como la afinación, la estabilidad del pulso interno, la audición, etc; Sin embargo es una herramienta de ayuda que aporta desde otra perspectiva la solución de los mismas, contribuyendo con un material sujeto a la aplicación y manejo del docente para abordar dichas problemáticas. Se continuará investigando en próximos niveles académicos para complementar el material y poder proponer estrategias necesarias que ayuden a la resolución de estas problemáticas.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 16-08-2016	Página 3 de 3	

Se espera que este material de trabajo (cartilla), sea probado y se pueda evaluar en una fase de investigación posterior para evidenciar los resultados del mismo en las particularidades de los grupos de trabajo, ya que puede llegar a tener infinidad de resultados óptimos a la hora de ser aplicado a un grupo específico, toda vez que se sujeta a la metodología del docente para su aplicación en cada uno de los niveles de Formación teórico auditiva y Gramática musical.

Elaborado por:	Gallardo Castañeda, Ivon Lorena <i>Ivon Lorena Gallardo</i>
Revisado por:	Héctor Camilo Linares Rozo <i>Hector Linares</i>
	Abelardo Jaimes Carvajal <i>Abelardo</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	16	08	2016
--	----	----	------

Agradecimientos

A mi Dios,

*“Pacientemente esperé a Jehová,
Y se inclinó a mí, y oyó mi clamor.*

*Y me hizo sacar del pozo de la desesperación, del lodo cenagoso;
Puso mis pies sobre peña, y enderezó mis pasos.*

*Puso luego en mi boca cántico nuevo, alabanza a nuestro Dios.
Verán esto muchos, y temerán,
Y confiarán en Jehová”.*

Salmos 40: 1-3

A mi familia A mis padres Edgar y Gloria por su incansable esfuerzo, a mis hermanas Wendy y Paola, mis compañeras de aventuras, a mis madrinas y tías Nidia y esperanza por su ejemplo y su apoyo, a mis abuelos José y María por su trabajo duro y su diligencia.

A mi amado esposo, mi amigo, mi regalo de Dios. Gracias por tu amor incondicional.

A mis profesores, a Jimena Barreto, a Miguel Franco, a Alejandro Méndez, a Jorge Aponte, a Mónica Mercado, a Svetlana Solodovnikova, sus enseñanzas se quedarán conmigo siempre.

A mis asesores, Abelardo Jaimes y Camilo Linares, su paciencia y su confianza en este trabajo fueron maravillosas. Gracias por su ánimo y sus consejos.

A mis amigos, a Viviana, a Diego, a Johan y a los bailarines y músicos que me acompañaron en este proceso.

Y a cada uno de ellos por sus oraciones.

Dedicatoria

A mi Dios, para ti yo canto.

A mi familia, “que la paz de Dios que sobrepasa todo entendimiento guardará
vuestros corazones y vuestros pensamientos en Cristo Jesús”

A mi esposo amado, sea tu casa como la casa de Fares, “y el Dios de esperanza
os llene de todo gozo y paz en el creer, para que abundéis en esperanza por el
poder del Espíritu Santo”

Contenido

1. Introducción.....	13
1.1. Construcción del problema	13
1.2. Pregunta de investigación	16
1.3. Objetivo general	16
1.4. Objetivos específicos	16
1.5. Justificación	17
2. Marco de referencia	19
2.1. Marco teórico	19
2.2. Metodología	26
2.2.1. Tipo de investigación.....	26
2.2.2. Fases de la investigación.....	26
3. Desarrollo de la investigación	28
3.1. Fase 1: Diagnóstico.	28
3.1.1. Encuesta estudiantes	28
3.1.2. Preguntas encuesta.....	28
3.2. Fase 2: Recolección de la información	30
3.2.1. Recopilación.....	30
3.2.2. Primer filtro de análisis.....	30
3.3. Fase 3: Estudio de currículo	52
3.3.1. Unidades de trabajo	52
✓ Unidad 1: Documentos escritos	52
✓ Unidad 2: Expertos UPN.....	53
✓ Unidad 3: Herramientas de trabajo actuales en la UPN	55
3.3.2. Sistematización de la información	56
• Nivel 1.....	56
3.3.2.1. Sistematización de la información de “Documentos escritos”	56
3.3.2.2. Sistematización de la información de la “entrevista a docentes”.....	58

✓	Primera parte: Respuesta de las preguntas 2 a la 9 de la entrevista.....	58
✓	Segunda parte: Respuesta a la pregunta 10	70
3.3.2.3.	Sistematización de la información de “Herramientas de trabajo actuales de la UPN”	
•	Nivel 2.....	77
3.3.2.4.	Sistematización de la información y análisis de “Entrevista a docentes”	77
✓	Primera parte: Respuesta de las preguntas 3 a la 9 de la entrevista.....	77
✓	Segunda parte: Respuesta a la pregunta 10	82
•	Nivel 3.....	86
3.3.2.5.	Sistematización de la información y triangulación de la información recolectada.	86
•	Nivel 4.....	92
3.4.	Fase 4: Selección de melodías.....	94
✓	Segundo filtro de análisis	95
✓	Selección de melodías	95
3.5.	Fase 5: Diseño de cartilla.	96
3.5.1.	Estructuración del orden en las melodías.....	96
4.	Conclusiones.....	97
5.	Bibliografía.....	101
6.	Anexos	104

Índice de cuadros

<i>Tabla 1: Fases de la investigación</i>	26
<i>Tabla 2: Modelo de clasificación de melodías</i>	31
<i>Tabla 3: Modelo de representación de contenidos</i>	52
<i>Tabla 4: Formato de organización de contenidos 2</i>	54
<i>Tabla 5: Formato de organización de contenidos 3</i>	55
<i>Tabla 6: Sistematización de los documentos escritos, nivel 1</i>	57
<i>Tabla 12 Herramientas de trabajo actuales de la UPN</i>	76
<i>Tabla 13: Sistematización respuesta 10; Nivel 2</i>	83
<i>Tabla 14: Sistematización respuesta 10; Nivel 2</i>	85
<i>Tabla 15: Triangulación de la información; Nivel 3</i>	87
<i>Tabla 16: Triangulación de la información; Nivel 3</i>	88
<i>Tabla 17: Triangulación de la información; Nivel 3</i>	91
<i>Tabla 18: Propuesta de programa, Nivel 4</i>	94

Índice respuesta de los docentes

<i>Tabla 7 Respuesta docente Fabio Martínez</i>	70
<i>Tabla 8 Respuesta docente Angélica Vanegas</i>	71
<i>Tabla 9 Respuesta docente Fernando Villalobos</i>	72
<i>Tabla 10 Respuesta docente Andrés Pineda Bedoya</i>	73
<i>Tabla 11 Respuesta docente Camilo Linares</i>	74

Tabla de ilustraciones

<i>Ilustración 1. Gramática musical Integral</i>	21
<i>Ilustración 2. Metodología de la investigación</i>	27

Tabla de encuestas

<i>Resultado encuesta a: Conocimientos específicos</i>	28
<i>Resultado encuesta b: Apreciación personal</i>	29
<i>Resultado encuesta c: Géneros de la música colombiana</i>	29

Resumen

Este trabajo de grado se propone realizar una recopilación de melodías de música tradicional de las cinco regiones naturales de Colombia y un análisis musical de las mismas (desde sus estructuras rítmicas, y complejidad melódica y armónica), que permita a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional el conocimiento de la variedad y la riqueza musical de nuestros géneros Colombianos.

El presente trabajo de investigación es propositivo y fue planeado para desarrollarse en cinco fases; como resultado final y partir del análisis de las melodías recolectadas se propone un programa de contenidos que estructura una cartilla con 6 niveles de dificultad. Dicha cartilla presenta diferentes tipos de ejercicios que le permiten al docente, ser autónomo en el manejo de las melodías, como apoyo en la bibliografía actualmente utilizada en la enseñanza de la Gramática Musical.

Palabras Claves:

Formación teórico auditiva, Gramática musical, Solfeo, Música tradicional colombiana, Programa, Contenidos, Cartilla

Abstract

This degree work aims to make a collection of melodies of traditional music from the five Colombia's natural regions and musical analysis of them (from their rhythmic structures and melodic and harmonic complexity), which allows students of the Pedagogical National University awareness of the variety and richness of our Colombian's musicals genres.

This research is purposive and was planned to be developed in five phases; as the final result and from the analysis of collected melodies and from the grammar program of the university was developed a primer with 6 difficulty levels proposed. Such primer presents different types of exercises that allow the teacher to be autonomous in the management of the melodies, as support in the literature currently used in teaching musical grammar.

Key Words

Hearing theoretical training, musical grammar, sol-fa, music theory, colombian traditional music, primer.

1. Introducción

1.1. Construcción del problema

La asignatura de gramática musical de la Universidad Pedagógica Nacional en su sede de Bogotá, es abordada principalmente desde el solfeo y el entrenamiento auditivo (Salazar Martín, 2012), basándose en ejercicios tomados de diversos métodos musicales (Ejemplos: Berkowitz, *Studying and Rhythm*, Pozzoli) previamente seleccionados por cada programa de música. Estos métodos, están elaborados a partir de composiciones ritmo-melódicas basadas en la cultura musical europea, americana y latinoamericana.

Por otra parte tenemos el sistema de elaboración de métodos basado en la recopilación de melodías de música del mundo y las clasificadas según su dificultad y contenido musical específico (Ejemplos: Ostrosky, Ottman)

La música tradicional Colombiana dentro de la cátedra de Formación Teórico Auditiva I y II y Gramática Musical I, II, III y IV de la Universidad Pedagógica Nacional en su sede de Bogotá, ocupa un lugar secundario no sólo en el planteamiento de la bibliografía seleccionada para cada nivel dentro del programa (Universidad Pedagógica Nacional., Fecha actualización: 4 noviembre de 2009.) (Ver anexo 1), sino en la práctica misma.

Una prueba de ello es la encuesta realizada a 20 estudiantes activos del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (Encuesta, 2013) en donde se hizo un sondeo a partir de tres aspectos:

- a. Cuánto considera el alumno que conoce acerca de los aspectos musicales específicos de la música colombiana.
- b. Su apreciación personal acerca del lugar que ocupa la música colombiana dentro de la cátedra de formación teórico auditiva y gramática musical de la universidad pedagógica nacional.

- c. Cuántos y cuáles géneros musicales son los más conocidos por los estudiantes, siendo 10 el máximo de opciones a escribir.

Como resultado de la encuesta una gran parte de los estudiantes encuestados; calificó con una muy baja puntuación (4 a 5 puntos en un rango de 1 a 10) su nivel de conocimientos musicales específicos alrededor de la música Colombiana, lo que evidencia que durante su proceso de formación musical, ha sido secundario el reconocimiento, toma de conciencia y aprendizaje alrededor de los géneros de la música Colombiana (ver numeral 3.1. fase I).

Al analizar la opinión de los estudiantes que cursaron o están cursando actualmente los espacios de Formación Teórico – Auditiva y Gramática Musical, acerca del lugar que la música Colombiana ocupa dentro de las cátedras mencionadas, es indiscutible que la mayoría de los estudiantes encuestados coincidieron en que no es tan importante el lugar que se le da a la música Colombiana dentro del programa de Licenciatura en música establecido para la Universidad Pedagógica Nacional sede Bogotá, lo que soporta la necesidad de construir un trabajo que pueda ser elegido para apoyar y complementar la bibliografía actualmente utilizada para estos espacios académicos.

Al estudiar la información del último fragmento de la encuesta, es claro que sólo un poco más de la mitad de los estudiantes logró escribir una lista de 10 géneros musicales colombianos, dejando entrever que una gran parte de ellos los desconoce y que es necesario fortalecer en los estudiantes del programa de Licenciatura en música no sólo el aprendizaje musical específico, como una opción, desde los géneros familiares, y el acercamiento a la riqueza musical de nuestro país.

A partir de este estudio, se evidencia que es de vital importancia generar un recurso pedagógico que fomente la exploración y acercamiento a la música Colombiana durante las clases de Formación teórico auditiva y Gramática musical de la Universidad Pedagógica Nacional sede Bogotá.

Este proyecto nace de la experiencia que vivió la investigadora durante su paso por las clases de Formación teórico auditiva y Gramática musical; Paralelo al trabajo de formación musical en la Universidad Pedagógica Nacional sede Bogotá, se desempeñaba

como bailarina titular en un grupo de danzas folclóricas en donde su reconocimiento y apropiación de los géneros musicales Colombianos se consolidó en gran manera.

Desde hace algunas décadas las músicas tradicionales de cada país comenzaron a ser tema de estudio e investigación de varios músicos y musicólogos de todo el mundo. Lo que durante muchas décadas se consideró obsoleto y secundario en importancia para los compositores, en la actualidad ha venido consolidándose como una prioridad; incluir la música tradicional en las composiciones propias; dentro de esta corriente compositiva encontramos a Bartok, Arturo Márquez, Adolfo Mejía, entre otros.

Hoy en día, existen cientos de composiciones en diferentes géneros colombianos; la música tradicional colombiana se ha desarrollado y expandido a tal punto que la experimentación, la fusión, la creación, la difusión y la interpretación de temas en géneros colombianos es natural y común entre gran parte de los músicos actuales, aunque en muchos casos el conocimiento del folclor a nivel global y musical (desde su armonía, dibujo melódico y patrones rítmicos) es escaso.

Existen varios libros y métodos en donde se recopilan melodías de música tradicional, sin dejar de lado el hecho de que aún en muchos casos el registro es únicamente de audio; Las recopilaciones melódicas existentes en su gran mayoría carecen de una clasificación según su dificultad musical.

Además de esto, en la actualidad es mínima la cantidad de melodías transcritas que se encuentran integradas con otras regiones del país. Obras como por ejemplo, las cartillas de iniciación musical del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura, 2008-2004) son recopilaciones aunque, todas sus melodías están agrupadas centrándose específicamente en una región o un autor.

Queda demostrada la necesidad de generar una propuesta que cumpla con los requisitos de calidad y profundidad para ser tomada en cuenta como apoyo y enriquecimiento a la bibliografía vigente para estos espacios académicos (Universidad Pedagógica Nacional., 2009), que a corto plazo nos produzca un encuentro con el sentido

de pertenencia con nuestro país y una valiosa oportunidad de aprender música desde un enfoque más familiar y reconocible.

1.2. Pregunta de investigación:

¿Cuáles son las características de las melodías de las músicas tradicionales colombianas que las hagan funcionales dentro de un proceso de enseñanza que busca fortalecer la formación integral en el área de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical de los estudiantes del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.3. Objetivo general:

Realizar la compilación, análisis y clasificación de melodías tomadas de las músicas tradicionales colombianas para ser usadas como herramientas pedagógicas en las clases de Formación teórico auditiva y Gramática musical del programa de Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, como una opción en el proceso de formación de los estudiantes alrededor de los géneros musicales de Colombia.

1.4. Objetivos específicos:

- ✓ Hacer una recopilación de melodías de música Tradicional Colombiana seleccionando diferentes géneros y compositores Colombianos.
- ✓ Realizar un análisis rítmico, melódico y armónico de diferentes géneros musicales de Colombia para ser utilizados en la propuesta a desarrollar.
- ✓ Realizar un análisis rítmico, melódico, armónico de las melodías recopiladas.
- ✓ Realizar una propuesta de un programa de contenidos de 6 niveles a partir de información recopilada, como base para la elaboración de la cartilla

- ✓ Realizar una estructuración de la cartilla en varios niveles de gradación de dificultad según las melodías seleccionadas y analizadas.
- ✓ Estructurar una cartilla que complemente la bibliografía actualmente utilizada para la clase de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.5. Justificación

Este proyecto nace como una respuesta que complementa la experiencia formativa que vivió la investigadora durante su paso por las clases de Formación teórico auditiva y Gramática musical buscando integrar la cercanía a los géneros tradicionales como bailarina de danzas tradicionales, con la conciencia musical propia de sus estudios de pregrado; aspirando que pueda servir como apoyo para otros docentes en formación que tengan inquietudes similares.

A partir de esto se realiza el planteamiento del presente trabajo, según el cual el desarrollo en el área de gramática musical que vive un estudiante de música de la Universidad Pedagógica Nacional durante su proceso de formación, se facilitaría si se partiera de lo que él mismo alguna vez ha escuchado, ha bailado o ha visto a otros interpretar (su familia, compañeros de colegio, grupos folclóricos, etc.).

Una intención final de este trabajo es acercar al estudiante a la música que la investigadora supone le son cercanas, y desarrollar el solfeo y la capacidad de discriminación auditiva a partir de estas, lo que podría aportar opciones a la hora de enfrentarse al trabajo rítmico, melódico y armónico en una cátedra de gramática musical sin importar el lugar en que se encuentre realizándola, además de generar una buena base musical para realizar una correcta interpretación de nuestra propia música, y reconocer y ejecutar la música de otras partes del mundo con mayor facilidad y criterio.

En este proyecto de investigación se propone realizar una recopilación de melodías de música tradicional de las cinco regiones (Abadía, 1997) y un análisis musical de las mismas (desde sus estructuras rítmicas, y complejidad melódica y armónica), que permita a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional el conocimiento de la variedad y la riqueza musical de nuestros géneros Colombianos, los cuales a pesar de ser un material auditivo cercano a nosotros, es ajeno y muchas veces desconocido por gran parte de la comunidad estudiantil de la Universidad Pedagógica Nacional.

La cartilla propuesta, aportará desde su contenido musical herramientas para fortalecer la cátedra de solfeo y además se constituirá en un material original, completo e innovador a nivel pedagógico musical.

Se busca a partir de este trabajo generar una alternativa útil de formación musical integral, que pueda contribuir a desarrollar el conocimiento específico musical durante el proceso de formación de los estudiantes de música de la Universidad Pedagógica Nacional (A partir de ahora se usará el acrónimo UPN), mientras se genera un proceso de reconocimiento y apropiación de los géneros de música tradicional de Colombia.

2. Marco de referencia

2.1. Marco teórico:

Gramática musical

Hablar de la música, es hablar de la forma en que los humanos nos comunicamos. Hablar de la música, es hablar de la manera en que cada ser humano percibe por medio de sus sentidos su entorno y como mediante la emoción lo traduce en una experiencia.

Creamos el lenguaje de las palabras para lograr compartir nuestras experiencias tan propias y únicas como cada ser vivo que la experimenta. Por medio de ella, logramos que ideas tan abstractas y complejas venidas de nuestros recuerdos, conocimientos, imaginación y emociones fuesen entendibles por otro ser, que sin necesidad de haber experimentado nuestra vivencia personal logre tener una idea aproximada. El lenguaje entonces extiende un puente donde logramos expresar sentimientos, pensamientos, formas de percibir y entender la vida.

Si bien el lenguaje de las palabras solo afecta aquellos individuos que en el momento logren interactuar con él, el lenguaje escrito trasciende los individuos y los tiempos conservando las experiencias aún más allá en el tiempo que pudiese durar aquel individuo que la experimento. Así como hay una estructura en el lenguaje escrito de cada idioma hablado por los hombres y que lleva por nombre gramática, existe una estructura en el lenguaje musical al que llamamos gramática musical. Según Lerdahl y Jackendoff “La teoría lingüística generativa, es un intento de definir qué es lo que un ser humano sabe cuando sabe cómo hablar una lengua, haciéndolo capaz de comprender y crear una cantidad de oraciones infinitamente grande, la mayor parte de las cuales no ha oído nunca antes. Este conocimiento no es todo el susceptible de introspección consciente y por ello no puede ser adquirido mediante instrucción directa. La teoría lingüística da forma a este conocimiento inconsciente por medio de un sistema formal de principios o reglas llamado **gramática**, que describe (o genera) las posibles oraciones del lenguaje.” (Lerdahl y Jackendoff, 2003, pág. 10).

En el lenguaje musical, la práctica de la gramática musical está concebida alrededor del desarrollo de diferentes habilidades psicomotrices y musicales (Ejemplo: memoria, motricidad fina, motricidad gruesa, creatividad, afinación, entonación, etc.), que se desarrollan simultáneamente con los conceptos y estructuras propias del pensamiento musical. “En el otoño de 1993, Leonard Bernstein dio la serie de conferencias “Charles Eliot Norton” en la Universidad de Harvard. Inspirado por las ideas de la lingüística transformacional-generativa “chomskiana” sobre la estructura del lenguaje; propugnó la búsqueda de una “**gramática musical**” que explicase la capacidad musical humana.” (Lerdahl y Jackendoff, 2003).

Para la autora, la gramática musical debe entenderse como una suma de varios elementos que permiten un todo; el desarrollo del pensamiento musical. La estructuración de la gramática musical integral, se basa en cuatro fundamentos:

- **El solfeo:** “Es el arte de leer la música nombrando y entonando las notas, y midiendo el compás” (Williams, 2000).
- **La audición:** “Tomatis presentó en 1953 un informe a la Academia Francesa de Ciencias, estableciendo la siguiente ley: "La voz contiene únicamente los sonidos que el oído capta." (Flix, 2008).
- **La teoría:** “El solfeo, base de toda instrumentación musical verdadera, comprende dos partes diferentes: la parte práctica consiste en anunciar cantando el nombre de las notas. La parte teórica tiene por objeto explicar todo lo que se relaciona con los signos que se emplean para escribir la música y las leyes que los rigen tanto con relación a los sonidos como en las duraciones de las mismas”. (Danhauser, 1997).
- **La aplicación de la teoría:** En la ejecución musical en el instrumento; comprenden la teoría y conceptos de estudio en el área de gramática musical aplicadas al instrumento.



Ilustración 1. Gramática musical Integral

Para efectos de este trabajo, la propuesta que se desarrolló aborda explícitamente el componente del solfeo y la aplicación de la teoría en el instrumento, dejando la audición y la teoría como componentes implícitos en la propuesta, pero sujetos a la metodología del docente.

La importancia de la música tradicional en la enseñanza de la gramática musical.

Durante cientos de años la escritura, la audición e interpretación de la música ha girado alrededor de las diferentes organizaciones y concepciones de los elementos de la música (ritmo, melodía, armonía), dando calificativos a las organizaciones musicales y clasificándola en rangos como erudita, popular, folclórica, clásica, etc. “En la segunda mitad del siglo XIX se da un fenómeno nuevo en el panorama musical europeo consistente en la incorporación de generaciones musicales pertenecientes a países que hasta entonces habían estado generalmente al margen de la evolución musical, no tanto porque no se haya cultivado en ellos la música como por haberla importado en detrimento de la producción propia. Se trata de países que habían vivido bajo el imperio de la música italiana, como por ejemplo España, o bajo la influencia globalizadora de Francia, como por ejemplo Rusia”. (Papazian, 2001)

Hace varios años, los compositores de todo el mundo, comenzaron a tomar la tradición musical de su país y la incorporaron a sus composiciones propias. A mediados del siglo XIX y principios del siglo XX nace el concepto de nacionalismo musical, el cual es definido como tal por primera vez en la segunda mitad del siglo XX. El término de

nacionalismo musical “ha sido utilizado para designar un tipo de música en cuya base está orgánicamente presente el folklore de una región o país. Sin embargo, el empleo de materiales musicales provenientes de lo popular ha sido una práctica compositiva muy anterior al siglo XIX”. (Papazian, 2001). El paradigma del músico erudito versus el folclórico, comenzó a perder la gigante brecha que tenía en medio del movimiento del nacionalismo musical, debido en parte a que el músico folclórico comenzó a ir a la academia y a que la música comenzó a democratizarse y dejar de ser estudiada solo por las grandes cortes y élites burguesas.

Dentro de esta corriente compositiva se resaltan Kodaly, Bartok, Dvorak y muchos músicos que encontraron en el folclor y la tradición una riqueza musical importante para resaltar, escribir y preservar. Este movimiento nace como “el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales”. (Santos, 2009).

A partir de este fenómeno histórico, las concepciones y paradigmas alrededor de la riqueza de lo propio tomaron un gran significado, especialmente en Latinoamérica, en donde la tradición despertó para cambiar y revolucionar el estilo compositivo y los géneros de composición. La mezcla y fusión de lenguajes musicales propios y extranjeros permitieron visualizar que no hay una “verdad absoluta” ni una “única música plausible” para reflexionar en el entorno de la creación, la enseñanza y el aprendizaje musical. “Esta gran diversidad del mundo, que puede ser y debe ser activada, así como transformada teóricamente y prácticamente de muchas maneras plurales, no puede ser monopolizada por una teoría general. No existe una teoría general que pueda cubrir adecuadamente todas estas diversidades infinitas del mundo. Por eso hay que buscar formas plurales de conocimiento.” (Santos, 2009)

En Latinoamérica, la riqueza rítmica, melódica y armónica es basta y suficientemente amplia para permitir constantes exploraciones y propuestas alrededor de los géneros autóctonos de las diferentes regiones, si bien es cierto, podemos sugerir que nos

aportan una riqueza musical particular, aunque igualmente valiosa a la que adquirimos por medio de la herencia de la tradición europea (sin desconocer que nuestras músicas provienen de esta tradición). En este sentido podemos decir que es una nueva y constante interacción de los saberes que se originan en Latinoamérica a los que Boaventura de Sousa Santos denomina “Epistemologías del Sur”. “Las Epistemologías del Sur tienen que dialogar, argumentar, contra-argumentar con otras epistemologías” (Santos, 2009)

Es de gran importancia que en Colombia se empiece a pensar la música y la educación musical desde lo propio, desde el lenguaje que nos es familiar y cercano; la academia poco a poco está permitiendo nuevos espacios y escenarios formales en donde se debate la rigurosa cátedra clásica y se permiten nuevas concepciones de compositores colombianos y extranjeros con discurso sobre nuestra música frente a la del resto del mundo. “El lenguaje musical actúa de manera similar a los lenguajes de la palabra en cuanto a su funcionamiento en la profundidad de la psicología del individuo - y en la psicología social de la comunidad -. El oído se desarrolla muy tempranamente en el feto, y eso marca las respuestas afectivas - y muchos automatismos - en todas las etapas de la vida del hombre. Lo escuchado en el feto y enseguida después del nacimiento permanece imborrable en las capas más profundas de la psiquis, y lo escuchado en los primeros años de vida pasa a ser fundamental en las reacciones de pertenencia del individuo. En música también existe lengua materna: lengua materna del núcleo familiar, y lengua materna de la comunidad de pertenencia más grande.” (Aharonián, 2011)

La discusión sobre la academia clásica y las músicas tradicionales, es un debate que requiere aún mayor análisis, e involucrar diferentes perspectivas ; sin embargo, el centro de la discusión está en no restar importancia ni demeritar ninguna creación sin importar si proviene de cualquiera de las dos clasificaciones, al contrario, tomar lo más provechoso y productivo, y aceptar los elementos de la música como un todo universal que aporta no sólo a la construcción del pensamiento musical del músico, sino en la construcción de la academia y la educación musical en general. “Ocurre también que existen calidades en cada lenguaje y en cada sistema de códigos. No debemos caer en la trampa de suponer que un lenguaje es implícitamente “mejor” o más elevado que el otro. Es decir, no es agregando

violonchelos que vamos a “elevar” una cumbia o una chacarera o un baião, no es agregando acordes que vamos a mejorar una música modal, no es con una “sexta agregada” que vamos a mejorar un final en dominante y tónica, no es afinando en temperamento igual que vamos a mejorar una viola nordestina o una marimba de chonta del Pacífico ecuatoriano o una tarka boliviana, no es con emisión operística que vamos a refinar un bolero. Cada sistema musical, debidamente profundizado, inteligentemente - y amorosamente - estudiado, posee niveles de complejidad y de refinamiento que permiten desarrollar la sensibilidad del individuo respecto a las calidades, aun sin salir del propio sistema.” (Aharonián, 2011).

Durante el proceso de investigación de este trabajo, se evidenció en las entrevistas realizadas a los docentes de las cátedras de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical que para los docentes es de gran importancia la inclusión de Géneros y estructuras musicales tradicionales de nuestro país como complemento a los materiales tradicionales de enseñanza de la música en ámbitos universitarios y académicos en general. “Las prácticas educativas con los patrones métricos son muy usuales. El desafío es enseñarlas en entornos que atiendan a la validez ecológica, es decir, que representen el contexto en que tales fenómenos se presentan en la práctica musical corriente; identificar los elementos de la estructura métrica en versiones grabadas de música de diferentes idiomas (estilo – culturas). La versatilidad del repertorio asegura variedad de estilos, tempi, armonía, forma y gesto melódico de los ejemplares de análisis.” (Malbrán, 2007).

A continuación se presentan los comentarios de los docentes de la UPN sede Bogotá que soporta la síntesis del presente trabajo alrededor la importancia de introducir los géneros de la música tradicional colombiana en la cátedra de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical:

- “En el semestre que tengo asignado los contenidos temáticos que pienso que se deben desarrollar y que es una deficiencia no sólo para ese semestre sino para los diferentes niveles de gramática y solfeo, es el tratamiento o la inclusión de los géneros de la música Colombiana a los ejercicios de entrenamiento auditivo, de solfeo y de solfeo rítmico. Pienso que más exactamente en nuestro semestre, en el

sexto, hay muchos géneros que podríamos aprovechar, por su complejidad rítmica, por sus intervalos complejos para tener como es el último semestre en el cual se ve solfeo, tener la oportunidad de aprehenderlos, de trabajarlos, de tratarlos, géneros de compleja rítmica como lo es el mismo bambuco, como lo es el pajarillo, como lo son obras que son muy rápidas que necesitan una gran primera vista. Pienso que en este semestre no se están trabajando y no solamente como decía en sexto sino que en otros semestres es un problema la no inclusión de los géneros Colombianos.”... “Pero como también te decía la música colombiana pues no está y realmente no conozco un método, que haya compilado, que haya recogido varias obras o varios pasajes de música colombiana y que sí se podría hacer y que se podría utilizar como, metodología, de solfeo, de entrenamiento auditivo, de tratamiento para el piano.” (Linares, 2014)

- “Por ejemplo hace falta bibliografía basada en ritmos Colombianos, no existe como tal” (Olave, 2014)
- “La improvisación, las músicas populares y tradicionales de Colombia y Latinoamérica, el repertorio clásico” (Martínez F. , 2014)
- “Entonces, sí estamos en mora de músicas comunes, tanto de músicas populares como de músicas tradicionales” (Vanegas, 2014)
- “Considero que la inclusión de música colombiana falta ser especificada en los programas.”...“Incluyo elementos de música colombiana y de jazz en exposiciones que le permitan al estudiante comprender las estructuras a tener en cuenta, y a través de la práctica aplicada lograr el dominio de su lenguaje” (Villalobos, 2014).

2.2. Metodología

2.2.1. Tipo de investigación:

El presente trabajo de investigación es propositivo y fue planeado para desarrollarse en cinco fases tal como se muestra a continuación. En éste capítulo se describirá la metodología de recolección, análisis y sistematización de la información que se manejó durante la investigación, y finalmente el proceso de desarrollo de la propuesta en cuestión.

2.2.2. Fases de la investigación:

Fase 1 - fase 2- fase 3 Se desarrollaron simultáneamente	Fase 4 Se desarrollaron aisladamente	Fase 5 Se desarrollaron aisladamente
--	--	--

Fase 1: Diagnóstico	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Encuesta a estudiantes.
Fase 2: Recolección de la información.	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Recopilación de melodías musicales según géneros seleccionados. ✓ Primer filtro de análisis de melodías.
Fase 3: Estudio de currículo	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Tres unidades de trabajo: Documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN. ✓ Sistematización de la información en cuatro niveles
Fase 4: Selección de melodías	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Segundo filtro de análisis ✓ Selección de melodías
Fase 5: Diseño de la propuesta.	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Estructuración de capítulos. ✓ Preliminares – Ejercicios preparatorios

Tabla 1: Fases de la investigación

Metodología

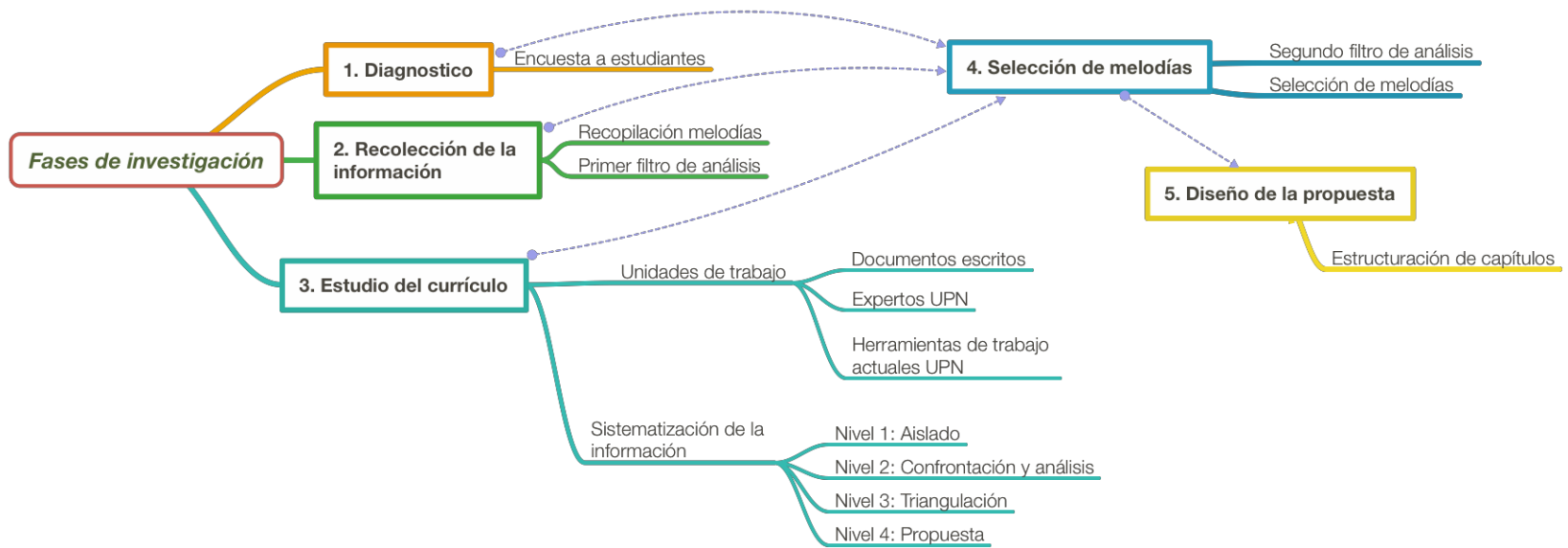


Ilustración 2. Metodología de la investigación.

3. Desarrollo de la investigación

3.1. Fase 1: Diagnóstico.

3.1.1. Encuesta estudiantes:

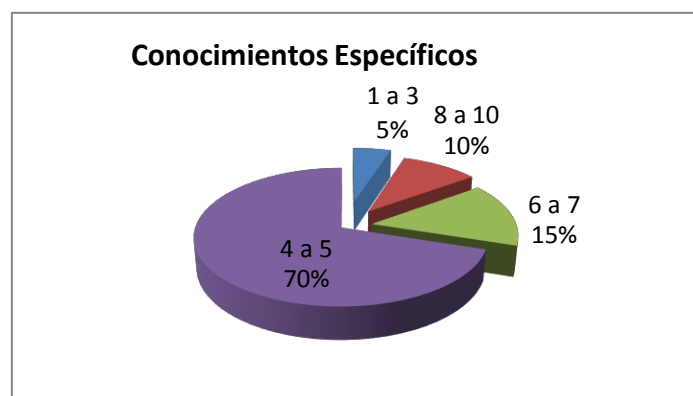
Esta primera fase nació de la necesidad de identificar el problema de este trabajo de investigación (ver introducción). Se realizó una entrevista a 20 estudiantes activos del programa de licenciatura en música de la UPN haciendo un sondeo a partir de tres aspectos:

- Cuánto considera el alumno que conoce acerca de los aspectos musicales específicos de la música colombiana.
- Su apreciación personal acerca del lugar que ocupa la música colombiana dentro de la cátedra de formación teórico auditiva y gramática musical de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Cuántos y cuáles géneros musicales son los más conocidos por los estudiantes, siendo 10 el máximo de opciones a escribir.

Posteriormente, se realizó el análisis de la encuesta (Encuesta, 2013).

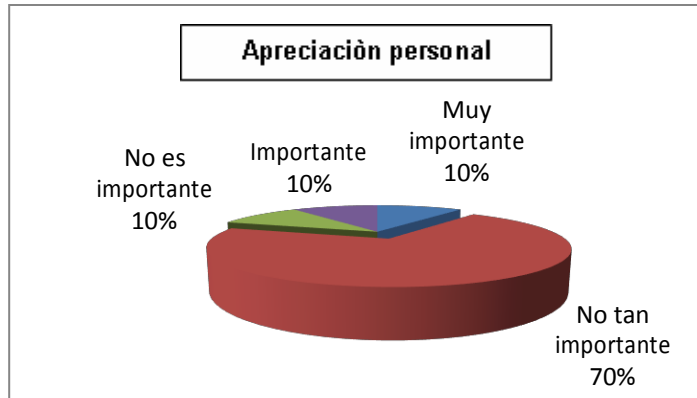
3.1.2. Preguntas encuesta:

- De 1 a 10 califique cuanto conoce acerca de la forma (macro estructura), estructura rítmica, melódica y armónica de la música colombiana.



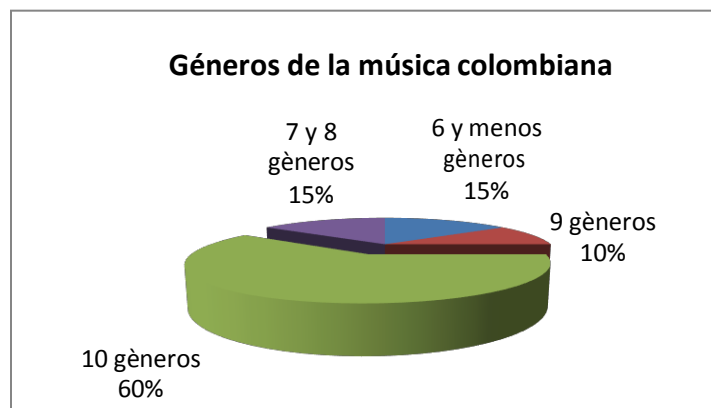
Resultado encuesta a: Conocimientos específicos.

b. ¿Qué tan importante es la música colombiana dentro de la cátedra de gramática de la universidad pedagógica nacional?



Resultado encuesta b: **Apreciación personal**

c. Escriba 10 géneros de música colombiana



Resultado encuesta c: **Géneros de la música colombiana.**

3.2. Fase 2: Recolección de la información.

3.2.1. Recopilación:

3.2.2.

Durante esta fase se realizó la recolección general de melodías de las cinco regiones seleccionadas (Abadía, 1997), tomando como fuente los métodos instrumentales, compilaciones y/o antologías de melodías de música tradicional existentes en la ciudad de Bogotá de forma aleatoria.

Además, se buscaron melodías teniendo en cuenta los autores colombianos que actualmente son reconocidos por su producción musical con base en géneros tradicionales colombianos

Se recopilaron melodías de todas las regiones de Colombia con los siguientes géneros musicales:

- | | | |
|--------------------|-------------------|------------|
| ✓ Pasillo | ✓ Porro | ✓ Jaga |
| ✓ Pasillo fiestero | ✓ Porro palitiao | ✓ Arrullo |
| ✓ Pasillo lento | ✓ Porro tapao | ✓ Currulao |
| ✓ Guabina | ✓ Porro de salón | ✓ Seis |
| ✓ Danza | ✓ Puya | ✓ Joropo |
| ✓ Bambuco | ✓ Fandango | ✓ Pasaje |
| ✓ Bambuco viejo | ✓ Paseo vallenato | ✓ Calipso |
| ✓ Caña | ✓ Cumbia | ✓ Soka |
| ✓ Canción | | Marcha |

3.2.3. Primer filtro de análisis:

El primer filtro nace de la necesidad de realizar una caracterización de cada melodía recolectada según su ubicación bibliográfica, sus características melódicas, rítmicas, y la armonía sugerida por el contenido en cada melodía. Además se le asignó un número a cada melodía.

Cabe recordar que la recopilación de melodías se realizó de forma aleatoria (Ver 3.1.1 Recopilación)

Se almacenó la información en un cuadro con el siguiente modelo:

Nº	Nombre -pagina - género – compás	Características melodía	Características ritmo	Características armonía
-----------	---	--------------------------------	------------------------------	--------------------------------

Tabla 2: Modelo de clasificación de melodías.

Las características melódicas, de ritmo y de armonía, corresponden a características generales encontradas por la investigadora, sujetas a más observaciones y un análisis más profundo y riguroso.

Las melodías se transcribieron en la métrica encontrada en la fuente de la que se recopiló y se mantuvo la melodía intacta, para ser fieles a la fuente.

A continuación se encuentra el cuadro con las melodías recopiladas, organizadas y almacenadas como resultado del primer filtro de análisis.

Las columnas adicionales de “observaciones”, “clasificación en el segundo filtro”, y la clasificación por colores (resaltado), corresponden al segundo filtro de análisis que se presentará y explicará más adelante (Ver 3.4 Fase 4). Para este momento de lectura se pueden obviar.

Análisis de las melodías

Manual didáctico de Música Colombiana Región Andina para piano

N°	Nombre -pagina - género - compás	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Clasificación en el segundo filtro	Observaciones
1	14 – Pasillo/Guabina	Grados conjuntos - Apoyaturas	3/4 – 1° división del pulso. Contratiempo	I – V7	1	1
2	16 - Danza	Intervalos hasta una tercera	4/4 - Pulso - Silencio primer tiempo.	I – V	1	Sugerir ostinato rítmico o piano
3	17 - Danza - 1 al 8	Intervalos hasta una quinta	4/4 - Pulso.	I – V	1	ostinato , piano, cambio de claves
4	17 - Danza - 9 al 16	Intervalos hasta una cuarta. - tritono	4/4 - 1° División del pulso - Negra con punto	I - IV - V7 . Dominante secundaria: V7/IV.	2	Semestre
5	18 - Danza - 1 al 16	Intervalos hasta una sexta - Intervalo segunda aumentada	2/4. - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - Contratiempo	I - II° - V - Dominante secundaria: V/V - Modulación a la relativa	3	2, 3
6	18 - Danza - 17 al 32	Intervalos hasta una quinta - * Dos voces - Intervalos de 6 y 3 - Tritono	2/4. - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - Contratiempo	i - iv - V - VII - Modulación a la relativa	3	3
7	20 - Pasillo	Intervalos hasta una cuarta	3/4 - 1° división del pulso - Tresillo	I - IV - V.	2	1
8	21 - Pasillo	Intervalos hasta una sexta - escala menor armónica.	3/4 - 1° división del pulso.	i - III - iv - V7 - Dominantes secundarias: V/V	2	2
9	22 - Bambuco	Intervalos hasta una cuarta	3/4 - 1° división del pulso - Contratiempo	I - IV - V7 - Dominante secundaria: V7/IV	2	2
10	25 - Pasillo	Intervalos hasta una sexta - Bordado cromático	3/4 - 1° División del pulso - Anacrusa - Contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/ii, V/V - Intercambio modal: iv	5	4.5.
11	27 - Bambuco	Intervalos hasta una sexta	3/4- 1° División del pulso - Anacrusa - Contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/ii, VII/V	3	4-5. pendiente por revisar las notas.
12	Negrita linda - 33 - Danza - 1 al 17	Intervalos hasta una sexta- Apoyatura	2/4 - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/ii	2	2
13	Negrita linda - 33 - Danza - 18 al 33	Intervalos hasta una cuarta- Apoyaturas- empiezan en inversión 6/3	2/4 - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/ii - Intercambio modal: iv	5	
14	Chatica linda - 35 - Bambuco	Intervalos hasta una cuarta	3/4 - 1° División del pulso - Contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/IV	2	Con cambio de clave a Do
15	María Eugenia - 39 - Danza - 1 al- 32	Intervalos hasta una séptima - Séptima disminuida - Cromatismos - Apoyaturas - escape	2/4 - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - contratiempo	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/II , V/IV - Intercambio modal: iv	5	

16	María Eugenia - 39 - Danza - 33 al 48	Intervalos hasta una quinta - Bordadura cromática inferior diatónica	2/4 - 1° y 2° división del pulso - Anacrusa - contratiempo - síncopa interna	I - IV-V	3	4
17	Viejo tiplecito - 45 - Pasillo/canción - 1 al 5	Intervalos hasta una cuarta y octava justa - Secuencia descendente -	2/4 - 1° y 2° división del pulso	i - iv - V	1	2

La flauta dulce soprano

18	El trapiche - 50 - Bambuco	Intervalos hasta una octava	3/4 - 1° división del pulso - anacrusa - contratiempo - síncopa	Modulación definitiva . Modulación a tercer grado de vecindad (VI)- Bb a G	5	letra
19	Cantan las mirlas - 55 - Bambuco	Intervalos hasta una cuarta - bordadura inferior cromática	3/4 - 1° División del pulso - anacrusa - contratiempo - síncopa interna y externa.	i - iv - V. Dominante secundaria V/V. Modulación i-III-i pasajera.	2	Por el tipo de cadencia
20	El Chispa - 58- Pasillo- 1 al 8	Intervalos hasta una cuarta . quinta	3/4 - 1° División del pulso síncopa	i - V	3	Revisar el registro
21	El Chispa - 58- Pasillo- 9 al 24	Intervalos hasta una sexta. Sextas y quintas	3/4 - 1° División del pulso - síncopa	I - IV - V - Dominantes secundarias: V/IV	3	Uno solo con el 20
22	El Chispa - 58- Pasillo- 40 al 56	Intervalos hasta una tercera - Bordado inferior cromático	3/4 - 1° División del pulso - síncopa interna y externa	I - IV - V - Dominantes secundarias	3	Velocidad
23	Negrta - 61- Danza - 1 al 8	Intervalos hasta una sexta	2/4- 1° y 2° División pulso - anacrusa	I - Iv - V. Dominante secundaria: V/ii	2	Letra, hasta compás 16
24	Negrta - 61- Danza - 9 al 32	Intervalos hasta una séptima- Bordadura inferior cromática- Inversión 6/4 del acorde en arpeggio	2/4- 1° y 2° División pulso - anacrusa - Célula/patrón rítmico	I - Iv - V - Dominantes secundarias: V/ii	2	Unos solo con el 23
25	El republicano - 74 - Bambuco - 1 al 16	Intervalos hasta una quinta - Bordadura inferior cromática - Ornamentación - Apoyatura en el V°	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo	I - Iv - V - Dominante secundarias: V/IV	4	Corregir barra de repetición
26	Flores Negras - 82 - Pasillo - 25 al 43	Intervalos hasta una cuarta - bordadura inferior cromática - Sensibles sin resolución	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo - síncopa externa	i - IV - V. IV°	6	Se quitaron 8 compases del inicio. Empieza en Compás 34. Revisar ligaduras para $\frac{3}{4}$
27	Antioqueña - 104 - Bambuco - 1 al 8	Intervalos hasta una tercera - Bordado inferior cromático. Tónica 6/4.	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo - síncopa externa. Velocidad.	i -iv - V. Dominante secundaria: V/IV.	2	Bajar al menos 1T. Pasar a 6/8.

28	Antioqueña - 104 - Bambuco - 9 al 16	Intervalos hasta una quinta	3/4 6/8 - 1° División del pulso - contratiempo - síncopa interna y externa	i -iv - V - Cadencia i - VII	2	Uno solo con el 27. Revisar el ritmo y ligaduras para 3/4
29	A sus horas - 107 - Joropo - 1 al 16	Intervalos de séptima y octava - saltos sobre el arpegio de I - IV - V - apoyatura	6/8 - 1° división del pulso - contratiempo - Síncopa externa - Célula/Patrón rítmico	I - IV - V. Tónica 6/4 . Dominante secundaria: V/IV	1	Se realizó adaptación de intervalo de 7ma y 8va en compás 11. Pasar a 6/8. Bajar al menos 1T. Originalmente escrito en 3/4. Velocidad. Bajar al menos 1Tono
30	A sus horas - 107 - Joropo - 17 al 36	Intervalos hasta una quinta - saltos sobre arpegio y notas de paso - apoyaturas	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo - síncopa externa	I - IV - V	1.	Uno sólo con el 29
31	Ay mi llanura - 108 - Pasaje - 1 al 7	Intervalos hasta una octava - Salto sobre arpegio y grados conjuntos	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo - Síncopa	I - IV - V	N/A	
32	Ay mi llanura - 108 - Pasaje - 8 al 19	Intervalos hasta una cuarta	3/4 - 1° División del pulso - contratiempo - síncopa externa	I - IV - V	1	Escribir completa.
33	Ay si si - 110 - Joropo - 9 al 18	Intervalos hasta una cuarta	3/4 - 1° División del pulso	I - IV - V	1	Poner un plano rítmico. Poner ejemplo de escritura a 3/4 y 6/8. Escribir en los dos compases: Anacrúfico y acéfalo
34	Bochica - 111 - Bambuco - 1 al 8	Intervalos hasta una sexta	3/4 - 1° División del pulso - anacrusa - síncopa	I - IV - V	2	Poner ejemplo de escritura a 3/4 y 6/8. Escribir en los dos compases: Anacrúfico y acéfalo
35	Bochica - 111 - Bambuco - 17 - 35	Intervalos hasta una sexta - apoyaturas - dos voces	3/4 - 1° División del pulso -	i - iv - V- final (I)	2	
36	Brisas de pamplonita - 113 - Bambuco - 9 al 24	Intervalos hasta una octava - Bordado cromático inferior	6/8 - 1° División del pulso - anacrusa - contratiempo - síncopa interna	i - V - VII - Modulación pasajera al VII y modulación definitiva al V	4	Falta final (semifrase) 2 compases. Poner cifrado para saber la modulación final.
37	Carmentea - 115 - Joropo - 11 al 19	Intervalos hasta una sexta	3/4- 1° División del pulso - síncopa.		3	Poner como ejemplo uno a 3/4 y otro a 6/8
38	Cumbia cienaguera - 116 - Cumbia - 14 al 21	Intervalos hasta una cuarta - apoyaturas	2/2 - 1° División del pulso - Antecompás - síncopa interna y externa	I - IV - V	1	Escribir línea rítmica de bajo. Necesidad de 2/2 inicio. Revisar el registro

39	Chaflán - 117 - Pasillo - 1 al 16	Intervalos hasta una sexta - apoyaturas - bordado inferior	3/4 - 1° División del pulso - sincopa interna	i - iv . V. Comienza en dominante. Cm	1	Passar a clave de fa.
40	El alegre pescador - 119 - Cumbia - 6 al 13 y 19 al 21	Intervalos hasta una cuarta	2/2 - 1° División del pulso - Síncopa externa - Antecompás - tresillo de negra	i - V	2	Poner todos los tresillos en un solo capítulo
41	Galerón llanero - 120 - Joropo - 21 al 33	Intervalos hasta una quinta - nota de paso cromática -	3/4 - 1° División del pulso - Síncopa interna. Cambio de compás	I - IV - V - Modulación pasajera al V.	4	
42	El sotareño - 125 - Bambuco -	Intervalos hasta una sexta -	6/8 - 1° División del pulso - anacrusa - contratiempo - sincopa interna	i - iv - V	1	
43	Espumas - 127 - Pasillo - 1 al 16	Intervalos hasta una sexta - Apoyaturas	3/4- 1° División del pulso - anacrusa - sincopa -	I - IV- V - V7/IV - empieza en Dominante	2	Agrupar las melodías que tienen V/IV, son periodo simple y en la tercera frase modula
44	Espumas - 127 - Pasillo - 17 al 32	Intervalos hasta una séptima - apoyaturas	3/4- 1° División del pulso - anacrusa - sincopa -	I - IV- V - V7/IV	2	letra
45	Hurí - 131 - Pasillo - 1 al 16	Intervalos hasta una quinta - Bordadura inferior cromática	3/4 - 1° y 2° División del pulso - Patrón rítmico.	I - IV - V - Dominante secundaria: V/II. Termina en la tercera del acorde	2	Agrupar las melodías que tienen V/II
54	Mi buenaventura - 155 - Currulao	Intervalos hasta una octava - Bordadura cromática inferior - Cromatismos	6/8, 3/4, 1° División del pulso - Síncopa interna y externa -	Empieza en dominante	3	

Introducción a la música colombiana - Ritmos de la región andina y llanera

62	3- Joropo 1-16. C	Intervalos de tercera y cuarta. Dos voces 2° en acompañamiento con bajos en octavas. La melodía tiene retardos	¾ - pulso y primera división del pulso. Comienzo tético	Cadencia plagal. IV - V - Vi	N/A	Estudio de piano tipo Hannon. La interválica s demasiado amplia para el registro de la voz.
63	3 - Guabina 1 - 16. C	Dos voces. Intervalos de octavas. Intervalos de tercera y cuarta con grados conjuntos. El bajo es la melodía y presenta retardos	¾ - pulso y primera división del pulso. Primera voz repite el motivo rítmico de la guabina. Tético	Cadencia plagal. IV - V - Vi	N/A	
64	4 - Pasillo - 1 - 16. C	Dos voces. Intervalos de tercera y cuarta. intervalos de octava	¾ - primera división del pulso. Segunda voz patrón rítmico del pasillo. Cambios de acentos en tiempos débiles. Comienzo tético	I - V - I	N/A	4 . Poner melodía/ melodía / ritmo

65	4 – Joropo – 1-16	Dos voces. Intervalos de tercera y cuarta. acompañamiento en sistema corrido con octavas simultaneas	$\frac{3}{4}$ - pulso y primera división del pulso. Cambios de acentos en tiempos débiles. Comienzo tético	I – V – I	N/A	
66	6 – Bambuco – 1- 31	Intervalos de tercera y cuarta. acompañamiento de bambuco	$\frac{3}{4}$ 6/8 primera división del pulso. Sincopa interna y externa – anacrusa – contratiempo – acentos.	Cadencia plagal. IV - V – Vi	N/A	
67	7 – Bambuco 1-32	Dos voces. Intervalos de tercera ascendente y descendente, cuarta descendente y grados conjuntos. Intervalos de tercera y quinta descendentes.	$\frac{3}{4}$ 6/8 pulso y primera división del pulso. Sincopa interna - contratiempo – acentos. Comienzo tético	Cadencia plagal. IV - V – Vi - IV – I	N/A	
68	8 – Bambuco 1-16	Dos voces. Sextas simultáneas por grados conjuntos. acompañamiento en bambuco	$\frac{3}{4}$ 6/8 pulso y primera división del pulso. Sincopa interna - contratiempo – acentos. Comienzo tético	Cadencia plagal. IV - V – Vi . IV – I	N/A	
69	8- pasillo 1- 16. C	Dos voces. Sextas simultáneas por grados conjuntos. acompañamiento de bambuco	$\frac{3}{4}$ primera división del pulso. contratiempo – acentos. Comienzo acéfalo	I – V – I	N/A	
70	9 – Pasillo 1- 16	Dos voces. melodía en tresillos con triadas de acordes, intervalo de cuarta descendente y grados conjuntos. acompañamiento de pasillo	$\frac{3}{4}$ pulso y primera división del pulso. Tresillo	I – V – I	5	Preparatorio en el piano.
71	10 – Pasillo 1- 8	Dos voces. Terceras simultáneas con intervalos de tercera y grados conjuntos. acompañamiento de pasillo	$\frac{3}{4}$ pulso y primera división del pulso. Sincopa – acentos 2° tiempo - Comienzo tético.	I – V – I	N/A	
72	10- Guabina 1- 8	Dos voces. terceras simultáneas con intervalos de tercera y grados conjuntos. acompañamiento de guabina	$\frac{3}{4}$ pulso y primera división del pulso. Sincopa – Comienzo tético.	I - V – I	N/A	
73	10 – Bambuco 1- 8	Dos voces. terceras simultáneas con intervalos de tercera y grados conjuntos. acompañamiento de bambuco	$\frac{3}{4}$ primera división del pulso. contratiempo – Comienzo tético.	I – ii – V – I	N/A	
74	10 – Pasillo 1-8	Dos voces. terceras simultáneas con intervalos de tercera y grados conjuntos. acompañamiento de pasillo	$\frac{3}{4}$ primera división del pulso. contratiempo – acento en el 2° tiempo - Comienzo tético.	I - V – I	N/A	

75	11- Guabina 1-20	Dos voces. Melodía en diferentes tonalidades (C – G – C – Dm). Acompañamiento de guabina en diferentes tonalidades (C – G – C – Dm).	¾ pulso y primera división del pulso. contratiempo – Comienzo tético.	I – V – I(i)maj7	Preparatorio guabina	
76	11 – Pasillo 1-8. F mayor	Dos voces. intervalos de tercera, cuarta y grados conjuntos. Acompañamiento en acordes con ritmo de pasillo.	¾ pulso y primera división del pulso. contratiempo – sincopa . Acentos en el 2° tiempo. Comienzo tético.	I – I6 - V7/ii – ii – V7 – V9 - I	N/A	
77	12- Pasillo – 1 – 8. G mayor	Dos voces. intervalos de tercera descendente y ascendente y cuarta descendente. Acompañamiento en acordes con ritmo de pasillo.	¾ pulso y primera división del pulso. contratiempo – sincopa . Acentos en el 2° tiempo. Comienzo tético.	I – Vi – ii – V7- I6	Preparatorio pasillo	
78	12- Joropo – 1-16	Dos voces. intervalos de tercera descendente, quinta ascendente y sexta ascendente. intervalos de octavas	¾ pulso y primera división del pulso. sincopa . Acentos en el 2° y 3° tiempo. Comienzo tético.	I – IV – V – I	Preparatorio Joropo	
79	12- Bambuco – 1-9	Dos voces. intervalo de tercera. acompañamiento de bambuco con terceras	¾ pulso y primera división del pulso. sincopa interna y externa. Acentos. anacrusa	I – ii – V7- I6/9	Preparatorio Bambuco	

Canciones populares para teclado electrónico. Libro 9 música popular

80	4- Borrachera- Porro – 1- 15. A menor	Intervalos de tercera y cuarta. Bordadura cromática Salto de 7ma	Compás partido. Comienzo tético Sincopa externa. Pulso y primera división del pulso.	i – iv – V7/V – i	pte	Poner en clave diferente y piano
81	4- Borrachera - Porro – 16- 29	Intervalos de tercera, cuarta y grados conjuntos. Bordadura inferior	Compás partido. Sincopa interna y externa. Pulso y primera división del pulso.	Modula a la relativa mayor. V7/Vi – I. V7 – i	pte	Unos solo con el 80
82	4- Borrachera - Porro – 29 - 46	Repeticiones de notas, intervalos de terceras simultáneas y cuartas. Arpeggios con notas de los acordes. Presenta una coda	Compás partido. Sincopa interna y externa. Tercera parte anacrusa. Pulso y primera división del pulso. Tresillo	i – V7 – i. Dominantes secundarias.	Preparatorio 2.	
83	6 – Roberto Ruíz- Porro – 1- 48. C mayor	Arpeggios con notas de los acordes y terceras simultáneas. Bordados inferiores.	Compas partido – sincopa interna y externa – Comienzo tético – pulso y primera división del pulso.	I – V7 – I	4	Transportar ej. a Ab. Sing and play. Quitar las repeticiones. Primera parte. Poner en clave Do 3 ó 4

84	8 – San Fernando - Porro – 1-45	Arpegios con notas de los acordes y terceras simultáneas. Bloques de acordes aparecen en la melodía.	Compas partido – acéfalo- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	V7 – I – V7/ii – V7 – I	4. Preparatorio	Cante y toque. Escribir cifrado y sugerir bajo
85	10 – La butifarra de pacho – porro – 1 – 45. F mayor	Intervalos hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes.	Compas partido – tético- primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	I – V7 – I	1	Hasta C.14 (cortar) y unir desde el 31
86	12 – Salsipuedes – porro – 1 – 47. C mayor	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes. Notas repetidas. Bloques de acordes aparecen en la melodía.	2/2 Compas partido – tético- primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo	I – ii – V – I. Modula a la relativa y a la subdominante	2	Compás 22 ligadura del do y sol. Quitar las voces. Escribir cifrado
87	14 – Playa, brisa y mar – Porro – 1- 49. C mayor	Intervalo hasta una quinta. Arpegios con notas de los acordes. Notas repetidas con bordados inferiores cromáticos. Bloques de acordes aparecen en la melodía. Terceras simultáneas.	2/2 Primera división del pulso. Sincopa y contratiempo	I – IV – V – I, I – ii – V – I	3	Compás 19 final ligadura. Quitar las dos voces y cifrar para aplicar al piano
88	16 – Colombia tierra querida – Porro – 1- 47. D menor	Intervalo hasta una quinta. Arpegios con notas de los acordes. Sextas simultáneas. Articulaciones	2/2 – tético- primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo	VII – V7 – i, V7/iv – V7/III – VI. Armonía por subtónicas	1	Quitar las voces
89	18 – El mecánico – Porro- 1 - 49. G menor	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes. Bordados superiores diatónicos. Notas repetidas.	Compas partido – tético- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo	i – V7 – i – V7/iv – iv – i – V7 – i. VII ^o 7/IV (II ^o)	4	Sólo hasta C.16. Revisar el C11. Escribir en otra clave. Poner cifrado
90	20 – Diana María – Porro – 1 – 41. C menor	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes por terceras. Notas de paso cromáticas.	Compas partido – anacrusa- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo	Modulación a la relativa mayor compás 12. i – V – i. I – V – I. Dominante secundaria V/IV. Acorde pivot	4	Quitar desde el Compás 33. Poner barra de repetición que abre. Escribir Cm - A eólico a través del acorde pivot G
91	22 – Cumbia del Caribe – Cumbia – 1 – 49. G menor	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes por terceras y grados conjuntos.	Compas partido – anacrusa- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo	Modulación al segundo menor en el compás 22 (Gm a Am). i – V7 – i. Modulación a segundo grado de vecindad	4	Quitar los tres compases de silencio

92	24 – Tolú – Porro – 1 – 44. A menor	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes por terceras y grados conjuntos. Bordados inferiores cromáticos.	Compas partido – anacrusa-pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo. Tresillo de corchea	i – iv – V7 - i	6	Ligadura en el compás 37. Poner sólo desde el compás 30 con anacrusa.
93	26 – La pollera colorá – Cumbia – 1 – 49. G mayor	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes por terceras y grados conjuntos. Intervalos de quinta descendente. Notas repetidas.	Compas partido – acéfalo- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo.	I – V7 – I	N/A	
94	28 – Fiesta en corraleja – Porro – 1 – 45. A menor	Intervalo hasta una oncena. Arpegios con notas de los acordes por terceras y grados conjuntos. Terceras simultáneas. Presenta coda	Compas partido – anacrusa-pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	VI – V7 – i. i – V7 - i	N/A	
95	30 – Lamento Náufrago – Porro – 1 – 60. C mayor	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes por terceras, cuartas y grados conjuntos. Notas de paso cromáticas y bordaduras inferiores cromáticas. Notas repetidas. Presenta coda	Compas partido – acéfalo- pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Contratiempo.	I – IV - V7 - I	N/A	
96	33 – Mosaico Buitrago – Porro – La araña picua 1 – 25. G mayor	Intervalo hasta una cuarta. Arpegios con notas de los acordes por terceras, cuartas y grados conjuntos. Terceras simultáneas.	Compás partido – anacrusa-primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	I – V7 – I	N/A	
97	34 – Mosaico Buitrago – Porro – El huerfanito 25 - 69	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes por terceras, cuartas y grados conjuntos. Terceras simultáneas. Notas repetidas	Compás partido – anacrusa-pulso, primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	Modula al VII mayor. I – IV – V – I	N/A	

El folclor de Colombia, práctica de la identidad cultural

98	107 – Bachue – Bambuco. 1 – 48. D menor	Intervalo hasta una séptima por extensión - Cromatismos	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división del pulso. Contratiempo y sincopa.	Modula a la paralela mayor. En el compás 33. V7/III – V – i. VI – V – i. – I – I7 – i – IV – iV – I – V – I	5	Proponer piano
99	108 – Portialegre – Bambuco – 1 – 48. D menor	Intervalo hasta una octava. Cromatismos.	$\frac{3}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división del pulso. Contratiempo y sincopa.	Modula al tercero mayor en el compás 25 y a la paralela mayor en el compás 33. Dominantes secundarias. V7/V/V – V7/V – V – I	6	Acomódelo a su registro. Con cambio de claves y escribir piano para armonizar.
100	111 – Rio Neiva – Guabina – 1 – 31. C mayor	Intervalos de cuarta, tercera y grados conjuntos. Cromatismos	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división del pulso. Contratiempo	I – Dominante secundaria V7/IV – I – V7 – I	2	Grupo del V/IV. Quitar después del C.16
101	113 – Titiribi – Pasillo – 1 – 75. G mayor	Intervalo hasta una sexta, predominando los intervalos de tercera y cuarta. Cromatismos	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división del pulso. Contratiempo y sincopa.	I – V7/IV – IV – iV – i. I – V7/VI – Vi. Modula a la paralela menor. Dominante secundaria i – V7/iV – V7/III – III – i. i – V7 – i. Intercambio modal V – iv	2	Hasta el compás 33. Ejercicio: encontrar cadencia y semicadencia
102	119 – La Guaneña – Bambuco – 1 – 34. C Mayor - A menor	Intervalos de cuarta, tercera y grados conjuntos. Pentatónica menor.	$\frac{6}{8}$ Anacrusa. Pulso y primera división del pulso. Contratiempo y sincopa. Negra con puntillo.	IV – I. V7 – i. Se mueve entre la relativa mayor y menor.	1	
103	173 – Cumbia Gayaspera – Cumbia – 1 – 24. Re mayor	Intervalos hasta una séptima predominando séptima y sexta. Arpegios con notas de los acordes.	$\frac{2}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división y segunda división del pulso. Contratiempo y sincopa. Tresillos.	I – IV – V – I	Pte. 5 por inter. o más con clave	
104	216 – Jaga – Yo tengo una bola de oro – 1 – 20. F menor	Intervalo hasta una séptima. Saltos sobre el arpeggio	$\frac{6}{8}$ Anacrusa. Pulso. Sincopa interna y externa.	I – V – I. Cambio de modo por la tercera	Pte. 4 ó 5 por arpeggio con clave	
105	222 – Bambuco Viejo – 1 – 17. F mayor	Intervalo de sexta y quinta.	$\frac{6}{8}$ Anacrusa. Pulso. Sincopa interna y externa. Apoyaturas. Contratiempo.	I – V – I	N/A	
106	254 – Gavan – Joropo – 1 – 44. D menor	Intervalo hasta una oncena	$\frac{3}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo.	I – V – I	N/A	
107	255 – Los Galápagos – 1 – 32. D mayor	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	I – V – I	N/A	

Canciones Populares para Teclado Electrónico. Libro 7, Música Andina Colombiana

108	4 – Aires de mi tierra – Pasillo fiestero – 1 – 66. A menor	Intervalos hasta una octava. Bordaduras inferiores cromáticas y diatónicas acompañadas por grados conjuntos.	$\frac{3}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo.	I – IV – V – I	N/A	
-----	---	--	--	----------------	-----	--

109	6 – Anhelito infinito – Pasillo lento – 1 – 46. C mayor	Intervalos hasta una séptima. Terceras y sextas simultáneas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/ii – ii – V7 – I. iV – V7 – I. V7/Vi – Vi – IV- IV°- I	N/A	
110	8 – Camino Viejo – Pasillo – 1 – 64 D menor	Intervalo hasta una séptima. Bordadura inferior diatónica y bordadura superior cromática. Cromatismos.	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división. Sincopa.	Dominantes secundarias. V7/iV – iV – i. V7/III – III – V7 – i. Cadencia. V7 - Vi	N/A	
111	10 – Campesina Santandereana – Bambuco 1- 63	Intervalo hasta una séptima. Terceras y sextas simultáneas.	$\frac{6}{8}$ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa.	Dominantes secundarias. V7/ii – ii – V7 – I. V7/IV – IV – V7 – I. Modula a la paralela menor. V7/iV – iV – V7 - i. V7/V – V7 - i	N/A	
112	12 – Chaflán – Pasillo Fiestero 1 – 64. D menor	Intervalo hasta una séptima. Terceras y sextas simultáneas. Bordaduras inferiores cromáticas y grados conjuntos.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo	Dominantes secundarias. V7/III – III – i. V7/V/V – V7/V – I. Modula a la paralela mayor. IV – iV – I	N/A	
113	14 – Corazones sin rumbo – Pasillo 1 – 60. A menor	Intervalo hasta una quinta. Terceras simultáneas. Grados conjuntos. Escalas	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo	IV – I – V – I	N/A	
114	16 – El bunde tolimense – Guabina 1 – 55. C mayor	Intervalo hasta una octava. Predominan los intervalos de tercera y cuarta.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - Contratiempo	I – V – I	N/A	
115	18 – El Calavera – Pasillo fiestero 1 - 64	Intervalo hasta una sexta. Predominan los grados conjuntos – Escalas – Cromatismos – Bordaduras superiores e inferiores cromáticas y diatónicas. Terceras y sextas simultáneas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa. Contratiempo	Dominantes secundarias. V7/Vi – Vi – IV - V7 - I. V7/ii – ii – IV - V7 – I	N/A	
116	20 – El pescador – Guabina 1 – 57. C mayor	Intervalos de cuarta y tercera, grados conjuntos – Escala – Cromatismo. Terceras simultaneas	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división.	I – ii – V – I. I – V – I. I – IV – I	N/A	
117	24- Esperanza – Pasillo fiestero 1 – 64. A menor	Intervalo hasta una octava. Grados conjuntos – Escala. Cromatismos, bordaduras superiores e inferiores cromáticas y diatónicas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/iV – iV – i. Pasa por relativa mayor. I – V – I	N/A	

118	26 – Hacia el calvario – Pasillo Lento 1 – 49. Dm - D	Intervalo hasta una novena. Grados conjuntos – escala. Bordaduras superiores e inferiores cromáticas y diatónicas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera y segunda división. Sincopa y Contratiempo. Tresillos de semicorchea.	Modulación pasajera al tercero mayor. IV – V – I. Modulación a la paralela mayor. ii – V7 – I	N/A	
119	28 – Hurí – Pasillo lento 1 – 43. C mayor	Intervalo hasta una sexta. Grados conjuntos – escala. Bordaduras inferiores cromáticas. Terceras y sextas simultáneas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/ii – ii – V7 – I. V7/IV – IV – V7 – I	N/A	
120	30 – La gata golosa – Pasillo fiestero 1 – 64. G mayor	Intervalo hasta una octava. Grados conjuntos y saltos – escala. Cromatismos Bordaduras inferiores cromáticas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes Secundarias. V7/ii – ii – V7 – I. V7/IV – V7/IV – V7 – I. V7/ii – ii – iv. Intercambio modal. IV – iv – I. Modula al cuarto grado mayor. V7/III – III – i	N/A	
121	32 – La Ruana – Bambuco 1 – 59. G mayor	Intervalo hasta una sexta, predominan intervalos de tercera. Cromatismos. Terceras y sextas simultáneas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa - Contratiempo.	Dominantes Secundarias. V7/iii – iii – IV – I. V7/ii – ii – V7 – I. I – iv – I	N/A	
122	34 – La moras – Bambuco 1 – 74. Am - A	Intervalo hasta una octava. Predominan intervalos de terceras y notas repetidas. Terceras simultáneas. Bordaduras superiores diatónicas y bordaduras inferiores cromáticas. Escalas - grados conjuntos	$\frac{6}{8}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa.	VII – VI - V7 – VI. Dominantes secundarias. V7/IV – V7 – i. Modula a la paralela. V7/ii – ii – V7 – I	N/A	
123	36 – Soy Colombiano – Bambuco 1- 43. Am	Intervalo hasta una quinta. Predomina el intervalo de tercera y grados conjuntos. Bordadura inferior cromática.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Modula a la relativa mayor. V7/IV – V7/IV – V7 – ii – V7 – I	N/A	
124	38 – Tierra Labrantía – Pasillo 1 – 55. Dm - D	Intervalo hasta una novena. Grados conjuntos – Escalas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/III – III – V7 – i. Modula a la paralela mayor. V7/ii – ii – V7 – I - i	N/A	
125	40 – Vino Tinto – Pasillo Fiestero 1 – 64. Am	Intervalo hasta una octava, predomina el intervalo de sexta. Grados conjuntos con saltos.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/III – III – i. V7/IV – V7 – i. V7/VI – VI – i. i – V7 – i	N/A	

126	42 – Yo también tuve veinte años – Bambuco 1 – 44 Dm - D	Intervalo hasta una sexta. Grados conjuntos – Escalas. Bordaduras inferiores cromáticas.	6/8 Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa y Contratiempo.	Dominantes secundarias. V7/iV – iV. V7/III – III – iV. Modula a paralela mayor. ii – V7 – I	N/A	
-----	---	--	---	--	-----	--

Cancionero y Recuerdos - Jorge Añez

127	35 – El muro – Bambuco 1- 42. A – Am	Intervalo hasta una octava. Grados conjuntos.	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa - Contratiempo.	I – V – I. Modula al paralelo menor	N/A	
128	42 – Cuatro Preguntas – Bambuco 1 – 16. Em	Dos voces. Intervalo hasta una quinta. Acompañamiento de bambuco. arpeggios con los acordes	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa - Contratiempo.	I – V – I	N/A	
129	42 – Por un beso de tu boca – Bambuco 1 – 12. D menor	Dos voces. intervalos de sextas, tercera y segundas simultáneas. Grados conjuntos intervalo hasta una sexta.	¾ Tético. Pulso y primera división. Contratiempo.	I – V – I	N/A	
130	43 – La múcura – Porro 1 – 15. G mayor	Dos voces. intervalos de sextas, quintas y terceras simultáneas. Grados conjuntos intervalo hasta una quinta. acompañamiento de porro con la fundamental y la quinta en el bajo.	Compás partido. Tético. Pulso y primera división. Sincopa interna y externa.	I – i – V – I	N/A	
131	67 – El enterrador – Bambuco 1 – 26. F mayor	Intervalo hasta una sexta. Grados conjuntos – Notas repetidas.	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Contratiempo – Sincopa	Dominantes secundarias. V7/Vi V7/iii	N/A	
132	72 – Van cantando por la sierra – Bambuco 1 – 24. Am	Intervalo hasta una séptima. Grados conjuntos	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Contratiempo – Sincopa	i – V – i	N/A	
133	73 – Asómate a la ventana – Bambuco. Cm	Intervalo hasta una quinta. Grados conjuntos. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Contratiempo – Sincopa	i – V – i	N/A	
134	76 - Flores Negras – Pasillo 1 – 32. Cm	Intervalo hasta una cuarta. Grados conjuntos – Notas repetidas. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	¾ Tético. Pulso y primera división. Contratiempo – Sincopa	i – V – i	N/A	

135	77 – Rumores inciertos – Bambuco 1 – 40. Am	Intervalo hasta una cuarta. Grados conjuntos – Notas repetidas – Escalas. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa	Dominantes secundarias. V/iV V/V	N/A	
136	80 – Los colores de los cielos – Bambuco 1 – 28. C	Intervalo hasta una cuarta. Grados conjuntos – Notas repetidas – Escalas. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	$\frac{3}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa	Dominantes secundarias. V/Vi V/IV	N/A	
137	81 – Tus labios no me dicen que me quieren – Pasillo 1 – 36. F	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos – Notas repetidas – Escalas. Cromatismo. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	$\frac{3}{4}$ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa - Contratiempo	Dominantes Secundarias. V/V V/Vi	N/A	
138	86 – El Vaquero – Bambuco 1 – 32	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos – Notas repetidas – Escalas. Cromatismo. Bordadura inferior y superior cromática y diatónica.	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división. Sincopa - Contratiempo	Dominantes secundarias. V/V V/Vi V/IV	N/A	
139	87 – Si yo hubiera comprendido – Bambuco 1 – 36. Cm	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos – Notas repetidas – Escalas. Cromatismo.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - Contratiempo	Dominantes secundarias. V/V V/Vi . I – i	N/A	
140	120 – El palomo – Bambuco 1 – 24. Cm	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos – Notas repetidas	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa	i – V – i	N/A	
141	121 – La espina – Bambuco 1 – 20. Cm – C	Intervalos hasta una sexta. Grados conjuntos - Notas repetidas.	$\frac{3}{4}$ Tético. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	i – V – i. Modula a la paralela mayor	N/A	
142	127 – Morena Hechicera – Bambuco. 1 – 24. C – Cm	Intervalos hasta una sexta. Grados conjuntos - Notas repetidas.	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Dominantes secundarias. V/V V/Vii°	N/A	
143	153 – Mística – Pasillo 1 – 48. E – Em	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos - Notas repetidas – Escalas	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Dominantes secundarias. V/V. i – I	N/A	
144	174 – Beso Robado – Bambuco 1 – 36. Am - A	Intervalos hasta una octava. Grados conjuntos - Notas repetidas – Escalas	$\frac{3}{4}$ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Modula a la paralela mayor	N/A	

145	175 – Acuarela – Bambuco 1 – 22. Cm	Intervalos hasta una quinta. Grados conjuntos - Notas repetidas – Escalas – cromatismo. Bordadura superior cromática y diatónica.	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Dominantes secundarias. V/V V/iV	N/A	
146	221 – Ilusiones – Bambuco 1 – 34. G mayor	Intervalo hasta una séptima. Notas repetidas.	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Dominante secundaria. V/iii	N/A	
147	233 – Fulgida Luna – Pasillo 1 – 14. F	Intervalo hasta una sexta.	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	I – V – I	N/A	
148	233 – Lejos de tus labios. Pasillo 1 – 12. D	Intervalo hasta una sexta. Notas repetidas grados conjuntos y terceras	¾ Acéfalo. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	I – V – I	N/A	
149	240 – Río que pasas llorando - Bambuco 1 – 32. Dm – D	Intervalo hasta una séptima.	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Préstamo modal. iV. Modula a la paralela mayor	N/A	
150	241 – Tristezas – Bambuco 1 – 26. Dm	Intervalo hasta una cuarta.	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	I – V – I	N/A	
151	275 – Mi Canción – Bambuco 1 – 44. Cm	Intervalo hasta una quinta.	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Sincopa - contratiempo	Modula a la paralela mayor. Dominante secundaria. V/V V/iV. Intercambio modal. iV	N/A	
152	293 – Ilusión – Bambuco 1 – 24. A – Am	Intervalo hasta una cuarta	¾ Anacrusa. Pulso y primera división. Contratiempo	Modula a la paralela menor. I(i) – V – I(i)	N/A	

Música sabanera del Caribe Colombiano

153	5 - Amelia Ricardo – Porro Tapao	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes por terceras.	Compás partido – anacrusa- primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa.	I – V7 – I. Tonalidad menor	N/A	
154	7 – Arturo Garcia – Porro Tapao	Intervalo hasta una quinta. Dos voces. Arpegios con notas de los acordes por terceras.	Compás partido – anacrusa- primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa. Tresillos de corchea y seisillo	I – V7 – I. Se mueve Tonalidad mayor y su paralela menor	N/A	
155	11 – Caimito – Porro Tapao	Intervalo hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes por terceras.	Compás 4/4 – anacrusa- primera división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	

156	13 – Canta Rana – Porro Tapao	Intervalo hasta una quinta. Presenta Coda	Compás partido – acéfalo - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	
157	15 – Catalina – Porro Danza Palitiao	Intervalo hasta una décima. Escalas – Grados conjuntos. Apoyaturas. Presenta Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
158	17 – Colombia Tierra Querida – Porro Salón	Intervalo hasta una sexta. Notas repetidas – Grados conjuntos. Arpegios con notas de los acordes por terceras. Presenta Coda	Compás partido – Tético - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo – Acentos Tresillos de corchea.	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	Melodía repetida
159	19 – Corazón Inemita – Porro Palitiao	Intervalo hasta una sexta. Cromatismo. Presenta Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	
160	26 – El Conejo Pealo - Porro Tapao	Intervalo hasta una sexta. Arpegios con notas de los acordes por terceras. Notas repetidas. Presenta Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	
161	28 – El Guasimo – Porro Palitiao - Danza	Intervalo hasta una Novena. Arpegios con notas de los acordes por terceras. Notas repetidas – Escalas. Bordaduras inferiores y superiores cromáticas y diatónicas. Presenta Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
162	47 – El Sapo - Puya	Intervalo hasta una Octava. Notas repetidas	Compás partido – acéfalo - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo – Acentos	I – V7 – I. Se mueve Tonalidad mayor y su paralela menor	N/A	

163	48 – El Sapo – Puya	Intervalo hasta una Sexta. Apoyaturas. Escalas	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo – Tresillos de corchea	I – V7 – I. Se mueve Tonalidad mayor y su paralela menor	N/A	
164	50 – El Sienceano – Porro Tapao	Intervalo hasta una Sexta. Bordaduras inferiores cromáticas	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa Contratiempo –	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
165	54 – Eva Livia - Puya	Intervalo hasta una Octava. Coda	Compás partido – Tético - primera y segunda división del pulso. Sincopa – Acentos	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	
166	59 – Fiesta en Corraleja – Porro Tapao	Intervalo hasta una octava. Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa – Acentos	I – V7 – I. Tonalidad Menor. Modula al segundo grado terminando en el segundo grado mayor en la coda.	N/A	
167	67 – La Banqueta - Puya	Intervalo hasta una cuarta	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
168	71 – La Ceiba – Puya	Intervalo hasta una cuarta predominando el intervalo de tercera.	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa – Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
169	75 – La Chupona - Puya	Intervalo hasta una quinta	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa – Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	
170	77 – La espuela del bagre - Puya	Intervalo hasta una quinta	Compás partido – acéfalo - primera y segunda división del pulso. Sincopa – Contratiempo. Tresillos de corchea	I – IV - I. Cuarto mayor	N/A	
171	81 – La flor del Bonche – Porro Tapao	Intervalo hasta una octava. Sextas simultáneas - predominando el intervalo de tercera.	Compás partido – anacrusa - primera, segunda y tercera división del pulso. Sincopa interna y externa – Contratiempo. Tresillos de corchea y semicorchea	I – V7 – I. Tonalidad Menor	N/A	

172	85 – La millonaria - Cumbia	Intervalo hasta una quinta. Predominando el intervalo de tercera. Cromatismos	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa. Tresillos de Negra	I – V7 – I. Tonalidad Menor. Dominantes secundarias. V/III	N/A	
173	86 – La mona Carolina – Porro Palitiao	Intervalo hasta una décima. Predominando el intervalo de tercera. Coda	Compás partido – Tético - primera y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
174	87 – La niña Lily - Puya	Intervalo hasta una quinta. Coda	Compás partido – anacrusa - primera y segunda división del pulso. Sincopa – acentos	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
175	95 – La Pringamosa - Puya	Intervalo hasta una octava	Compás partido – acéfalo – primera, segunda y tercera división del pulso. Sincopa – acentos	I – V7 – I. Tonalidad menor. Modula al segundo menor	N/A	
176	97 – La Raspá - Puya	Intervalo hasta una quinta. Apoyaturas	Compás partido – acéfalo - primera y segunda división del pulso. Sincopa	I – V7 – I. Tonalidad menor	N/A	
177	98 – La Raya - puya	Intervalos hasta una cuarta. Coda	Compás partido – acéfalo - primer, segunda y tercera división del pulso. Sincopa – Acentos	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
178	99 – La Seca – Porro Danza	Intervalos hasta una octava. Arpegios con notas de los acordes por terceras. Notas repetidas – Escalas. Apoyaturas	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso. Sincopa interna y externa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
179	102 – La Tejuela – Puya	Intervalos hasta una sexta. Coda - Trinos	Compás partido – Tético - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – Vm – I. Tonalidad Menor	N/A	
180	109 – Los tres pelos - Puya	Intervalos hasta una sexta. Trinos. Bordadura inferior diatónica	Compás partido – acefalo - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V7 – I. Tonalidad Mayor	N/A	
181	110 – Malala – Porro palitiao	Intervalos hasta una octava. Bordadura inferior cromática. Cromatismos	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V – I. Tonalidad Menor. Dominante secundaria. V7/IV	N/A	

182	114 – Maria Varilla – Porro Palitiao	Intervalos hasta una sexta. Bordadura inferior cromática. Cromatismos. Nota repetida escalas	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V – I. Tonalidad Mayor	N/A	
183	116 – Mi Adoración - Porro Tapao	Intervalo hasta una octava	Compás partido – Tético - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V – I. Tonalidad Menor. Modula a la paralela mayor	N/A	
184	121 – Mosaico de Puyas (La boquillera) - Puya	Intervalo hasta una octava. Bordadura inferior cromática	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso. Sincopa - Contratiempo	I – V – I. Tonalidad Menor	N/A	
185	129 – Puya del Diablo - Puya	Intervalo hasta una sexta	Compás partido – tético - primer y segunda división del pulso. Sincopa – tresillos de corchea	I – V – I. Tonalidad Mayor	N/A	
186	136 – Sábado de Gloria. Porro Palitiao	Intervalo hasta una séptima	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso.	I – V – I Tonalidad Mayor	N/A	
187	137 – San Carlos – Porro Tapao	Intervalo hasta una octava. Dos voces	Compás partido – anacrusa - primer y segunda división del pulso. Tresillo de corchea	I – V – I Tonalidad Mayor	N/A	
188	139 - Soy Pelayero – Porro Palitiao	Intervalo hasta una quinta	Compás partido – acéfalo - primer y segunda división del pulso. Sincopa	I – V – I Tonalidad Mayor	N/A	
189	142 – Tirate al suelo – Porro palitiao	Intervalo hasta una cuarta	Compás partido – acéfalo - primer y segunda división del pulso. Sincopa	I – V – I. Tonalidad Mayor	N/A	
190	151 – Viento en la costa – Porro tapao	Intervalo hasta una sexta	Compás 4/4 acéfalo - primer y segunda división del pulso. Sincopa	I – V – I. Modula a la paralela mayor. Tonalidad Menor	N/A	
191	152 – Viento Sabanero – Porro Tapao	Intervalo de una cuarta. Dos voces	Compás partido – tético - primer y segunda división del pulso. Sincopa – acentos	I – V – I. Tonalidad Mayor	N/A	

Manual didáctico de Música Colombiana Región Andina para piano

192	15 - Guabina - 1 al 8	Intervalos hasta una cuarta	3/4 – pulso y primera división del pulso. Contratiempo	I - IV - V7	1	
193	15 - Guabina - 9 al 25	Intervalos hasta una quinta	3/4 – pulso y primera división	I - IV - V7 . Dominante secundaria: V7/IV.	3	

			del pulso. Contratiempo. Anacrusa			
--	--	--	---	--	--	--

**Score para
banda**

194	Tristeza del Siatova - 2/13c - Canción - 5 al 71	Intervalos Hasta una quinta - Notas sostenidas	6/8 Síncopa	Modulación lejana Ebm - F#m - Am - Em por nota enarmónica	5	
195	Tristeza del Siatova - 2/10b - Canción - 5 al 61	Intervalos hasta una sexta	4/4 - Primera y segunda división del pulso - Tresillo de corchea - Síncopa interna y externa - Contratiempo	Mixolidio de Fa (con armadura Bb). Mixolidio b3.	5	Letra
196	Espíritu - Seis Colombiano - 3 al 34	Intervalos hasta una sexta - Bordadura cromática - cromatismos	Cambio de compás 3/4, 6/8, 5/4 - Síncopa en compás compuesto	Cm	4	
197	Espíritu - Seis Colombiano - 43 al 89	Intervalos hasta un sexta	6/8 - 1° División del pulso - Síncopa interna y externa en compás compuesto - Contratiempo	Modulación a la relativa Cm Eb. V menor. Armonía cuartal.	4	Escribir los acordes. Armonía cuartal
198	Green Moon Zouk - Calipso/Soka - 34 al 64	Intervalos hasta una sexta - Cromatismo - Nota de paso cromática	2/2 - 1° y 2° División del pulso - Tresillo de corchea	C - Eb - C - Modulación por nota enarmónica - Modulación al segundo grado de vecindad	4	
199	Balín (William Canencia) - Calipso/Soka - 47 al 65	Intervalos hasta una octava - Bordado cromático inferior	2/2 - Síncopa interna y externa - Contratiempo	G - Empieza en Dominante	5	Poner en clave
200	Caribeando - Porro - 135 al 153	Intervalos hasta una quinta - Cromatismos - Nota de paso cromática	2/2 - 1° División del pulso - Tresillo de corchea - Cambio de compás: 3/8, 4/8, 4/4	Cm	5	
201	Pasiando - Pasillo - 9 al 12	Intervalos hasta una novena - Intervalos aumentados y disminuidos - Cromatismo	4/4 - Primera y segunda división del pulso.	Atonal	6	
202	Pasiando - Pasillo/Pasaje - 133 al 169	Intervalos hasta una novena - Intervalos aumentados y disminuidos - Cromatismo	4/4 - Primera y segunda división del pulso.	Tonalidad expandida. Gm	6	Transcribir
203	Fantasia sobre motivos Colombianos - Caña - 47 al 58	Intervalos hasta una quinta.	3/4, 6/8, Cambio de compás	I - V	5	
204	Himno de la UPN - Himno - 6 al 24	Intervalos hasta una sexta	4/4 - 1° División del pulso - Célula rítmica	I - V. Dominantes secundarias: V/IV	5	

205	Muchacha de risa loca - 8 al 44	Intervalos hasta una cuarta - Ornamentación - Nota de paso cromática - Bordadura cromática	6/8 - 1° y 2° División del pulso - Cambio de compás 6/8 y 3/4.	Gm	6	Ejercicio de expresividad
206	Muchacha de risa loca - 81 al 96	Intervalos hasta una quinta - Ornamentación/ Adornos - Bordadura cromática - Cromatismo - Saltos sobre el arpeggio	6/8 - 1° y 2° División del pulso - Síncopa interna	i - VII - VI - V	Pte	
207	Goyo - Arrullo - 53 al 60	Intervalos hasta una cuarta - Cromatismos	6/8 - 1° y 2° División del pulso - Contratiempo - Tresillo de negra	D dórico	4	Completar transcripción.
208	San Pelayo - Fandango - 31 al 65	Intervalos hasta una séptima - Cromatismos - Bordadura cromática	6/8 - 1° División del pulso - Contratiempo - Síncopa interna y externa	Bbm	4	Transcribir
209	San Pelayo - Fandango - 227 al 242	Intervalos hasta una séptima	6/8 - 1° División del pulso - Síncopa	Dominantes secundarias. Modulación	3	Escribir el cifrado
210	Qué bueno es ser cundinamarqués - Guabina/Bambuco - 48 al 61	Intervalos hasta una tercera - Cromatismo	6/8 - 1° División del pulso	Dominantes secundaria V/IV, V/ii	3	
211	Paisaje andino - Caña - 263 al 270	Intervalos hasta una sexta - Alteración cromática	Cambio de compás 3/4, 6/8 -	Dominante secundaria: V/III	5	Juntar ejercicios con cambio de compás 3/4 y 6/8
212	Paisaje andino - Caña - 286 al 300	Intervalos hasta una séptima - Alteración cromática - Cromatismo	Cambio de compás 3/4, 6/8 - Síncopa externa y contratiempo. Quintillo de semicorchea	C	6	
213	Matilde Lina - Paseo Vallenato - 36 al 59	Intervalos hasta una cuarta y octava justa	2/2 - Síncopa externa	I - IV - V	1	Modificar melodía para organizar intervalos
214	Maria Antonia - Bambuco - 114 al 134	Intervalos hasta una cuarta - Intervalos aumentados y disminuidos - Cromatismo	Cambio de compás 5/8, 6/8	C	5	
215	Gloria Eugenia - Pasillo - 1 al 19	Intervalos hasta una quinta - Alteraciones cromáticas	3/4 - Tético	IV grado disminuido - Dm	6	
216	León ... Bambuco - Bambuco - 1 al 15	Intervalo hasta una sexta -	6/8 - 1° y 2 División del pulso - Síncopa externa	A	2	
217	León ... Bambuco - Bambuco - 41 al 56	Intervalos hasta una quinta	Cambio de compás 3/4, 6/8, Síncopa externa - 1° y 2° división del pulso	Am	pte 4 5	Juntar con las cañas

3.3. Fase 3: Estudio de currículum

3.3.1. Unidades de trabajo:

El estudio de currículum se basó en tres unidades de trabajo que aportaron información valiosa y única para la realización de la propuesta del programa final

- Unidad 1: Documentos escritos.
- Unidad 2: Expertos UPN.
- Unidad 3: Herramientas de trabajo actuales en la UPN.

✓ Unidad 1: Documentos escritos.

Se tomó como referencia el currículum actual para las áreas de formación teórico auditiva y gramática musical de la Universidad Pedagógica Nacional (Universidad Pedagógica Nacional., Fecha actualización: 4 noviembre de 2009.), sistematizando la información del mismo a partir de cuatro *elementos de la música*:

- Melódico
- Rítmico
- Armónico
- Aplicación al piano

Cada uno de estos *elementos de la música* se presentará a partir de sus contenidos para cada nivel estipulado en el programa.

Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
-------	-------------------------	-----------------------	-------------------------	---------------------

Tabla 3: Modelo de representación de contenidos

Se excluyeron para este estudio los contenidos temáticos que tienen relación con aspectos teóricos, ya que para efectos de este trabajo, el componente teórico no es parte fundamental para la construcción de la cartilla tal como lo son los contenidos relacionados con el ritmo, el diseño melódico, la armonía y el estudio de piano sugerido para cada nivel.

✓ **Unidad 2: Expertos UPN.**

Se realizó una entrevista a cada uno de los docentes titulares de la cátedra de formación teórico auditiva y gramática musical de la UPN del periodo 2014 - I, indagando acerca de aspectos relacionados con el programa curricular de la UPN y su posición frente a los contenidos que deben desarrollarse en cada nivel del programa, a partir de la experiencia en su práctica docente en estos espacios académicos. Los docentes entrevistados son:

- Angélica Vanegas Caballero
- Marta Cecilia Olave Zambrano
- Fabio Ernesto Martínez Navas
- Andrés Pineda Bedoya.
- Fernando Villalobos
- Héctor Camilo Linares Rozo
- David Martínez
- Mario Riveros
- Miyer Garvín Goenaga

La entrevista se realizó en dos partes en forma de preguntas abiertas, la primera parte para informarme acerca de su posición frente al programa escrito actualmente en la UPN en aspectos como contenidos, metodologías de trabajo y bibliografía asignada a este espacio académico. La segunda parte, para conocer detalladamente su propuesta personal frente a los contenidos en cada nivel del programa, resultando así el siguiente formato:

Primera parte: Entrevista.

1. Nombre.
2. Cátedra asignada actualmente.
3. Según su experiencia en esta cátedra, ¿qué temáticas considera que no se encuentran en el currículo actual de la UPN y deberían ser incluidas en el mismo?
4. ¿cuál es su estrategia para abordar las temáticas que no se encuentran establecidas en el programa como aporte al mismo?

5. ¿Qué bibliografía considera que no se encuentra en el programa y debería ser agregada al mismo como complemento?
6. ¿Qué bibliografía adicional a la planteada en el currículo utiliza usted a la hora de desarrollar su cátedra?
7. ¿En qué metodólogos musicales basa sus estrategias de enseñanza de la gramática musical?
8. Según su criterio personal, describa el proceso de ¿cómo se debe abordar la enseñanza del componente ritmo – melódico en el solfeo?
9. Según su criterio personal, describa el proceso de ¿cómo se debe abordar la enseñanza del componente del piano dentro de la gramática musical?

Segunda parte: Contenidos temáticos.

10. Describa en el siguiente cuadro y según su parecer, los contenidos temáticos que deben desarrollarse durante cada nivel de formación teórico auditiva y gramática musical.

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Estudio de piano
I				
II				
Gramática musical				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Estudio de piano
I				
II				
III				
IV				

Tabla 4: Formato de organización de contenidos 2.

A cada docente mencionado anteriormente se le solicitó la participación en esta entrevista; algunos docentes decidieron participar sólo en la primera parte de ella por cuestiones de tiempo y otros inconvenientes para responder la segunda parte de la entrevista. En caso de dos maestros del área, se presentaron diferentes dificultades y fue imposible realizar la entrevista en sus dos partes. Para todos los casos, manifiesto mi agradecimiento a cada uno de los docentes por su cordial participación, su tiempo y sus aportes a este trabajo.

✓ **Unidad 3: Herramientas de trabajo actuales en la UPN.**

Se realizó un estudio general de los referentes bibliográficos (o recursos bibliográficos) que están actualmente seleccionados para las cátedras de formación teórico auditivo y gramática musical en la UPN.

Se sistematizó la información según los contenidos trabajados en cada nivel de la cátedra, y teniendo en cuenta todas las herramientas (libros) de la siguiente forma:

Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
-------	----------------------------	--------------------------	----------------------------	------------------------

Tabla 5: Formato de organización de contenidos 3.

Se toma como referente de este estudio, las herramientas existentes hasta el periodo de 2015 – I y anteriores.

3.3.2. Sistematización de la información:

A partir de los datos anteriores se analizó, organizó y sistematizó la información recolectada en cuatro niveles, siendo los tres primeros analíticos y el último propositivo de la siguiente manera:

- ❖ Nivel 1: Información recolectada de forma **aislada** (documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN)
- ❖ Nivel 2: **Confrontación** y **análisis** de los resultados de la entrevista a los docentes
- ❖ Nivel 3: **Triangulación** de la información recolectada (documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN)
- ❖ Nivel 4: **Propuesta** de contenidos temáticos por niveles.

□ Nivel 1:

Se registró la información obtenida de forma aislada, para poder observar organizadamente los resultados del proceso de recolección y agrupación de datos en las tres unidades de trabajo anteriores (documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN).

3.3.2.1. Sistematización de la información de “Documentos escritos”

Tomado del documento de apoyo que se encuentra en la coordinación de la UPN-sede nogal en el periodo académico de 2015 – I.

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Clave de sol, Fa y transposición – melodías a 1, 2 ó más voces -	Compás simple de /2, /4 y /8 – Primera y segunda división de tiempo – contratiempo, síncopa y ante compás – estabilidad rítmica – compás compuesto	Tonalidades mayores y menores	Toque y cante con piano – visualización en teclado
II	Intervalos – tritono – triadas e inversión -	Compases simples de /4. Compás compuesto de /8, /16 – Polirritmia – tresillo y dosillo - síncopa	Sistema tonal: modos mayor y menor – Función T, S, D – Todos los acordes de la tonalidad - Sistema modal – Cadencias – Dominantes secundarias: Modulación a tonalidades cercanas	Acompañamiento armónico de las melodías – apoyo armónico – progresiones básicas.

Gramática musical				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Intervalos – Duetos, tríos y cuartetos – Alteración cromática – Notas auxiliares	Particularidades rítmicas de las músicas utilizadas en clase para el desarrollo del oído musical.	Modulación a primer y segundo grado de vecindad – Notas agregadas al acorde	Solfeo con acompañamiento del piano.
II	Intervalos – Alteración cromática – Intervalos en las escalas modales – Notas auxiliares – Escritura a cuatro voces	Compases simples y compuestos – División binaria y ternaria del pulso – síncopa y contratiempo – polirritmia – patrones rítmicos de algunos estilos musicales – estudios rítmicos a dos partes.	Modulaciones lejanas – Modulaciones definitivas – Todos los acordes de la escala	Manejo de progresiones armónicas.
III	Alteración cromática – intervalos dentro del sistema tonal o modal - Cantus firmus – Bajo continuo	Particularidades rítmicas de las músicas utilizadas en clase para el desarrollo del oído musical referentes a síncopa, contratiempo, compases de amalgama, pulso y su división y acentuaciones.	Intercambio modal – sistema modal – Modulación a segundo, tercer y cuarto grado de vecindad	Sing and Play – Melodía y acompañamiento
IV	Intervalos disonantes – intervalos compuestos – clave de Do en todas las líneas y clave de Fa en tercera	Compases compuestos 6/8, 3/4, amalgamas 5/4, 7/4. HEmiolas – síncopa interna segunda división	Relación modal de tonalidades mayores y menores – Acorde mayor con 7 ^o m y sustituto tritonal – acorde aumentado – Modo mayor menor.	Sing and Play – Melodía y acompañamiento

Tabla 6: Sistematización de los documentos escritos, nivel 1

3.3.2.2. Sistematización de la información de la “entrevista a docentes”.

Se transcribió la entrevista oral realizada a los docentes encargados de las cátedras de Formación Teórico Auditiva y Gramática musical. Se transcribió con la mayor fidelidad al audio, para respetar la idea y la realidad de la entrevista. (Para escuchar la entrevista diríjase a anexos)

✓ **Primera parte: Respuesta de las preguntas 2 a la 9 de la entrevista.**

2. Cátedra asignada actualmente.

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	Gramática Musical I y II
Marta Olave	Gramática IV
Andrés Pineda	Formación teórica y auditiva II
Fernando Villalobos	Formación teórico auditiva, Gramática musical y Armonía
Camilo Linares	Gramática VI
David Martínez	Formación teórico auditiva I
Fabio Martínez	Formación teórico auditiva nivel I. Entrenamiento auditivo Nivel I y Nivel II modalidad Virtual”
David Martínez	Formación teórico auditiva I

3. Según su experiencia en esta cátedra, ¿Qué temáticas considera que no se encuentran en el currículo actual de la UPN y deberían ser incluidas en el mismo?

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	<p>“Bueno los contenidos de estas cátedras, que estoy dictando, tienen que ver con el sistema tonal, sistema cromático, estamos en un proceso intermedio, y que se dé una buena selección de material no que sea distante de los estudiantes; es precisamente la falta de audición de esto, que no hay proximidad, no hay un significado de esto, entonces, si estamos en mora de músicas comunes, tanto de músicas populares como de músicas tradicionales ,eee., y otras músicas que también complementen todo este repertorio de literatura universal del siglo XVII, XVIII y IXX que es lo que más tenemos como referencia, eee., ¿qué encuentro en el currículo que deberían ser incluidos?, falta más repertorio que enriquezca el discurso rítmico, directamente síncopa tanto en compases simples y compuestos y nuestras músicas propias lo tienen, escritura de dos medios, lectura y escritura en octavos, mmm, otras temáticas como el pensamiento armónico que vaya subordinado sólo por lo melódico.</p> <p>Creo que cada maestro hace en lo posible esas articulaciones, y bueno desde el discurso melódico está la armonía inherente pero sí crear la cultura más amplia, un piano escrito, o un cifrado o que le da un... un efecto global, o algo más completo.”</p>
Marta Olave	<p>“En términos generales, hace falta mucho el trabajo a dos planos, tres planos pero... se ha marcado por ejemplo: dos planos ambos planos rítmicos ¿sí?; De pronto dos planos ambos planos melódicos, pero hace falta incluir el trabajo del plano... por ejemplo: voz superior melodía – voz inferior ritmo. Falta incluir el trabajo inclusive a tres planos e... en donde se pueda trabajar una parte de memoria, en donde se pueda trabajar una parte rítmica m... se está incluyendo pero con la complejidad que... que presenta el manejo del piano en el Sing and Play ¿sí? Pero como una osea, como un ejercicio de solfeo y de pronto dos planos de ritmo no se está incluyendo como... como tal, como hace parte del programa en sí.</p> <p>M... El trabajo de transportar y de cambio de claves se aborda pero más bien a nivel superficial, creo que sí hace falta de pronto incluir más esta parte de leer en clave de Do en tercera línea, en segunda línea, en primera línea, en cuarta línea osea, poder tener la facilidad de leer en muchas</p>

	<i>claves para que los estudiantes salgan con una competencia que es el poder transportar sin... sin ninguna e... sin ninguna angustia, y que puedan hacerlo de manera natural; Eso es lo que hace falta."</i>
Andrés Pineda	<i>"Creo que en el programa de solfeo como tal e... las temáticas que corresponden al segundo semestre están muy completas, no creo que le agregaría nada más y creo que pues, no consideraría ninguna que esté fuera del currículo... de...la materia de este semestre"</i>
Fernando Villalobos	<i>"Considero que la inclusión de música colombiana falta ser especificada en los programas. Por otro lado también se podría considerar incluir algunos elementos básicos de Jazz.</i>
Camilo Linares	<i>"En el semestre que tengo asignado los contenidos temáticos que pienso que se deben desarrollar y que es una deficiencia no sólo para ese semestre sino para los diferentes niveles de gramática y solfeo, es el tratamiento o la inclusión de los géneros de la música Colombiana a... a los ejercicios de entrenamiento auditivo, de solfeo y de solfeo rítmico.</i> <i>M... pienso que más exactamente en nuestro semestre, en el sexto, hay muchos géneros que nos podrían a... que podríamos aprovechar, por su complejidad rítmica, por sus intervalos complejos para tener como es el último semestre en el cual se ve solfeo, tener la oportunidad de aprehenderlos, de trabajarlos, de tratarlos, e... géneros de compleja rítmica como lo es el mismo bambuco, como lo es el pajarillo, e... como lo son e... obras que son muy rápidas que necesitan una gran primera vista. E... Pienso que en este semestre no se están trabajando y no solamente como decía en sexto sino que en otros semestres es un problema la no inclusión de los géneros Colombianos. "</i>
David Martínez	<i>"En nuestra clase de Gramática como de formación no estamos contemplando la armonía modal, los componentes modales. Tampoco el solfeo atonal. Básicamente esas dos cosas."</i>
Fabio Martínez	<i>"La improvisación, las músicas populares y tradicionales de Colombia y Latinoamérica, el repertorio clásico"</i>

4. ¿Cuál es su estrategia para abordar las temáticas que no se encuentran establecidas en el programa como aporte al mismo?

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	<i>"Estrategias que yo maneje en el programa... Bueno, las estrategias ya estamos hablando de caminos, de metodologías, de otras opciones. En unos materiales se presentan y creo que cada profe le saca el jugo al máximo. Estrategias sería... bueno los referentes de métodos, estrategias corporales, estrategias de transcripción, de aproximación auditiva, del mismo canto, de repertorio coral para complementar todo eso. Osea, una estrategia pues escuchar más, e... vivenciarlo más y esto es un recurso como es el cuerpo.</i> <i>E... ¿Qué estrategias? Yo utilizo métodos como Dalcroze, Kodaly, la canción infantil, la canción en su naturaleza, la audición de obras que son de repertorio Colombiano, repertorio latinoamericano, repertorio universal, la improvisación también dependiendo ya del tema y la conceptualización del tema, la composición; Siempre en los semestres al final del semestre hago un trabajo de concierto e... trabajo en grupo, el ensamble también es una estrategia.</i> <i>Bueno pero pues ese es mi camino, muchos otros maestros retroalimentan el documento y el material. Entonces sería como hablar de metodologías y de la autonomía de cada maestro de retroalimentar el objeto que es el material"</i>
Marta Olave	<i>"Inclusive las temáticas que no se encuentran las van solicitando los mismos estudiantes, el mismo grupo va llevando como la dinámica de la clase ¿si? Al comienzo yo siempre les pregunto ¿Cuáles son sus instrumentos? Entonces algunos me dicen ¡flauta!, otros me dicen ¡saxo!, otros me dicen ¡violín! ¿Sí? Casi siempre a pesar de que tengo un grupo heterogéneo la gran mayoría de los estudiantes tienen e... tienen un instrumento melódico,</i>

	<p><i>así que su... su debilidad viene hacia la parte armónica, entonces yo trato de trabajar en gramática precisamente esa debilidad ¿sí?, si veo que la gran mayoría de mi grupo tiene una debilidad en la parte armónica porque por ejemplo un violinista está todo el tiempo pensando a nivel melódico una sola línea, pero muchas veces no hace un análisis sobre lo que es la base armónica de lo que está tocando, entonces que hago yo, dictados a dos voces e... inclusive solfeo a dos voces, tres voces, osea trato de pensar la parte de las progresiones e... las funciones, entonces siempre trato como de llevar al revés de lo que el grupo me... me está sugiriendo, trato como de complementar esa parte que les hace falta, e... y lo hago siempre en todo momento no solamente en la parte del solfeo sino también en la parte rítmica y en la parte auditiva.</i></p> <p><i>Entonces siempre llevo de la mano como una... ¿transversalidad de los contenidos? a esos tres planos m... yo tengo mucho material, por ejemplo hay un material que me gusta mucho trabajar que es Nicole Philiba y el maneja... e... rezado arriba osea, una línea melódica e... y una, y una, y otra línea a nivel rítmico; Entonces trato de incluir siempre un poquito... inclusive algunas veces invento estudios a tres partes y los voy incluyendo dentro del material y los vamos trabajando poco a poco; inclusive tengo unos estudios en donde aparecen a tres partes en donde... basados en música Colombiana entonces viene como en un torbellino, una guabina ¿sí?. Entonces trato precisamente para que ellos puedan manejar esta coordinación rítmico melódica y... y puedan tener una... una visión mucho más global de lo que es el... de lo que es el... el estudio.</i></p> <p><i>Hay algo que también no se trabaja tanto, osea que está incluida ¿es que hay muchas cosas que están incluidas pero de pronto no se trabajan como con tanta profundidad! y es la parte de la memoria, entonces yo les estoy haciendo dictados e... pero de memoria ¿sí?, Y... a una línea después e... de memoria a dos voces, de memoria a tres voces, entonces por ejemplo los pongo por grupos, entonces el 1 hace la voz de arriba, el 2 hace la voz de la mitad, el 3 hace la voz de abajo y los voy... cada uno se va aprendiendo una voz y bueno, y tratamos de cantarlas osea, la parte memoria, hace falta mucho desarrollar esta parte de la memoria musical que también estoy trabajando en clase con los estudiantes.”</i></p>
Andrés Pineda	<p><i>“Pues como dije que no considero que... que esté incompleto el programa de acá, pues obviamente no podría responderte ¿Cuáles son las estrategias para abordar las temáticas que no se encuentran?, porque las encuentra todas.”</i></p>
Fernando Villalobos	<p><i>Incluyo elementos de música colombiana y de jazz en exposiciones que le permitan al estudiante comprender las estructuras a tener en cuenta, y a través de la práctica aplicada lograr el dominio de su lenguaje, esto último incluye la realización de transcripciones y composiciones que deben ser interpretadas por sus propios autores.</i></p>
Camilo Linares	<p><i>“E... bueno, para los distintos niveles en los cuales he tenido la oportunidad de estar como profesor, generalmente cuando siento la necesidad que el estudiante debe trabajar una temática que no está es buscarlo en el libro o crear el ejercicio como tal para que ellos lo puedan trabajar, me explico, e... sí... si considero que el nivel de piano que se exige para ese semestre es o muy alto o muy bajo, pues pienso que la mejor forma es que cada uno estudiante pueda crear su ejercicio para que pueda mostrar cuál es el nivel que tiene teniendo en cuenta los parámetros del nivel que se están haciendo e... si tanto sea en... en... en distintos géneros que se estén trabajando como también en los... en entrenamiento auditivo. Hay semestres en los cuales no se pide dictados a tres o a cuatro voces y considero ya que es el momento de hacerlo entonces lo que hacemos es crear los ejercicios ya que no se encuentran para poderlos trabajar en clase.”</i></p>
David Martínez	<p><i>“Una de las características es buscando repertorios modales, sí... que contenga esas estructuras modales tanto armónicas como melódicas y eso sirve como excusa para abordar el tema, el solfeo atonal no, no lo abordo y digamos que en el contexto del pedagogo musical pues ,no hemos encontrado mucha argumentación para, para justificar que tenga que hacer solfeo atonal”</i></p>
Fabio Martínez	<p><i>“Por medio de fotocopias que complementan los materiales, además incluimos melodías sin notas de paso recopiladas por Lácides Romero y algunos temas de Estándar de jazz seleccionados por David Martínez”</i></p>

4. ¿Qué bibliografía considera que no se encuentra en el programa y debería ser agregada al mismo como complemento?

Docente	Respuesta
<p>Angélica Vanegas</p>	<p><i>"Bueno, nosotros en todo este proceso de... de ser el área de solfeo y de gramática, tuvimos un ejercicio muy bonito alguna vez de grabarnos y entrar a ver clases, ahorita lo volvemos a retomar, y tenemos horarios comunes para ver y aprender del otro maestro.</i></p> <p><i>Del material pues hicimos todo un compendio de libros y.... hay un rigor, el Berkowitz existe en todas la universidades, es como el estándar el que alguna vez llegó y se impuso, por eso el trabajo de Andrés Pineda y el mío en la especialización que era de docencia universitaria, caracterizar en ese momento los programas de música, qué material había y qué elementos, qué recursos.... Entonces, bueno Berkowitz, eh...también experiencia que vimos con el Orwish es un libro bastante sólido, eh.... El Roque Cordero que trabaja interválica, um..... Está el Ruwin que es toda una colección de estructuras rítmicas y conceptualizaciones, que no es solo leer el ritmo y hacer poli ritmo, sino es sacar ideas, o sea es jugar con círculos armónicos, coordinación, entonces dos planos. Esta el Studying and Rhythm que es lo que te menciono que también se tuvo en cuenta para este material. Un material Ruso, que van dos colecciones, y es muy metodológico la interválica y la recopilación de repertorio de música universal, um.....</i></p> <p><i>Tuve la oportunidad de ser maestra (min 6:03) y encontré un material bastante próximo en músicas del siglo XXI XX, XXI, tangos, boleros, bossa novas, temas de jazz es como su un Real Book y tiene la riqueza musical, entonces, ese no está en el programa pero yo lo pongo en el programa, eh.... Hay otro insumo que creó que vale la pena ponerle y son las cartillas del ministerio de cultura. Otro trabajo Tito Tambores de Victoriano Valencia y las músicas latinas, ese soporte armónico de las cartillas de Carlos creó que Viez, el maestro de la música llanera y el cuatro, que para nosotros como referencias armónicas es buenísimo, del pacífico todo esta fuente rítmica de 6/8. Por ejemplo toda esa recopilación de cartillas y conceptualización de ritmos propios, son perfectos para solfeo, eh.....una cartilla de clarinete, que la utilizo para los niños, entonces todos esos son productos realizados desde el ministerio de Cultura. Eh.....también CDs y pistas material de música popular, por ejemplo estaríamos en mora, de sacar la riqueza del material de las músicas pop, música popular pop, rock, que hay algo que si está bastante en uso el tema modal. Para mí este libro Cubano de Raurel Ravel nos abre un panorama y nos pone en otro cuento. Y falta introducir de pronto este repertorio de canon, de quodlibet que enriquece esos procesos, eh.....el nivel, como vivenciar en primer semestre un canon, un quodlibet y llevarlo a dos voces, tres voces y cantar a cuatro voces algo muy fácil, porque no temas de góspel o temas que permitan entonces disfrutar, degustar, analizar y ver toda su naturaleza de la música. Ritmos, estructuras, formas, armonías.</i></p> <p><i>Bueno si uno va buscar, yo creo que cada profe también, eso es lo que está buscando, eso es lo que hago yo, y creo que tú lo has vivenciado en clase. Otro elemento, otro recurso que es buenísimos son los corales, los corales de Bach, para leer a primera vista, para llegar a dirección y para vivir muchas cosas. El Pozzoli es buenísimo, porque es leer y ponerte en un plano, clave fa, clave sol y..... pero no solo solfearlo, charlarlo, ese el primer paso, que es nombre de nota, ritmo, interválica, ya el segundo momento es bueno, usted toca piano, todos los pedagogos debemos saber tocar piano, ubíquelo especialmente en el piano, reduzca el intervalo.</i></p> <p><i>Hay otro material al que tuve acceso, lo trabajó Andrés y lo trabajé yo, de un estudiante que estaba en Francia, Salazar que estaba allá en el conservatorio de Lyon y es Fillipa, cante una voz percuta la otra, solfeo contemporáneo es, no nos vamos tras la ficha del eje en clave o armonizar ese repertorio y el profe Karol Bermúdez me dio un material que él vio, que él decía, yo a usted, es que alguna vez, pues regáleme uno, que es el Penequin, que si acaso el solfeo 6 se alcanza a leer uno y eso es mucho, pero el que este en dirección, le va a ir muy bien, pues porque es un piano orquestado, es un repertorio de influencia Francesa e... bastante impresionismo, un piano orquestado, un piano con dificultad, con una melodía que pasa por todas las claves entonces hay reducción de claves o hay una ubicación de claves y esas claves además es riqueza interválica, faltaría reconocer, y no me he aproximado mucho y es lo atonal, pero bueno hay una gama de libros."</i></p>
<p>Marta Olave</p>	<p><i>"Por ejemplo Nicole Philiba. Es una... e... trae unos... unos... trabajos rítmicos a dos planos, lectura en claves y con... y con la primera parte o la primera línea es una lectura en clave de Sol ¿sí? por ejemplo, y hay otros que cambian, lectura en clave de Fa y... y la segunda línea es ritmo. Entonces se emplean diferentes complejidades o motivos rítmicos diferentes con tresillos y con división binaria también y bueno, diferente complejidad rítmica. Creo que hace falta incluirlo.</i></p> <p><i>M... es que en realidad todo lo que se pueda traer puede ayudar a complementar el proceso de aprendizaje, no es solamente un método específico sino todo lo que se pueda traer.</i></p> <p><i>Por ejemplo hace falta bibliografía basada en... en ritmos Colombianos, no existe como tal; Por ejemplo conozco el... inclusive hay un profesor acá, Lácides que trae... que tiene una... un documento sobre... sobre trabajar diferentes ritmos, es de ritmos llaneros que se puede incluir en la parte de gramática.</i></p>

	<i>Hay otro material que es e... solfeo pero en ritmo de Jazz por ejemplo, un material de Jazz podría... podría inclusive complementar un proceso sobre todo en el trabajo de la síncopa, del contratiempo, de articulaciones. También podría incluirse."</i>
Andrés Pineda	<i>"Mira la bibliografía que se encuentra en el programa me parece suficientemente ee...explícita como guía de los contenidos que hay semestre tras semestre, sin embargo, en la medida que uno va avanzando en el curso y pues, digamos con e... las propias inquietudes profesionales, eemm, proponen otra bibliografía, yo en este momento trabajo con los estudiantes una bibliografía que traje del Conservatorio Estatal de Moscú hace dos años, e, del trabajo que hacen los estudiantes de preparación, para entrar al Conservatorio, en segundo semestre, el trabajo son, eee, todos son libros rusos, autores muy contemporáneos, no me refiero a la música contemporánea, sino pedagogos, o más bien metodólogos muy contemporáneos, que hay precisamente en este momento en Moscú en la etapa previa a la entrada al conservatorio. Esos son digamos algunos textos que se utilizan, eemm, que utilizo particularmente, con mis estudiantes del segundo semestre, como nuevos."</i>
Fernando Villalobos	<i>Podría incluirse el método de Hilarion Eslava y material de música colombiana que contenga los elementos temáticos de cada semestre.</i>
Camilo Linares	<i>"Ee.., bueno en general ee... ,un libro que he trabajado muchas veces y que siento que me ha funcionado en muchos de los estudiantes, en muchos niveles ha sido el que nosotros conocemos como Berkowitz, es un libro que aporta bastante ee.. En entonación, que está muy organizado ee... que son ejercicios que son cortos y que atacan problemáticas ee...em, que son claramente, necesitan una resolución, necesitan tratarse ee.., y pienso que ee.., ese sí que ese libro, pues muchas veces aunque no estén en el programa, pues yo lo incluyo y lo y lo he utilizado, pero como también te decía la música colombiana pues no está y realmente no conozco un método, que haya compilado, que haya recogido varias obras o varios pasajes de música colombiana y que sí se podría hacer y que se podría utilizar como, metodología, de solfeo, de entrenamiento auditivo, de tratamiento para el piano."</i>
David Martínez	<i>"Nos falta abordar bastantes libros de... de... reflexión teórica, el componente está elaborado es con repertorio para solfeo: melodías, selecciones e... algunos ejercicios de duetos, de tríos, de Sing and Play pero... pero digamos no tenemos un... una directriz teórica entonces la clase se torna... pues la libertad de cátedra comienza a ser como la... la reina que dirige, da las directrices de cada profesor ¿qué justificaciones teóricas puede dar? Por ejemplo para un caso concreto y fundamental la diferencia que tenemos en la conexión de compás simple – compás compuesto, entonces hay quienes lo abordan de una manera porque lo leyeron o lo aprendieron así, hay quienes lo hacemos de otra manera y tenemos otros argumentos. Pero de acuerdo, de acuerdo a una bibliografía no tenemos y es preocupante porque universidades importantes como... lo son... para salir de Europa las universidades en estados unidos, incluso las universidades en Londres han dedicado a sus maestros para la producción de estos textos argumentativos de... que no desconocen la tradición musical Europea y... y lo que llamamos ahora académica erudita como la música moderna y popular, y esa bibliografía no la contemplamos, todos los profesores no la contemplan. Algunos leemos unos textos, otros no."</i>
Fabio Martínez	<i>"El Real Book, cancioneros y Fake books de diferentes temáticas"</i>

5. ¿Qué bibliografía adicional a la planteada en el currículo utiliza usted a la hora de desarrollar su cátedra?

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	<i>"Pues lo que le dije es lo que no se encuentra en el programa, que es lo que yo pongo en el programa, que haya que buscar más pues em....estamos en mora de repertorio latinoamericano, si nosotros vemos todos estos insumos, rusos, bueno alemanes, americanos pues ellos han hecho una recopilación de canciones tradicionales, folclóricas y de repertorio grueso de la literatura universal, o sea arias, coros de óperas, sinfonías, conciertos, su Leitmotiv cosas e ideas melódicas que tienen un recurso que son los elementos del lenguaje que estamos hablando, cromatismos, síncopas, retardos anticipaciones, eh..... que faltaría más que el repertorio que uno puede componer o uno le puede poner a sus estudiantes a buscarlo es, hay que escuchar más, hay que aprenderlos a tocar más, las lecciones de Berkowitz a ti te da un espectro, un panorama de cómo la melodía sencilla se puede</i>

	<p>enriquecer y desde el acompañamiento.</p> <p><i>Yo pensaría que en el camino lo mínimo de solfear es ritmo-melodía, pero bueno yo creo canto tan lindo y todo eso y ni reaccionan entre los intervalos son cosas que no hablan en ningún sentido, yo pensaría que tú también en tu tesis hay que hablarlo y a propósito de toda la acreditación eh, necesitamos volver a cantar todos y disfrutarlo en un repertorio coral, que yo lo he sentido a mi modo, si soy la tercera, sino la nota cromática, si yo soy la solista, pues yo tengo un cuidado al cantar en la medida de cómo lo vivo lo canto y lo hago en un grupo de cámara o lo hago en un instrumento. Esa es como para ponerlo más en contexto y tocar un piano más cómplice, un piano que no sea pianista, un piano que me permitiera pensar en el discurso musical. "</i></p>
Marta Olave	<p><i>"Bibliografía adicional como te digo Nicole Philiba, Fish inclusive he traído unos de Fish, e... he traído diferentes... como te digo... estudios no... más bien como fragmentos de Música Colombiana también, como para dictados como para solfeo, y lo que te decía ahorita, también unos estudios en Jazz."</i></p>
Andrés Pineda	<p><i>"Esa era la respuesta de a la anterior. Ee, mira te respondo la número 5, La bibliografía me parece que es, es completa en cuanto a guía del proceso del contenido de cada semestre, y la respuesta, la pregunta número 6 que bibliografía adicional a la planteada en el currículo utiliza usted, precisamente la que, tiene que ver con aquellas inquietudes en los últimos años, eem, sobre la formación en otros países, por ejemplo, en mi caso, Rusia o Italia que he podido visitarlos y he podido traer material específico para eso."</i></p>
Fernando Villalobos	<p><i>Método de solfeo de Ottman y el Método Yamaha para el acompañamiento de piano con cifrado.</i></p>
Camilo Linares	<p><i>" Entonces como te decía, muchas veces aunque no está, utilizo Berkowitz, utilizo para entrenamiento auditivo de música colombiana, para hacer transcripciones, según el género, según el tema que se esté trabajando, algunos libros de teoría, que ahorita no tengo aquí exactamente el nombre, pues que no está tampoco en la bibliografía del tema a tratar pero, que si los extraigo, o los pongo en consulta, para que se documenten, para que cuando se vaya a ver el tema como tal en teoría ya esté un poco trabajado desde la casa."</i></p>
David Martínez	<p><i>"Bueno yo he... tengo para material de solfeo pues, métodos tradicionales abordo... abordo el pensamiento musical de audio-percepción de la profesora Aguilar, del profesor Fabio Martínez que ha llamado a su metodología la FABERMANA e... también busco... para el componente rítmico al Señor Agostini, que tampoco está contemplado en la bibliografía tradicional de la facultad, que es un profesor de batería que diseñó ejercicios rítmicos para bateristas también a dos planos y a un sólo plano, e... teóricamente me argumento sobre toda la bibliografía que puedo tener de Berkly College of Music, de un profesor en Inglaterra que él es Japonés de apellido Junsuku, y algunos textos comerciales latinos como De la Cerda, Enrick Herrera, y pues... y tampoco dejo de leer o ignorar lo que es el diccionario de la música de Oxford y... y pues los tradicionales: Zamacois, Piston. Pero básicamente mis autores favoritos son Tiptis y Martha Ligon."</i></p>
Fabio Martínez	<p><i>"A new approach to sight singing primera sección de melodías, duetos, cante y toque, literature musical"</i></p>

6. En qué metodólogos musicales basa sus estrategias de enseñanza de la Gramática Musical?

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	<p><i>"Yo creo que mis primeros metodólogos son mis profes de solfeo, el maestro Amadeo Rojas, de Nelly Vargas, de Martha Rodríguez que fueron mis maestros en su momento, primero el rigor del solfeo eran 8 horas, 2 cada día, entonces tú piensas todo el tiempo, piensas, piensas y esa eso lo articulabas a análisis, armonía o a tú concierto de repertorio de tu instrumento, había lo mismo o menos pero todo iba siempre concentrado a eso.</i></p> <p><i>Eh mis maestros, mis colegas, he aprendido mucho a Andrés Pineda, a Fabio Martínez desde el trabajo de entrenamiento auditivo, a Andrés Sobreactuari, porque no sé si coincidí que estudie con ellos, a Olga García que en paz descanse, a la misma Svieta, y bueno ahora a mis estudiantes Camilo Linares, a David, como lo más próximo. Eh de los grandes maestros pues Kodaly, que es perfecto a la hora del dibujo de la ubicación melódica para aquellos que tengan una conciencia a la hora de cantar, Dalcroze lo hago más con los niños y los jóvenes, tengo una oportunidad de hacer cursos de entrenamiento auditivo preparatorios para exámenes y ese es perfecto, bailar, sentirlo, eh estructurar, ese es Dalcroze. De Willems trabajo mucho la canción creo que es el primer amor y en primer semestre la trabajo, cantar a capela y trabajar la canción desde su esencia, desde el ritmo real, desde el pulso, desde el acento y volver a retomar la canción con un grado de dificultad cuando se va de solfeo, transcribir la canción, acompañarla, transportarla, cambiar de modo, manipularla, jugar con ella, eh.....que más Martenot, yo volví a trabajar últimamente mi título sensible para trabajar esa ubicación espacial y todo el trabajo de grafía, pero pues soy consciente de elementos Orff pues en el contexto de ensamble, en el trabajo de ensamble, yo también reflexionaba hace poco del trabajo que yo hice en el colegio, la flauta dulce debería estar ahí, para lectura la primera vista, para hacer una música más próxima, ahora si nosotros somos algo torpes si creemos que la música en un instrumento se dimensiona más pues en un xilófono o en una flauta. Pero eso es sería Kodaly, Martenot, Willems, Orff y Dalcroze. Eso es pero somos consciente, yo lo hago esporádicamente no hay ningún rigor en eso, muchos profes por la urgencia de cumplir con todo eso escrito y competencias no los utilizamos y hay un potencial bueno."</i></p>
Marta Olave	<p><i>"Bueno hay muchos... hay muchos teóricos que han escrito cosas interesantes... m... hay e... por ejemplo Vincent Persichetti relacionado con la armonía del siglo XX - XXI, m... está... e... (Pensativa) Nicole Philiba también habla de eso, Joaquín Zamacois también habla... Inclusive la bibliografía, hay mucha bibliografía que está inclusive incluida en el programa, como que trato no de basarme en un sólo libro, aquí hay un profesor que también ha escrito unos conceptos teóricos básicos que ayudan inclusive para los primeros semestres, Andrés Pineda también tiene un libro, la Maestra Svieta también tiene un libro sobre teoría, el maestro Alberto León Gómez también tiene inclusive métodos, Lácides también tiene un método que también es creado; osea, no solamente los teóricos e... internacionales o bueno, o de otras partes sino inclusive también nuestros propios maestros que tienen planteamientos muy interesantes al respecto."</i></p>
Andrés Pineda	<p><i>"Bueno, aunque conozco los tradicionales digamos que ninguno, pero en cuento a la enseñanza de la formación del oído musical, si me baso y tengo una adaptación muy interesante de Valery Braining, del método que él utiliza para la formación del oído absoluto y pseudo-absoluto."</i></p>
Fernando Villalobos	<p><i>"Pienso que como docente de éstos espacios académicos es importante tomar las diferentes estrategias metodológicas de los autores más sobresalientes en la enseñanza de la música. Para éstas materias incluyo algunos aspectos de las metodologías de Willems, Martenot, Orff y Braining."</i></p>
Camilo Linares	<p><i>"Enn, trabajamos con los estudiantes de gramática solfeo metodología Kodaly, cuando hacemos los ejercicios de alturas absolutas, con ejercicios quironómicos, es decir con la mano, trabajamos Willems, que también utiliza ejercicios de alturas relativas, que también nos ayuda para grados conjuntos, en los grados más elementales y a dos voces, un poco también de Martenot, de los distintos eemm pedagogos musicales del siglo XX, que re-pensaron la pedagogía musical y que crearon metodologías para la iniciación musical, está claro que la mayoría ellos lo pensaron, en iniciación y pues el caso de la Academia de la Universidad no es iniciación pero se puede adaptar o contextualizar de acuerdo a las dificultades ee la ee rítmica, corporal hace parte también de las temáticas que nosotros trabajamos con Dalcroze, que lo hemos hecho en varios de los distintos grupos."</i></p>
David Martínez	<p><i>"M... bueno, digamos que mi pensamiento musical es bastante armónico, tiene esa tendencia armónica, y de ahí concuerdo con la profesora María del Carmen Aguilar, de Argentina y el profesor Fabio Martínez de nuestra universidad, con su metodología FABERMANA en cuanto al tema de la creación de la imagen, sonora y me considero de la tendencia Kodaly, para la enseñanza de solfeo."</i></p>

Fabio Martínez	<i>"En mi propia experiencia, pero tengo en cuenta a Kodaly, Ward, Orff entre otros como Willems"</i>
----------------	---

7. Según su criterio personal, describa el proceso de ¿Cómo se debe abordar la enseñanza del componente ritmo – melódico en el solfeo?

Docente	Respuesta
Angélica Vanegas	<p><i>"Bueno una primera cosa que la vimos en el examen de ingreso, y lo vimos en la carrera, la evidenciamos en la práctica, la naturaleza del canto, si nosotros no cantamos, algo de principio a fin, no tenemos estructuras y no tenemos una aproximación más, la más natural, el creo que el instrumento es un buen recurso y el ritmo, pero hay veces el instrumento, sino gateamos pues no podremos correr. Por creer que toco un instrumento bien creo que he resuelto cosas no. Entonces ese componente ritmo melódico lo trataría desde el canto, desde la imitación, también hemos, por creer que todos vienen ya con algunos procesos musicales, no debemos hacer imitación, memoria y vamos directamente a escribir, entonces yo ya tengo la partitura y voy a escribir, si voy a pensar en partículas, en intervalos, en ritmo, pues no tengo un todo y un todo es cantar, no es percusión real de eso, es transportar, es canta tú acompañando tú, tócalo así sea con un ojo en el piano, tóquelo, entonces eh...Yo pienso que el sentido común y lo natural de la cosa sino lo trabajamos, con fuerza en estos últimos semestres, va a haber unos vacíos grandísimos a la hora de hablar de claves y amalgamas y de ensambles de poliritmia, como por ejemplo Toná y Zapateo, que tiene un simultaneidad de 3/4, 6/8 sincopas una cantidad de cosas potenciadas pero si usted no va tener amor, pues lo demás no va. Entonces componentes ritmos melódicos, la imitación, el cantar, el ritmo real, la transcripción, el acompañamiento, el análisis armónico, pregunta respuesta, los pollitos dicen, ¿qué dicen?: pio pio.do re mi fa sol si fa mi re do, o sea la partícula natural lo más pequeño y poderla hacer progresiva.</i></p> <p><i>Ahora puede haber dos rollos, unas buenas bases los primeros semestres interesantes con un buen rigor terminando en pedagogía y dirección, pero el proceso en la mitad no está dirigido y no es continuo y hay quiebres pues también llegamos a lo mismo, y lo que se necesita es el proceso y el acompañamiento."</i></p>
Marta Olave	<p><i>"Esto es un trabajo lento en el que prácticamente utilizo el metrónomo como una herramienta fundamental especialmente en los primeros semestres, utilizo el metrónomo para ayudar a crear el pulso interno que muchas veces lo estudiantes no tienen, como ellos no están acostumbrados a utilizar el metrónomo muchas veces cuando están tocando en conjunto esos son los que corren, los que se quedan porque no tienen el pulso interno marcado, entonces desde el primer semestre inclusive yo les insisto en el uso del metrónomo, empezando por ahí precisamente para la creación edel pulso interno.</i></p> <p><i>Segundo, empiezo a trabajar planos e... hay un proceso para trabajar la parte rítmica ¿no?, empezar siempre con ritmos muy sencillos y con división binaria, y una vez esto ya esté y bueno, y con sus diferentes subdivisiones y una vez esto ya esté un poco más interiorizado ya empezar a incluir la división ternaria.</i></p> <p><i>Por supuesto dese el principio empiezo a trabajar la inclusión de dos planos, no dejarlo para más tarde, inclusive desde el mismo momento que ellos lo sientan como algo natural, no como algo que... algo imposible de alcanzar sino inclusive desde el principio.</i></p> <p><i>M... trabajar ejercicios cortos, 5 compases que después se pueden ir inclusive aumentando y trabajarlo por compás, muchas veces también yo juego con el saltar en los compases: el primero, el tercero, el segundo el cuarto, de atrás para adelante por compases el cinco, el cuatro, el tres, el dos, inclusive a veces lo pongo al revés, pongo la partitura al revés, osea, a un ejercicio le saco miles de formas para pódelo e... ¿qué? Para poderlo enseñar ¿sí?, volteo la partitura, leemos tal cuadro, o leemos sencillamente de atrás para adelante, o pongo la partitura por ejemplo de cabeza y yo estoy leyendo normal, la partitura normal pero de cabeza. Osea le saco muchos juegos, osea prácticamente todo es con base en juegos ¿no?, e... porque de esa manera es mucho más agradable el aprendizaje y yo utilizo un plano, que dos planos, que tres planos, que... con la cabeza, que con los pies, para que ellos traten de adquirir una coordinación en todo su cuerpo."</i></p>

Andrés Pineda	<i>"El curso tengo actualmente y teniendo en cuenta que lo tuve el semestre pasado, e laa, el componente de ritmo y melodía en el solfeo, lo hago a través precisamente de la formación del oído seudo-absoluto, lo hago a partir de unas cadencias que son emanadas del método Braining y que son puestas, en este semestre, en todas las tonalidades mayores y menores primero, cuando pasen a la partitura, a leer la partitura, ee, hay dos momentos de estrategia, uno leer la partitura, ee,</i>
	<i>acudiendo a cada cadencia, para construir la sonoridad de la nota específica, y la, la altura exacta y la otra la velocidad, de los cambios de velocidad en la lectura, son de rápido, a lento y nunca de lento a rápido, en este semestre ¿no?. Digamos que esta sería la parte rítmica, métrica, más que rítmica, porque, en los eemm, contenidos de este semestre esta específicamente el trabajo con, emm, agrupaciones de los tempos, de los tiempos, con división binaria y ternaria del pulso de primero y segundo orden, y con emm, con la sincopa, ese es el trabajo que se hace en segundo semestre, a nivel rítmico, a nivel melódico obviamente, las cadencias y pues la lectura ya en la partitura, desde lo más rápido en velocidades rápidas a velocidades lentas.</i>
Fernando Villalobos	<i>El componente rítmico debe partir de lo vivencial y lo corporal, lo que se percibe desde el cuerpo en sonido y vibraciones es un elemento significativo en la formación del músico. La melodía parte de las estructuras de las canciones que se cantan, se aprenden, se tocan, y la memoria es el agente que hace posible su interiorización, reproducción y ejecución.</i>
Camilo Linares	<i>"Esa es una pregunta bien interesante, porque pues en no es fácil, en primera instancia, me he dado cuenta que hay estudiantes, que pueden cantar fácilmente una canción y cuando van a solfear no lo pueden hacer, que es algo bastante interesante, ahora también está el caso de la persona que no puede cantar una canción, que no la pueden seguir y además de eso tampoco sabe solfear, que es algo mucho más grave y y cada estudiante es un universo distinto, es una cantidad de problemas y de fortalezas muy distintas, así que a la hora de unificar en un grupo, pues es bastante lo que hay que hacer. Yo considero, que es muy importante partir de la canción, partir de simplemente cantar o a capela o con un acompañamiento, para desarrollar la parte musical la parte de interpretación y no solamente el entonar distintas alturas pero sin una razón artística, entonces en muchos casos me me gusta, cuando se está comenzando me refiero a los primeros niveles de formación teórica auditiva primero se cante, ee.. también por su puesto es importante los grados conjuntos, ya para comenzar el estudio de la lectura, porque e ayuda a diferenciar, primero la segunda menor de la segunda mayor y poco a poco ir abriendo los intervalos, pasando por terceras, cuartas, quintas, cosa que lo relaciono mucho con el entrenamiento auditivo, es decir, si lo puedo cantar lo puedo escuchar y viceversa, si si puedo discriminar una tercera una cuarta, pues también la puedo cantar, si es muy raro el caso en el que el estudiante lo escucha pero no lo entona o lo contrario entonces creo que eso va muy asociado, de esa manera lo trabajo en los primeros niveles."</i>
David Martínez	<i>"Eso tiene que ver con el aprendizaje significativo, y pues algo que si me interesa es que los estudiantes, ee.., codifiquen y decodifiquen las músicas que han escuchado, en su contexto sonoro, y ee.., digamos que para, en nuestro caso particular, del primer semestre, la canción infantil ha sido esa herramienta, de donde hemos extractado, los altos melódicos, dibujos melódicos y lo que tiene que ver con los componentes étnicos, los sacamos de la canción infantil."</i>
Fabio Martínez	<i>"La creatividad es la llave de todo el progreso, se aconseja escribir más y leer menos, improvisar conscientemente lo que se canta o se toque, se debe cantar antes de tocar los sonidos con nombre de notas."</i>

8. Según su criterio personal, describa el proceso de ¿Cómo se debe abordar la enseñanza del componente del piano dentro de la gramática musical?

Docente	Respuesta
<p>Angélica Vanegas</p>	<p><i>"Bueno, tenemos cómplices o podríamos decir que también tenemos enemigos, el piano es uno de los instrumentos más terroríficos en la universidad, pero uno le tiene miedo a lo que no conoce, si a mí el profe de piano o el profe de solfeo me presenta un piano agresivo, un piano denso, como vamos a trabajar de una vez en el piano, cuando yo no tengo ubicación espacial en el piano, no toco melodía, empieza a crearse un mito donde yo no toco piano, entonces uno diría, pero el piano puede ser un buen cómplice, ¿por qué tenerlo en solfeo?, la melodía, todos deberíamos estudiar las melodías que cantamos con el piano, ahorita por cosas de la tecnología todos tienen un piano en el celular, así que con un dedo lo haces, pero el shock visual de ver, tonos, medios tonos, teclas blancas, teclas negras, el ver el movimiento sube baja, esa cantidad de asociaciones corporales visuales, con el dibujo melódico me ayuda a buscar más cómplices.</i></p> <p><i>Permitirle a ellos que toquen con el piano cosas que le gusten, entonces como permitirles a ellos el sentir ese sentimiento, esa cercanía, encadenamientos, de ese piano no es de la textura coral sino de un encadenamiento del piano, un bajo cómplice octavado, donde a mí me da un acercamiento a las regiones armónicas, unos encadenamientos, buscando notas próximas, con primero quinto, entonces la regiones armónicas, tónica dominante, tónica – subdominante - dominante, dominante siete, cuando yo lo veo con el tritono, por ejemplo eso también lo veo con el solfeo pues se supondría que piano también debe haber, encadenamientos.</i></p> <p><i>Entonces acompañese en canciones infantiles, o en canciones colombianas que sean primero – quinto, primero – cuarto – quinto, transpórtelo a tonalidades fáciles; entonces, tenemos 12 tonalidades y en cada clase debe haber eso, la transposición melódica en la mano derecha y el encadenamiento en la mano izquierda.</i></p> <p><i>Es un piano próximo que no se quiere leer, sino asociar, encadenar; Un piano que se lee como cante y toque de los Berkowitz, ponerlos a ellos a que escriban su piano; Esta es la melodía, hágale un piano escrito, léalo, tema y variaciones me parece también perfecto. El Noel Gallón me parece perfecto lo que yo te decía, Noel Gallón se puede usar como un instrumento de reacción: ponga las manos y lea lo que pueda, Clave de fa, clave de sol, ponga los dedos, dígalos y haga el ejercicio del proceso, de leer al menos un Noel Gallón que lo disfrute, que lo deguste, hay un piano que hay que analizar, ponerle digitaciones.</i></p> <p><i>Los corales de Bach, corales luteranos que son más fáciles que los de Bach, donde tú sólo piensas los tres sonidos del acorde, aquí es la quinta, aquí la octava, entonces es muy fácil porque es primero, cuarto y quinto.</i></p> <p><i>Bueno, cuando entra la armonía tóquelo y no lo tocan, y pues yo veo que ahorita el problema es de tiempo, ya sólo hay 4 horas en solfeo.</i></p> <p><i>Todo lo que yo te estoy diciendo, el rigor y la confianza, pues se da más porque está ahí uno encima es como un músculo. Eso es lo que yo veo en un piano cómplice en el solfeo, tanto que cuando tengo un piano Penequín me toca llamarles un pianista acompañante, o aprovechar los estudiantes de piano para hacer el apoyo interesante, pero si no hay, usamos otros recursos: pues lo grabamos, tenemos celulares, la pista, tenemos un amigo pianista, o yo mismo pongo en el Finale y pun, cántelo con su piano.</i></p> <p><i>Y eso que aquí no está metido el concepto que ha abordado Fernando y Fabio Martínez de la tecnología, la pista, crear pista, eso es...</i></p>
<p>Marta Olave</p>	<p><i>"El componente del piano es una situación un tanto particular, porque cuando los estudiantes llegan a primer semestre, la gran mayoría de ellos no tiene conocimiento del piano. Muchas veces yo misma pongo Sing and Play al final del... de la carrera, es más el Sing and Play no lo hago ni siquiera con el piano, osea, no entiendo porque le piano tenga que ser obligatoriamente la base para enseñar gramática; De hecho por ejemplo, cuando yo e... estudio con mis estudiantes o bueno, cuando estamos en clase y... y... analizando las... los diferentes estudios melódicos, yo utilizo siempre el violín porque, porque el violín es un instrumento no temperado, en el violín prácticamente, osea se entiende perfectamente cuando es un Fa sostenido y cuando es un Sol bemol, mientras que el piano no tiene esta facilidad. Así que mis estudiantes tienen... por lo menos tienen una idea de que el Fa sostenido y el Sol bemol no son lo mismo. Si yo hago eso en el piano ellos van a creer que Fa sostenido y Sol bemol son lo mismo y su parte de solfeo se va a ver un poco alterada.</i></p> <p><i>Yo el piano lo utilizo, sobre todo para que ellos puedan tener una base armónica sólida y que ellos puedan e... cantar con una armonía que les pueda permitir ... no sé, desarrollar el ejercicio, pero como... como acompañamiento de... de análisis de cada detalle inclusive yo uso utilizo mucho el</i></p>

	<p><i>violín para poder solfear; Ese fue un trabajo de investigación que inclusive hicimos en el área de cuerdas de ¿Cómo los instrumentos de cuerda que son instrumentos no temperados pueden ayudar a la afinación del instrumento?. A veces no traigo el violín sino que también traigo la viola porque la viola inclusive hasta se adapta un poco más a la... al timbre de los... a la tesitura de los estudiantes ¿no? E... que pueden de pronto escuchar en la viola un sonido más cercano. Inclusive con el... con el... con los instrumentos de cuerdas, el violín o la viola les puedo ayudar a comprender mejor el fraseo, parte del fraseo musical, el cómo una nota e... haber... como puede por ejemplo hacer un decrescendo, un diminuendo, la misma articulación, los acentos, los sforzandos osea, con un instrumento de cuerda es mucho más fácil que ellos puedan entender eso, mientras con el piano para hacer un diminuendo es más... osea es mucho más complejo.</i></p> <p><i>Ahora, los instrumentos, los estudiantes cuando llegan a primer semestre no manejan el piano, así que es muy difícil incluirlo de una vez con e... no sé, con e... se me olvidó ahorita el autor de los métodos de Sing and Play que ese lo utilizamos aquí... se me olvidó, pero es muy difícil cogerlos y atropellarlos así con eso, entonces prácticamente lo que yo hago es que ellos hagan un Sing and Play con sus instrumentos a no ser que sea instrumento de viento ¿no?, pero si tienen por ejemplo la guitarra, el piano, el violín, el celo ¿sí?, otros instrumentos que no sean de viento que les permitan tocar y cantar de esa manera yo les hago el Sing and Play, o traen un xilófono o qué se yo ¿sí?, el piano yo lo incluyo por eso te digo un poco más tarde porque ya es demasiado para ellos si no conocen el teclado, ponerse a tratar de tocar una mano y... tratar de tocar las dos para ya tocar la tercera, así que es un proceso mucho más lento.”</i></p>
<p>Andrés Pineda</p>	<p><i>“Yo considero que el solfeo no debe enseñar el piano, como tal, pero si debe tomarlo como el instrumento musical, que ee., permite tres cosas: uno la lectura en varios planos, si y en distintas claves y dos la posibilidad de leer el texto de manera, ee., vertical y horizontal, pero teniendo en cuenta que mientras lo que se está tocando y entonando, mientras se está tocando y entonando, hay que leer adelante, como leerían los pianistas, digamos que el trabajo con el que el piano colabora, ahora, como debería ser ese proceso, este proceso debería ser, tan lento como se hace la lectura del piano para una persona que inicia, ee, en principio, hay que hacer que los estudiantes toquen en las dos claves, en el caso de la universidad, clave de sol y clave de fa y ubiquen las notas, una a una sin tocarlo, desde la base es decir desde la nota más grave a la nota más aguda, una vez en el armado, en el acorde, o las melodías que contiene las dos claves del piano, sin tocarlas, asignar la parte melódica entonada, cuando ya está seguro precisamente que las cosas se tienen que hacer tocar y cantar al mismo tiempo, eso obviamente, ee.. está totalmente desligado al componente métrico y rítmico, como tal, pero asegura poco a poco, la lectura a primera vista, o lectura preparada en por lo menos en este caso de tres planos sonoros, clave de fa, clave de sol y entonación, en clave de sol o clave de fa, si, ese sería como el proceso.</i></p> <p><i>El cifrado es una guía precisamente de cómo armar acordes, cierto?, se refiere a los acordes, pues el cifrado no corresponde precisamente a una, eee., relación de lectura de solfeo, como tal, pero si a una sensación armónica respecto a la melodía que se está entonando, el cifrado asegura la entonación, de la melodía, porque obviamente tiene el componente melódico y en el segundo semestre trabajamos sistema tonal, entonces, en ese sentido laa, la armonía cobra vital importancia, tocar y cantar en el piano, para la disciplina del solfeo requiere precisamente la lectura de por lo menos tres planos sonoros a la vez, cuando se habla de la del, del de la cifra, aunque se tocan los acordes en el piano, no se está haciendo una lectura precisamente de la partitura, la única manera, como, ee, se asegura el solfeo el cifrado, es precisamente, en la afinación y entonación de la melodía, pero no es una lectura, de planos en el pentagrama, sino una lectura básicamente de dos planos, una que está fuera del pentagrama y la que está dentro del pentagrama la melodía, aa, para acompañar, ah bueno otra cosa que te digo ahí, el trabajo de re armonización que es lo que se hace precisamente parte del conocimiento que se tiene, del sistema funcional de la tonalidad en cada semestre, en el caso del segundo semestre, se comienza a ver el proceso de modulación, y eso permite en cierto modo que la, el, el, el ubicar el texto tonal inicial y el resultado final del proceso de la modulación, umm, requiera de otros diseños y acordes, pero no necesariamente tiene que ser siempre desde el piano, se hace incluso siempre desde la melodía sola.”</i></p>
<p>Fernando Villalobos</p>	<p><i>El aprendizaje del piano es básico en la formación musical. Tanto el nivel de lectura, como de acompañamiento a partir de esquemas y de cifrado es fundamental en la vida práctica. Los Sing & Play, deben ser abordados de tal forma que el estudiante desarrolle las competencias de lectura a primera vista, desde ésta perspectiva la velocidad en su ejecución debe pasar a un segundo plano de tal manera que se respeten los ritmos de aprendizaje y de lectura. El estudiante debe tener la capacidad de acompañarse de tal forma que domine algunas progresiones armónicas.</i></p>
<p>Camilo Linares</p>	<p><i>“Como está planteado en el programa veo que el piano se incluye en primera instancia en los Sing and Play, que en algunos casos pueden estar en un nivel un poco alto para aquel estudiante que viene y no tiene el más mínimo conocimiento de ese instrumento, aun así sé que los Sing and Play no están escritos para pianistas, ni para estudiantes de piano avanzado, ee... cuando he podido trabajar este tipo de ejercicio y me refiero a los Sing and Play con los estudiantes de los primeros niveles, hemos partido primero desde un profundo análisis, en cuanto a lo armónico, melódico, rítmico por su puesto lo morfológico, que les ayuda apropiarse un poco más en la obra desde lo</i></p>

	<i>musical y lo analítico que solamente desde lo técnico y lo que va relacionado con la digitación, eso en cuanto a los Sing and Play, también suelo utilizar la armonización de triadas, que para un estudiante de primer semestre puede ser algo nuevo en muchos de los casos, pero que también a partir de algunas explicaciones técnicas en cuanto a digitación y sobre todo en cuanto a una lógica de la armonización, pues aporta mucho y sin duda un acompañamiento es una compañía importantísima para el ejercicio del solfeo.”</i>
David Martínez	<i>“Es un oferente armónico, pues los estudiantes, pues yo pienso que, yo pienso en lo que va a ser el egresado, entonces el egresado va a tenersele, eeeee, líneas melódicas corales, por lo tanto tiene que aprender a cantar una línea, tocar en el piano, poder tocar en el piano varias líneas, melódicas, y además para la ayuda de su entonación, el piano debe ser su referente armónica, así que debe tocarlos en las armonías, la clase debe proveerle herramientas, para enriquecer su propuesta musical, entonces pues, no debe ser sólo la primera, cuarta, quinta, sino también entender la relación con los otros grados, armónicos, y en armonía modal, pues comprender ese tipo de progresiones y poder improvisar melódicamente conscientes, o con nombre de sonidos, mientras el piano hace solo referencia armónica y pues se supone que nuestra clase de instrumento armónico, de la licenciatura, ha de proveerle, las competencias de, de acompañamiento rítmico, de mm, diferentes géneros, para esos referentes armónicos del solfeo.”</i>
Fabio Martínez	<i>“El piano se debe pensar con la lógica de los grados y establecer una especie de tablatura, de este modo se puede transportar a cualquier tonalidad un acompañamiento armónico. El cante y toque primero debe ser de oído y luego si leído. Se debe incrementar la improvisación consciente”</i>

✓ **Segunda parte: Respuesta a la pregunta 10.**

Enunciado de la pregunta 10: Describa en el siguiente cuadro y según su parecer, los contenidos temáticos que deben desarrollarse durante cada nivel de formación teórico auditiva y gramática musical.

○ **Docente: Fabio Martínez**

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Grados conjuntos - Saltos sobre el acorde de tónica - Saltos sobre el acorde de Dominante 7ª - Saltos sobre el acorde de subdominante - Trabajar el modo mayor y el modo menor	Pulso – Acento - 1ra División del pulso -- 2da División del pulso - Compases binarios, ternarios y cuaternarios de división binaria y ternaria. -- Contratiempo, síncopa y figuras con puntillo.	Funciones de tónica, subdominante y dominante 7ª.	Armonía aplicada al piano -- Enlaces y progresiones dentro de las funciones armónicas vistas.
II	Dominantes secundarias - Modulación al primer grado de vecindad	Contratiempo combinado con síncopa - Ligaduras de prolongación - Disociación rítmica	Aplicación de las dominantes secundarias - Enlace segundo + quinto+ primero.	Aplicación de la preparación tensión - resolución de los acordes con función tónica, subdominante y dominante 7ª y de las dominantes secundarias.

Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Modulación a segundo grado de vecindad	3ra división del pulso. - Compases de amalgama - Cambios de compás	Armonía con acordes agregados y alterados - Armonía jazz	Armonía jazz aplicada al piano - enlaces armónicos - acompañamientos con patrones rítmicos
II	Modulación a tonalidades lejanas convergente y divergente - Sistema modal iniciación	Transcripciones a dos voces	Transcripciones de armonías sin acordes agregados	Iniciación a la improvisación musical - Cante y toque
III	Lectura a primera vista a tres voces Sistema modal continuación	Transcripciones a tres voces	Transcripciones de acompañamientos armónicos con acordes agregados y alterados	Grado intermedio de improvisación musical - Cante y toque
IV	Lectura a primera vista a cuatro voces Sistema atona	Transcripciones a cuatro voces	Composición musical	Improvisación consciente

Tabla 7 Respuesta docente Fabio Martínez

○ Docente: Angélica Vanegas

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Sistema tonal: Intervalos justos, mayores menores disminuidos y aumentados -- Triadas mayores, menores disminuidas y aumentadas -- Giros melódicos -Grados de atracción -- Tonalidad mayor, menor natural, armónica, melódica	Compases simples: primera división del pulso - - Compas compuesto: primera división del pulso - Lectura a dos planos - Interiorización: pulso, acento, ritmo real - Concepto de ostinatos - ensambles rítmicos polirritmia	Sistema tonal: Tónica, subdominante, Dominante y Dominante 7 -- Tonalidad mayor y menor -- Cantar encadenamientos: I (Do.mi.sol), IV (Do fa la), V6/5 (si, re,fa ,sol) -- Cadencias: Auténtica, Plagal, Rota.	Reconocimiento estructuras de escala mayor y menor -- Encadenamiento Tónica, subdominante, Dominante y Dominante 7 -- Inversiones -- Cante y toque -- Repertorio pertinente (Colombiano, canción infantil transposición, música popular.
II	Tonalidad mayor, menor - Intervalos justos, mayores menores, disminuidos y aumentados -- Triadas mayores, menores disminuidas y aumentadas -- giros melódicos -- grados de atracción.	Segunda división del pulso -- 6/8, 3/8, 9/8, 12/8, 2/4,3/4,4/4 -- Dos planos rítmicos -- Transcripción músicas que evidencien estos ritmos.	Regiones de tónica-I- Vi, iii -- Subdominante IV, ii,Vi. -- Dominante V, Vii disminuido -- Inversión de dominante V7, V6/5, V 4/3, V2	tocar las melodías en el piano -- Transposición de encadenamientos de I-IV-V tonalidad menor i-iv-v7.
Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Sistema cromático modulaciones a primer grado de vecindad Vi, V, IV ii y iii - Notas extrañas del acorde: Nota de paso, bordados, apoyaturas.	Sincopa interna. Externa 2/2, 2/4,3/4,6/8. -- Compases simples y compuestos. división ternaria compas simple,	Sistema cromático dominante secundaria: D7/ii, D7/ iii, D7/D, D7/IV, D7/Vi -- Tonalidad menor: D/ III -- Circulo de cuartas -- b II	Análisis de melodías - modulaciones pasajeras - modulaciones definitivas - dominantes secundarias - Pozzoli ubicación en el piano
II	Sistema cromático - Intervalos disonantes consonantes - notas extrañas - modulación	Primera, segunda división del pulso - sincopa	Modo mayor menor - Modulación 2y3 grado	Encadenamientos - dominantes Secundarios - Tonalidades paralelas.
III	Tonal - cromático - mayor, menor - modalidad - Intervalos que determinan los modos(eólico, dórico, frigio, lidio, mixolidio.	Compases 7 /8, 5/4 -- ¾ 6/8 --Repertorio latinoamericano -- Patrones rítmicos -- Ostinatos -- Ensambles rítmicos	Armonía modos - Tonalidad - Tríos	Tríos - lectura de duetos - cante y toque una voz - tema y variaciones análisis - Cifrado americano - transposición
IV	Sistema tonal - cromático - modal - Sistema atonal - escalas artificiales - Intervalos compuestos (9,11,13) - Lectura de claves de do en primera, segunda tercera, cuarta línea - clave de fa en tercera línea -- Lectura score - Melodía simultaneo ritmo - Bitonalidad - Bimodalidad - Poliacordes.	Repertorio contemporáneo - Obras corales - Amalgamas -- ¾ y 6/8	Agregados - Re-armonización - Coral - Tonalidad - cromatismo - modalidad	Lectura de corales - Clave de fa en tercera, y do en primera, segunda tercera y cuarta línea - Lectura de cifrado americano en músicas latinoamericanas, jazz, bossa nova, latín jazz, música tradicional - Identificar desde el repertorio trabajo rítmico - obras latinoamericanas - referente repertorio de compositores latinoamericanos

Tabla 8 Respuesta docente Angélica Vanegas

○ **Docente: Fernando Villalobos**

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Entonación de melodías a 1 voz comenzando por C en un rango de 5 sonidos (inicialmente) – ampliación del rango – tonalidades mayores y menores – duetos	Compases simples – Primera división de la unidad de tiempo – síncopa – contratiempo – segunda división – compás compuesto 6/8	Armonización de ejercicios con las tres funciones básicas I , IV,V – acompañamiento de melodías	Acompañamiento de las melodías armonizadas previamente – Sing and play básicos (1 sistema) – Duetos: cantar y tocar la otra voz.
II	Entonación de melodías a 1 y 2 voces – Manejo de complejidades ritmo melódicas de compases compuestos – Manejo melódico y correcta entonación de melodías con dominantes secundarias y modulación – Clave de Do en tercera y cuarta	Compases simples y compuestos /8, /16 – poliritmia – tresillo y dosillo – síncopa – primera y segunda división del pulso	Armonización de ejercicios con modulación y dominantes secundarias – principios básicos de conducción de voces – composición de melodías con modulación (per. simple)	Acompañamiento de melodías armonizadas con modulación a tonalidades vecinas – Pozzoli hablado, tocado y entonado con soporte en el piano – Sing and play – Gallón 1-7.

Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Entonación de melodías a 1, 2 y 3 voces – melodías con ornamentos y notas extrañas – modulación a primer y segundo grado de vecindad – clave de Do en primera.	Compases simples y compuestos – poliritmia – tresillos – dosillos – síncopa – 1ra, 2da, 3ra división del pulso	Armonización y composición de melodías que contienen notas extrañas a la armonía. – Uso del acorde de sexta napolitana	Acompañamiento de melodías con notas extrañas – Pozzoli (hablado) tocado en el piano – Sing and Play Gallón – Cifrado Yamaha.
II	Modulaciones lejanas al 2do y 3er grado de vecindad en los ejercicios de entonación – Melodías con modulación definitiva – melodías a 1, 2 y 3 voces. Clave Do en segunda	Compases simples y compuestos – División binaria y ternaria – Poliritmia – Síncopa y contratiempo – Patrones rítmicos del bambuco y el pasillo.	Armonización y composición de melodías con modulación y notas extrañas a la armonía – armonización y creación de bambucos y pasillos.	Acompañamiento de melodías con modulación y notas extrañas – acompañamiento de bambucos y pasillos compuestos - Sing and Play Gallón – Cifrado Yamaha.
III	Entonación de melodías a 1, 2, 3 y 4 voces – Melodías con modulación al 2do, 3er y 4to grado de vecindad con notas extrañas – clave de Fa en tercera.	Síncopa, contratiempo – compases amalgama – 1ra, 2da y 3ra división del pulso – poliritmias – Guabina, Joropo, Cumbia	Principios de la armonización de melodías modales – sistema modal – creación y armonización de Guabinas, Cumbias y Joropos.	Acompañamiento de melodías modales – Acompañamiento de guabinas y joropos compuestos – Sing and Play.
IV	Melodías con intervalos disonantes y con un plano rítmico – lectura de melodías con cambios de clave – Melodías a 1, 2, 3 y 4 voces (ensamble coral)	Síncopa y contratiempo – Compases de amalgama – 1ra, 2da y 3ra división del pulso – Patrones rítmicos de otros países	Armonización de glisando – principios de jazz – armonía modal y tonal.	Acompañamiento de músicas internacionales – Sing and Play composición – Acompañamiento de re armonización Jazz

Tabla 9 Respuesta docente Fernando Villalobos

- **Docente: Andrés Pineda Bedoya**

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Intervalos simples en tonalidades mayores y menores (armónica)	Tresillos – síncopa – Antecompás - anacrusa	Funciones armónicas de la tonalidad: T, S, D y D7	Tocar y cantar la melodía en clave de Sol y de Fa
II	Intervalos simples y compuestos de 6ta y 7ma – Grado armónico – Nota sensible.	Tresillos – síncopa – Antecompás- anacrusa	Modulación a tonalidades cercanas	Lectura a tres claves: Fa, Sol y cambio de clave en la melodía.

Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Notas auxiliares a la armonía.	Complejos ejercicios rítmicos	Modulación primer y segundo grado de vecindad.	Acompañamiento de la melodía con cambio de claves
II	Tonalidades paralelas – Homónimas – Enarmónicas	Complejos ejercicios rítmicos	Modulación a tonalidades lejanas	Acompañamiento de la melodía con cambio de claves
III	Sistema modal – sistema tonal – Solfeo de 4 a 6 voces	Compases de amalgama	Manejo de los modos y su construcción vertical	No hay
IV	Sistemas contemporáneos de estructuración del sonido musical.	Complejidades rítmicas a 3, 4, 5 y 6 voces	Monoacordes y Poliacordes de estructura homogénea y mixta.	Reducción de partituras

Tabla 10 Respuesta docente Andrés Pineda Bedoya

○ **Docente: Camilo Linares**

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Melodías con grados conjuntos principalmente -- Melodías sin modulaciones, con pocas alteraciones en el transcurso del ejercicio -- Tonalidades hasta con 3 alteraciones en la armadura -- Clave de sol y fa -- Ejercicios con pocas articulaciones	Compases simples -- Compuestos solo (6/8,9/8) -- Velocidad muy lenta con alta reflexión y apropiación -- Sincopas simples -- Ejercicios sin cambios de velocidad	Ejercicios sin modulaciones -- Utilizando funciones principales -- Algunos ejercicios con el cifrado.	Textura homofónica -- Ejercicios con una mano y voz
II	Melodías con saltos de 3, 4, 5 -- Con notas accidentales y modulaciones pasajeras -- Tonalidades hasta con 5 alteraciones en la armadura -- Claves de alto y tenor (do en tercera y do en cuarta) -- Ejercicios con dinámicas por terrazas.	Compases compuestos -- Velocidad media -- Sincopas compuestas	Modulaciones pasajeras -- Mayor cantidad de solfeo de ejercicios en modo menor.	Textura homofónica y pequeño contrapunto - Ejercicios con dos manos

Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Melodías con cromatismos buscando grados conjuntos - - Todas las tonalidades -- Afianzamiento de claves vistas -- Articulaciones de acento, staccato, portato, martellato -- Ejercicios con <i>cresc.</i> y <i>dim</i> reiteradamente	Compases con amalgamas -- Velocidades rápidas -- Sincopas compuestas, internas y externa -- Ejercicios de disociación 2 y 3	Modulaciones definitivas a primeros grados de vecindad -- Acorde napolitano	Textura melodía y acompañamiento -- Ejercicios más largos que en semestres anteriores.
II	Con cromatismo e intervalos cortos (3,4,5) -- Clave de do en primera línea.	Ejercicios con varios cambios de compases -- Ejercicios de afianzamiento del semestre anterior	Modulaciones definitivas a segundos grados de vecindad -- Ejercicios con tonalidad expandida.	Textura polifónica y heterofónica.
III	Con cromatismo y saltos de intervalos simples -- Clave de do en quinta línea.	Poliritmia, ejercicios de disociación 4 y 3	Modulaciones definitivas a lejanos grados de vecindad -- Afianzamiento tonalidad expandida.	Ejercicios con armonía por cuartas -- Afianzamiento texturas anteriores
IV	Clave de fa en cuarta o do en quinta línea -- Afianzamiento todas las claves -- Melodías reales de instrumentos transpositores -- Todas las articulaciones, efectos sonoros, dinámicas	Ejercicios de extrema lentitud y alta velocidad.	Ejercicios no tonales, dodecafónicos, serialistas	Sing and play con distintas claves -- Episodios de partituras de grupo instrumental.

Tabla 11 Respuesta docente Camilo Linares

3.3.2.3. Sistematización de la información de “Herramientas de trabajo actuales de la UPN”

A continuación se presenta el consolidado de los contenidos temáticos obtenidos de la primera página de los libros actualmente seleccionados para apoyar la cátedra de Formación Teórico auditiva y Gramática musical, y un análisis general de los contenidos que se presentan en cada referente bibliográfico de los libros. Los referentes bibliográficos en cada semestre son:

- Nivel 1: Método Ruso, Series, Simone Petit, Pozzoli,
- Nivel 2: Método Ruso, Series, Simone Petit, Pozzoli, Studying Rhythm
- Nivel 3: Método Ruso, Berkowitz, Noel Gallòn, Simone Petit (Duetos), Studying Rhythm
- Nivel 4: Pozzoli, Método Ruso, Noel Gallòn, Simone Petit (Duetos)
- Nivel 5: Material preparatorio para porro y cumbia (Alexander Ascanio), Yamaha, lecciones a voces (Raudel Ravelo)

Nivel 6: Nicole Philliba, Le Solfège Contemporain volumen V, Ottman, Noel Gallòn, Ejercicios a tres partes. (Marta Olave)

Formación teórico auditiva				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Melodías a 1, 2 o más voces, tonalidades mayores y menores – Clave de sol, do tercera línea, y fa. – Entonación con marcación según compás – Manejo de dinámicas – Primera vista – intervalos – tritono – Escalas mayores y menores.	Compases simples de /2, /4 y /8 – Primera división de la unidad de tiempo y sus variantes - Contratiempo, síncopa y ante compás – Segunda división; sincronización: estabilidad rítmica – Compás compuesto.	Sistema tonal – Diatonismo – Modo mayor y menor - Acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados – Funcionalidad – círculo de quintas – Intervalo mayor, menor justo, disminuido y aumentado	Toque y cante – Visualización en el teclado.
II	Sistema tonal – Modos mayor y menor – Sistema modal – Intervalos: clasificación e inversión – Intervalos característicos – Intervalos cromáticos – Notas extrañas al acorde (notas de paso, bordaduras, apoyaturas, etc) – Motivo, frase, periodo	Compases simples de /4 – Compases compuestos de /8, /16 – Primera y segunda división del pulso - Poliritmia – Tresillo y dosillo – Síncopa.	Sistema tonal – Sistema modal – Tritono: Resoluciones – Triadas: clasificación e inversión – Cadencias – Acorde de 7 de dominante – Dominantes secundarias – Modulación a tonalidades vecinas – Funciones tonal de tónica, subdominante, dominante. – Todos los acordes de la tonalidad – Progresión ii V I	No registra

Gramática musical				
Nivel	Características melódicas	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Todos los intervalos en sistema tonal y modal – Melodías con proceso de modulación a primer grado de vecindad – Duetos, tríos, cuartetos – Alteración cromática de la diatónica – Notas auxiliares a la melodía - Contrapunto imitativo y florido – Clave de do en tercera, sol y fa.	Particularidades de organización rítmica presentes en las músicas utilizadas en la clase para el desarrollo del oído musical – Forma binaria simple y compuesta	Sistema tonal y modal – Clasificación de las triadas en el sistema tonal – Modulación – Notas agregadas al acorde – Modulación al segundo grado de vecindad – Particularidades de los acordes de dominante (VII, III; V y V7) – Todas las triadas del sistema mayor/menor, menor/mayor	Solfeo de melodías con acompañamiento del piano – lectura simultánea de clave de do en tercera, sol y fa – acompañamiento de la melodía en bloque e independiente de la melodía – cambio de compás – disonancias – acordes agregados – fraseo: ligaduras, dinámicas, acento, etc – hasta 6 notas simultáneas.
II	Sistema tonal, cromático, modal – Notas extrañas al acorde: notas de paso, apoyaturas, retardos, anticipaciones, bordaduras, escapes – Intervalos mayores, menores, justos, aumentados y disminuidos – Alteración cromática de la tonalidad – Modulaciones lejanas (2 y 3 grado de vecindad) – Modulaciones definitivas – Distribución característica de los intervalos en las escalas modales – Notas extrañas al acorde: notas de paso, apoyaturas, retardos, progresiones, bordaduras, escapes.- Reconocimiento de estructuras formales de motivo, semifrase, frase, periodos simples y compuestos, semicadencias, cadencias, introducciones, codas	Compases simples y compuestos – División binaria y ternaria del pulso – Síncopa y contratiempo – Polirritmia – Patrones rítmicos de algunos estilos musicales y aires folclóricos – Estudios rítmicos a dos y tres partes simultáneas (ritmo/ritmo, ritmo/melodía)	Sistema tonal, cromático, modal – modulaciones a tonalidades lejanas (2 y 3 grado de vecindad) – Modulaciones abruptas – Modulación por nota enarmónica a tonalidades lejanas - Acordes característicos de las escalas modales – Acordes de los siete grados de las escalas mayores y menores, en estado fundamental, 1ª y 2ª inversión – Bases de escritura armónica a cuatro voces, en textura coral. - Modulación en mayor y menor a tonalidad paralela.	Lectura de 3 líneas independientes (voz y piano) en 3 claves diferentes con cambio de clave, rítmica y tonalidad
III	Solfeo a dos, tres y cuatro voces – Alteración cromática de la escala diatónica – Las siete escalas modales – Intercambio modal – Ubicación de intervalos en el sistema tonal o modal – Melodías con proceso de modulación a segundo, tercer y cuarto grado de vecindad – Notas auxiliares a la melodía (retardos, anticipaciones, bordados, notas de paso, escapes) – Forma bipartita/binaria simple y compuesta – Forma ternaria simple y compuesta – Formas musicales con introducción y coda - Contrapunto imitativo y florido.	Particularidades de la organización rítmica de las músicas utilizadas en clase para el desarrollo del oído musical: síncopa, contratiempo, compases de amalgama el pulso y su división y acentuaciones.	Sistema modal – Todas las triadas del sistema mayor/menor y menor/mayor (intercambio modal) – Particularidades de los acordes de dominante (VII, III, V y V7) – Notas agregadas al acorde (tensiones sexta, séptima, novena, oncenaria y trecena) – Cantus firmus – Bajo continuo	Melodías con cifrado dado.
IV	Cantar a una, dos, tres y cuatro voces, canon – clave de do en todas las líneas y fa en tercera y cuarta – Cambio de claves - sistema tonal y modal – lectura a primera vista – escalas francesas – letra.	Estudios rítmicos a dos y tres partes: ritmo/ritmo, ritmo/melodía – síncopa, contratiempo - tresillo, dosillo - polirritmia – primera, segunda y tercera división del pulso – compases de amalgama 5/8, 5/4 – hemiolas Tresillo de corchea y semicorchea - Quintillo en 6/8.	Acorde napolitano – Modulaciones a tonalidades lejanas: abruptas y pasajeras – tonalidad expandida -	Sing and play. Dificultades técnicas

Tabla 12 Herramientas de trabajo actuales de la UPN

- **Nivel 2:**

Se confrontan los resultados de las entrevistas a los docentes en la primera y segunda parte, analizando las respuestas y los cuadros propuestos por cada docente.

A continuación se presenta el análisis de las entrevistas realizadas a los docentes, comparando pregunta por pregunta en cada uno de los resultados individuales (presentados anteriormente) y arrojando una respuesta concreta en cada interrogante.

3.3.2.4. Sistematización de la información y análisis de “Entrevista a docentes”.

- ✓ **Primera parte: Respuesta de las preguntas 3 a la 9 de la entrevista.**

- **Pregunta 3:** Según su experiencia en esta cátedra, ¿Qué temáticas considera que no se encuentran en el currículo actual de la UPN y deberían ser incluidas en el mismo?

Respuesta: Las respuestas de los docentes entrevistados a pesar de ser muy diversas, coinciden en que existen contenidos que no se encuentran planteados dentro del currículo del Programa de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical de La UPN, entre ellos nombraron: la armonía modal y *sus elementos de la música*, el solfeo atonal, transposición y cambio de claves, improvisación, trabajo a dos o tres planos en donde se mezclen los planos melódicos con los rítmicos y el fortalecimiento del pensamiento armónico que viene subordinado por lo melódico en un piano escrito con cifrado.

Además, los docentes mencionaron que se necesita repertorio que enriquezca específicamente el discurso rítmico refiriéndose a músicas populares Latinoamericanas, tradicionales, y concretamente la inclusión de Géneros de la música Colombiana a los ejercicios de entrenamiento auditivo, solfeo y solfeo rítmico.

- **Pregunta 4:** ¿Cuál es su estrategia para abordar las temáticas que no se encuentran establecidas en el programa como aporte al mismo?

Respuesta: Podemos inferir que los docentes mencionan varios métodos para trabajar las temáticas que no se encuentran establecidas: diagnosticar y analizar el grupo para complementar las temáticas en las que se encuentra alguna deficiencia (transversalidad de los contenidos), y concientizar a los estudiantes para que ellos tengan una visión global del estudio; la memoria como parte indispensable del desarrollo musical.

Por otro lado, algunos docentes nos hablan acerca de referentes de métodos, estrategias corporales, estrategias de transcripción, de aproximación auditiva, y los corales como complemento; la audición de obras que son de repertorio Colombiano, Latinoamericano y universal, la improvisación y la conceptualización del tema, la composición y el ensamble.

Además de esto mencionan buscar los ejercicios, y el repertorio que se adecúe al tema que se trabaja, seleccionar material que en caso de no ser encontrado, les lleva a crear y escribir el ejercicio.

“la autonomía de cada maestro de retroalimentar el objeto que es el material”
(Vanegas, 2014).

- **Pregunta 5:** ¿Qué bibliografía considera que no se encuentra en el programa y debería ser agregada al mismo como complemento?

Respuesta: Es evidente que los docentes consideran que existen varios materiales con la riqueza musical y el nivel de complejidad suficiente para ayudar en el proceso de formación Gramatical, que no se encuentran aún considerados como bibliografía del programa de la UPN.

Se nombra la carencia en músicas de siglo XIX, XX, XXI, tangos, boleros, bossa novas, temas de jazz; insumos de métodos instrumentales, CDs y pistas, material de música popular pop y rock, Real Book, cancioneros y Fake books de diferentes temáticas

Además el poco material que incluya la forma Canon y Quodlibet, Philiba para el trabajo de planos combinados, Penequín para el desarrollo de lectura de claves y los corales de Bach para el trabajo a cuatro voces.

Se nombran además, trabajos que varios docentes de la UPN han realizado con base en música Tradicional Colombiana y Latinoamericana así como también productos del Ministerio de Cultura y sus cartillas, Tito Tambores de Victoriano Valencia, las cartillas de Carlos Viez, el libro Cubano de Raurel Ravel.

Y libros de reflexión y fundamentación teórica, textos argumentativos que enriquezcan y consoliden el discurso de los docentes y de la cátedra como tal.

“En realidad todo lo que se pueda traer puede ayudar a complementar el proceso de aprendizaje” (Olave, 2014)

- **Pregunta 6:** ¿Qué bibliografía adicional a la planteada en el currículo utiliza usted a la hora de desarrollar su cátedra?

Respuesta: Los docentes aseguran que además de la bibliografía arriba mencionada, utilizan diferentes fragmentos y melodías de Música tradicional colombiana y latinoamericana, insumos, rusos, alemanes y americanos.

Mencionan el material de Philiba, Fish, A new approach to sight singing primera sección de melodías, duetos, cante y toque, literature musical, ejercicios de Jazz.

Dentro de los métodos, se aborda el material de audio-percepción de la profesora Aguilar, del profesor Fabio Martínez con su metodología FABERMANA, Agostini, bibliografía de Berkly College of Music, del profesor Junsuku, y textos como De la Cerda, Enrick Herrera, el diccionario de la música de Oxford, Zamacois, Piston ,Tiptis y Martha Ligon.

- **Pregunta 7:** ¿En qué metodólogos musicales basa sus estrategias de enseñanza de la Gramática Musical?

Respuesta: Al llegar a este punto de la entrevista, varios docentes reconocen a sus maestros, colegas y alumnos como fuente importante de aprendizaje de la metodología; Se menciona a Amadeo Rojas, Nelly Vargas, Martha Rodríguez, Andrés Pineda, Fabio Martínez, Andrés Sobreactuari, Olga García, Svieta Skvagina, Camilo Linares, Alberto León Gómez, Lácides Romero, entre otros.

En relación a los metodólogos universales se menciona a Kodaly para el dibujo de la ubicación melódica, Dalcroze y su trabajo corporal, la canción de Willems, Martenot, Orff, Ward, Braining, entre otros. Además para abordar los contenidos teóricos encontramos a Vincent Persichetti, Nicole Philiba, Joaquín Zamacois, como referentes metodológicos para esta cátedra.

- **Pregunta 8:** Según su criterio personal, describa el proceso de ¿Cómo se debe abordar la enseñanza del componente ritmo – melódico en el solfeo?

Respuesta: Los maestros ponen en evidencia los diferentes métodos que ellos utilizan para desarrollar el proceso del componente ritmo – melódico, teniendo ellos puntos de convergencia importantes como: ir de lo simple a lo complejo, primero melodías cortas y luego largas y el disfrute y el juego para lograr que el ejercicio musical se torne como algo natural de los estudiantes, mientras se fortalecen sus estructuras de pensamiento.

“La creatividad es la llave de todo el progreso, en el cual se aconseja escribir más y leer menos, improvisar conscientemente lo que se canta o se toque y cantar antes de tocar los sonidos con nombre de notas.” (Martínez F. , 2014)

Complementado lo anterior, se presenta el canto como la base del desarrollo musical; imitar, cantar, extraer el ritmo real, transcribir, acompañar y realizar análisis armónico, son algunos de los pasos que nuestros docentes utilizan. Jugar con las melodías a modo de pregunta – respuesta, trabajarlas por compás, saltar en los compases, poner la partitura al revés, de atrás para adelante, poner la partitura de cabeza, etc, permite fortalecer el proceso de solfeo y el auditivo en un camino en donde el estudiante se siente familiar con lo que ve, lo que escucha y lo que hace en su vida cotidiana.

Es necesario para los docentes que sus estudiantes logren tener buenas bases musicales en los primeros semestres y mantener el rigor durante la carrera para que al llegar a las materias de pedagogía y dirección, exista un proceso sólido de formación. Como herramientas indispensables, se considera el metrónomo para el desarrollo del pulso interno y el uso de ejercicios en varios planos para lograr la coordinación en todo el cuerpo.

- **Pregunta 9:** Según su criterio personal, describa el proceso de ¿Cómo se debe abordar la enseñanza del componente del piano dentro de la gramática musical?

Los docentes coinciden en que abordar el componente del piano desde el primer semestre es muy complejo pues la mayoría de estudiantes llega a la universidad sin conocimientos previos del mismo, por eso los docentes abordan el instrumento desde estrategias como incentivar a los estudiantes a que toquen la música que les gusta. El Sing and Play se concibe un poco más adelante en el proceso y se sugiere que primero debe ser de oído y luego sí leído.

El piano se evidencia como una estrategia de soporte armónico para el desarrollo del pensamiento armónico, en donde se pueda pensar con la lógica de los grados y las regiones armónicas y poder transportarlos a diferentes tonalidades por medio de recursos metodológicos por ejemplo: una especie de “*tablatura*” (Martínez F. , 2014).

Además se menciona la improvisación consciente como parte importante a trabajar dentro de este componente.

✓ **Segunda parte: Respuesta a la pregunta 10**

Describa en el siguiente cuadro y según su parecer, los contenidos temáticos que deben desarrollarse durante cada nivel de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical.

Se evidencia al observar y confrontar las respuestas, que los docentes convergen en los contenidos de los primeros semestres, pero divergen grandemente en los contenidos que consideran se deben trabajar en los últimos semestres del proceso de Gramática musical.

- a. Se presentan en color rojo, los contenidos que fueron mencionados más de una vez por los docentes para el mismo nivel del programa.
- b. Se presentan en color azul, contenidos que se mencionaron una sola vez, estos se agruparon en relación a su similitud temática.
- c. Se eliminaron del cuadro, las aplicaciones metodológicas, las características específicas de melodías, las temáticas teóricas y las sugerencias de repertorio que propusieron algunos docentes dentro de sus entrevistas, y estos datos, serán tenidos en cuenta para la elaboración final de la cartilla.

Formación teórico auditiva – Contenidos mencionados más de una vez por los docentes				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Sistema tonal - Grados conjuntos – Modo/Tonalidades mayores y menores (natural, armónica, melódica) – Giros melódicos (saltos sobre el acorde de tónica subdominante y dominante).	Pulso – Acento – Primera y segunda división del pulso en compás simple y compuesto 6/8 – Contratiempo – Síncopa.	Sistema tonal: Funciones de tónica, subdominante, dominante y dominante 7.	Enlaces/encadenamientos y progresiones dentro de las funciones armónicas de tónica, subdominante, dominante, dominante 7 (armonía aplicada al piano) – Inversiones – Cante y toque sencillo (Un sistema en la voz con armonización en la otra mano).
II	Modulación al primer grado de vecindad – Modulación pasajera – Dominantes secundarias - Clave de Do en tercera y cuarta (alto y tenor)	Contratiempo – síncopas – Compases simples y compuestos – Segunda división del pulso - Tresillo	Dominantes secundarias – Modulación a tonalidades cercanas	No hay coincidencias

Gramática musical - contenidos mencionados más de una vez por los docentes				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Sistema cromático: Modulación a primer y segundo grado de vecindad - Notas auxiliares, ornamentales y extrañas del acorde: Nota de paso, bordados, apoyaturas.	Tercera división del pulso - Compases simples y compuestos – Compases de amalgama – Síncopa interna y externa.	Acorde de sexta napolitana – Modulación a primer y segundo grado de vecindad.	Pozzoli hablado y su ubicación en el piano – Acompañamiento de melodías (textura: melodía y acompañamiento).
II	Modulación a tonalidades lejanas de segundo y tercer grado de vecindad (convergente, pasajera y divergente/definitiva).	Síncopa	Modulación a segundo y tercer grado de vecindad (tonalidades lejanas)	Cante y toque
III	Solfeo a 1 a 6 voces – Sistema modal – Sistema tonal - Cromatismo	Compases de amalgama (7/8, 5/4) – Polirritmia – Ejercicios a 3 voces.	Manejo de los modos y su construcción vertical	Cante y toque
IV	Sistema atonal – Todas las claves - Melodías a 1, 2, 3 y 4 voces (ensamble coral) - Melodías con un plano rítmico simultáneo.	Compases de amalgama – 3, 4 planos rítmicos	Armonía modal y tonal	Sing and play – Todas las claves

Tabla 13: Sistematización respuesta 10; Nivel 2.

Formación teórico auditiva – contenidos mencionados una sola vez por los docentes				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	<p>Triadas mayores, menores, disminuidas y aumentadas - Grados de atracción</p> <p>Intervalos justos, mayores menores disminuidos y aumentados - Intervalos simples en tonalidades mayores y menores</p> <p>Entonación de melodías a 1 voz – duetos - Clave de sol y fa – No modulación - Tonalidades hasta 3 alteraciones en la armadura</p>	<p>Compases binarios, ternarios y cuaternarios - Compuestos solo (6/8,9/8)</p> <p>Figuras con puntillo - Tresillos – Ante compás - Anacrusa</p> <p>Lectura a dos planos - Ritmo real - Concepto de ostinatos - ensambles rítmicos - poliritmia.</p>	<p>Tonalidad mayor y menor - encadenamientos - Cadencias: Auténtica, Plagal, Rota.</p> <p>Ejercicios sin modulaciones - Cifrado.</p>	<p>Reconocimiento estructuras de escala mayor y menor -- - Acompañamiento de las melodías armonizadas - Duetos: cantar y tocar la otra voz. – transposición -</p> <p>Tocar y cantar la melodía en clave de Sol y de Fa - Textura homofónica.</p>
II	<p>Tonalidad mayor, menor - Intervalos justos, mayores menores, disminuidos y aumentados - Intervalos simples y compuestos de 6ta y 7ma. - Melodías con saltos de 3, 4, 5.</p> <p>Triadas mayores, menores disminuidas y aumentadas - giros melódicos - grados de atracción - Grado armónico – Nota sensible</p> <p>Entonación de melodías a 1 y 2 voces – Melodías con notas accidentales. - Tonalidades hasta con 5 alteraciones en la armadura</p>	<p>Ligaduras de prolongación - Disociación rítmica - Dos planos rítmicos</p> <p>6/8, 3/8, 9/8, 12/8, /16, 2/4, 3/4, 4/4 - primera división del pulso</p> <p>Antecompás- anacrusa - poliritmia – dosillo – sincopas compuestas</p>	<p>Enlace ii V I - Regiones de tónica I Vi iii - Subdominante IV ii Vi.- Dominante V VII° - Inversión de dominante V7, V6/5, V 4/3, V2</p> <p>Principios básicos de conducción de voces – Modulaciones pasajeras.</p>	<p>Aplicación de la preparación tensión - resolución de los acordes con función tónica, subdominante y dominante 7ª y de las dominantes secundarias.</p> <p>Tocar las melodías en el piano -- Transposición de encadenamientos de I-IV-V y tonalidad menor i-iv-v7.</p> <p>Acompañamiento de melodías armonizadas con modulación a tonalidades vecinas – Pozzoli hablado, tocado y entonado con soporte en el piano – Sing and play – Gallón 1 -7.</p> <p>Lectura a tres claves: Fa, Sol y cambio de clave en la melodía. Textura homofónica y pequeño contrapunto -- Ejercicios con dos manos</p>

Gramática musical contenidos mencionados una sola vez por los docentes				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	<p>Entonación de melodías a 1, 2 y 3 voces – Clave de Do en primera - Afianzamiento de claves vistas</p> <p>Melodías con cromatismos buscando grados conjuntos - Todas las tonalidades</p> <p>Modulaciones a primer grado de vecindad Vi, V, IV ii y iii</p>	<p>Cambios de compás - 2/2, 2/4, 3/4, 6/8. - tresillos – dosillos – Complejos ejercicios rítmicos - Sincopas compuestas internas y externa - Ejercicios de disociación 2 y 3 – poliritmia</p>	<p>Armonía con acordes agregados y alterados - Armonía jazz - Circulo de cuartas -- Modulaciones definitivas</p> <p>Sistema cromático y dominante secundaria: D7/ii, D7/ iii, D7/D, D7/IV, D7/VI -- Tonalidad menor: D/ III</p>	<p>Armonía jazz aplicada al piano - enlaces armónicos - Acompañamiento de melodías con notas extrañas y con cambio de claves. – Acompañamientos con patrones rítmicos - Gallón – Cifrado Yamaha.</p> <p>Análisis de melodías - modulaciones pasajeras - modulaciones definitivas - dominantes secundarias.</p>

II	<p>Sistema modal iniciación - Tonalidades paralelas - Homónimas – Enarmónicas</p> <p>Sistema cromático - Intervalos disonantes, consonantes - notas extrañas – cromatismo</p> <p>Melodías a 1, 2 y 3 voces. Clave Do en segunda - Clave de do en primera línea.</p>	<p>Primera, segunda división del pulso - Ejercicios con varios cambios de compases</p> <p>Compases simples y compuestos – División binaria y ternaria – Polirritmia – contratiempo</p> <p>Complejos ejercicios rítmicos – dos voces</p>	<p>Modo mayor menor - Melodías con notas extrañas a la armonía - Modulación definitiva - Ejercicios con tonalidad expandida.</p>	<p>Encadenamientos dominantes - Secundarias - Tonalidades paralelas.</p> <p>Acompañamiento de melodías con modulación y notas extrañas – Acompañamiento de melodías con cambio de claves - Gallón – Cifrado Yamaha.</p> <p>Iniciación a la improvisación musical - Cante y toque - Textura polifónica y heterofónica.</p>
III	<p>Modo mayor, menor - Intervalos que determinan los modos (eólico, dórico, frigio, lidio, mixolidio) - Saltos de intervalos simples.</p> <p>Melodías con modulación al 2do, 3er y 4to grado de vecindad con notas extrañas –</p> <p>Clave de do en quinta línea - clave de Fa en tercera.</p>	<p>Compases $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ -- Patrones rítmicos – Ostinatos -- Ensamblés rítmicos – Polirritmia.</p> <p>Síncopa, contratiempo – Primera, segunda y tercera división del pulso - Ejercicios de disociación a 4 voces</p>	<p>Acompañamientos armónicos con acordes agregados y alterados - Tonalidad - Afianzamiento tonalidad expandida.</p> <p>Modulaciones definitivas a lejanos grados de vecindad -- Tríos</p>	<p>Grado intermedio de improvisación musical - tema y variaciones análisis - Cifrado americano – transposición - Acompañamiento de melodías modales</p> <p>Tríos - lectura de duetos - Ejercicios con armonía por cuartas - Afianzamiento texturas anteriores.</p> <p>No hay.</p>
IV	<p>Sistema tonal – Sistema cromático – Sistema modal - Escalas artificiales – Bitonalidad – Bimodalidad – Poliacordes</p> <p>Intervalos compuestos (9,11,13) - Lectura score - Melodías con intervalos disonantes</p> <p>Clave de fa en tercera y cuarta línea - Claves de do en primera, segunda tercera, cuarta, quinta línea - Melodías reales de instrumentos transpositores.</p> <p>Sistemas contemporáneos de estructuración del sonido musical.</p>	<p>$\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ - Síncopa y contratiempo – 1ra, 2da y 3ra división del pulso - Complejidades rítmicas a 3, 4, 5 y 6 voces</p>	<p>Agregados - Re-armonización – Coral – cromatismo - Armonización de glissando – Principios de jazz.</p> <p>Monoacordes y poliacordes de estructura homogénea y mixta - Ejercicios no tonales, dodecafónicos, serialistas.</p>	<p>Improvisación consciente – Lectura de corales – Reducción de partituras - Sing and play</p> <p>Acompañamiento de re armonización - Lectura de cifrado americano - Episodios de partituras de grupo instrumental - Identificar desde el repertorio trabajo rítmico</p>

Tabla 14: Sistematización respuesta 10; Nivel 2.

- **Nivel 3:**

Se realizó la triangulación de la información recolectada en las tres unidades anteriores (documentos escritos, expertos UPN, herramientas de trabajo actuales en la UPN) con el fin de evidenciar las similitudes y diferencias que existen entre estas tres unidades de trabajo, que aunque siendo de diferentes fuentes, son simultáneamente aplicadas por los docentes en las cátedras mencionadas y por tanto influyen en el proceso de aprendizaje de cada estudiante.

3.3.2.5. Sistematización de la información y triangulación de la información recolectada.

- a. Se presentan en color rojo, los contenidos que fueron mencionados por las tres unidades de trabajo para el mismo nivel del programa.
- b. Se presentan en color azul, contenidos que se mencionaron por dos de las unidades de trabajo, estos se agruparon en relación a su similitud temática.
- c. Se presentan en color verde, los contenidos que sólo fueron mencionados por una de las unidades de trabajo y se agruparon en relación a su similitud temática.
- d. No aparecen en el cuadro, las aplicaciones metodológicas, las características específicas de melodías, las temáticas teóricas y las sugerencias de repertorio que se proponen en algunas de las unidades de trabajo, no obstante estos datos, serán tenidos en cuenta para la elaboración final de la cartilla.

Formación teórico auditiva – contenidos mencionados por las tres unidades de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Sistema tonal - Clave de Sol y Fa – Melodías a una y dos voces (duetos).	Compás simple y compuesto de /2, /4, /8 – Primera y segunda división del pulso - Contratiempo – Síncopa – Antecompás.	No hay coincidencias	No hay coincidencias
II	No hay coincidencias	Compases simples y compuestos (/4, /8, /16) – Síncopa- Tresillo y dosillo – Polirritmia – Segunda división del pulso	Dominantes secundarias: Modulación a tonalidades cercanas.	No hay coincidencias

Gramática musical – contenidos mencionados por las tres unidades de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Duetos, tríos y cuartetos - Alteración cromática de la diatónica - Notas auxiliares, ornamentales y extrañas del acorde: Nota de paso, bordados, apoyaturas.	No hay coincidencias	Modulación al segundo grado de vecindad	Solfeo con acompañamiento del piano (textura: melodía y acompañamiento)
II	Intervalos - Alteración cromática de la tonalidad - Notas extrañas/auxiliares al acorde: notas de paso, apoyaturas, retardos, progresiones, bordaduras, escapes.	Compases simples y compuestos – División binaria y ternaria del pulso – Síncopa y contratiempo – Polirritmia	Modulación a segundo y tercer grado de vecindad (tonalidades lejanas)	No hay coincidencias
III	Ubicación de los intervalos dentro del sistema tonal y modal (Intervalos que determinan los modos (eólico, dórico, frigio, lidio, mixolidio))	No hay coincidencias	Sistema modal - Intercambio modal (Todas las triadas del sistema mayor/menor y menor/mayor) – Manejo de los modos y su construcción vertical	Sing and Play (Melodía y acompañamiento, Melodías con cifrado dado, Acompañamiento de melodías modales.
IV	Clave de Do en todas las líneas y clave de Fa en tercera	Amalgamas 5/4, 5/8, 7/4. Hemíolas - 1ra, 2da y 3ra división del pulso	No hay coincidencias	Sing and Play (Melodía y acompañamiento, Dificultades técnicas, Todas las claves).

Tabla 15: Triangulación de la información; Nivel 3

Formación teórico auditiva – contenidos mencionados por dos unidades de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Melodías a tres o más voces – Tonalidades mayores y menores (natural, armónica, melódica) - Intervalos (justos, mayores, menores, disminuidos y aumentados) – Intervalos simples en tonalidades mayores y menores.	Sincronización: estabilidad rítmica.	Tonalidades/modo mayor y menor – Funcionalidad: Tónica, subdominante, dominante, dominante 7.	Toque y cante con piano.
II	Triadas mayores, menores, aumentadas y disminuidas e inversiones – Intervalos – Modos mayor y menor - Notas extrañas al acorde (notas de paso, bordaduras, apoyaturas, etc).	Primera división del pulso	Sistema tonal – Sistema modal - Funciones tonal de tónica, subdominante, dominante – Todos los acordes de la tonalidad - Cadencias	Aplicación de la preparación / tensión / resolución de los acordes con función tónica, subdominante y dominante 7 ^a (progresiones básicas)

Gramática musical - contenidos mencionados por dos unidades de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	Intervalos – Sistema cromático: Modulación a primer y segundo grado de vecindad	Particularidades de organización rítmica presentes en las músicas utilizadas en la clase para el desarrollo del oído musical.	Modulación a primer grado de vecindad – Notas agregadas al acorde	No hay coincidencias
II	Modulación a tonalidades lejanas de segundo y tercer grado de vecindad (convergente, pasajera y divergente/definitiva).	Ejercicios rítmicos a dos voces - Patrones rítmicos de algunos estilos musicales	Acordes de los siete grados de las escalas mayores y menores - Modulaciones definitivas	Manejo de progresiones armónicas /encadenamientos - Acompañamiento de melodías con cambio de claves – Cante y toque (3 líneas independientes) - Textura polifónica y heterofónica.
III	Alteración cromática de la escala diatónica (cromatismo) – Solfeo a dos, tres y cuatro voces - Melodías con proceso de modulación a segundo, tercer y cuarto grado de vecindad - Notas auxiliares/extrañas a la melodía (retardos, anticipaciones, bordados, notas de paso, escapes).	Particularidades rítmicas de las músicas utilizadas en clase para el desarrollo del oído musical referentes a síncopa, contratiempo, compases de amalgama, pulso y su división (1°, 2°, 3°) y acentuaciones.	Notas agregadas al acorde (tensiones sexta, séptima, novena, oncenava y trecena) – Modulaciones lejanas: segundo, tercer y cuarto grado de vecindad	No hay coincidencias
IV	Melodías con intervalos disonantes - Intervalos compuestos (9,11,13) - Melodías a 1, 2, 3 y 4 voces (ensamble coral) - Sistema tonal – Sistema cromático – Sistema modal	Síncopa y contratiempo	No hay coincidencias	No hay coincidencias

Tabla 16: Triangulación de la información; Nivel 3.

Formación teórico auditiva – contenidos mencionados por una sola unidad de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	<p>Grados conjuntos - Giros melódicos (saltos sobre el acorde de tónica subdominante y dominante) - Grados de atracción - Tritono - Escalas mayores y menores - Triadas mayores, menores, disminuidas y aumentadas</p> <p>Entonación con marcación según compás - Manejo de dinámicas - Primera vista - Tonalidades hasta 3 alteraciones en la armadura - No modulación - Transposición - Clave de do tercera línea.</p>	<p>Pulso - Acento - Anacrusa - Compases binarios, ternarios y cuaternarios - Compuestos solo (6/8,9/8) - Figuras con puntillo - Tresillos</p> <p>Lectura a dos planos - Ritmo real - Concepto de ostinatos - ensambles rítmicos - poliritmia.</p>	<p>Sistema tonal - Diatonismo - Acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados - círculo de quintas - Encadenamientos - Intervalo mayor, menor justo, disminuido y aumentado - Cadencias: Auténtica, Plagal, Rota - Ejercicios sin modulaciones - Cifrado.</p>	<p>Enlaces/encadenamientos y progresiones dentro de las funciones armónicas de tónica, subdominante, dominante, dominante 7 (armonía aplicada al piano) - Inversiones - Reconocimiento estructuras de escala mayor y menor - Acompañamiento de las melodías armonizadas</p> <p>Duetos: cantar y tocar la otra voz. - transposición - Tocar y cantar la melodía en clave de Sol y de Fa - Textura homofónica - Cante y toque sencillo (Un sistema en la voz con armonización en la otra mano).</p>
II	<p>Sistema tonal - Sistema modal - Modulación al primer grado de vecindad - Modulación pasajera - Dominantes secundarias - Clave de Do en tercera y cuarta (alto y tenor)</p> <p>Intervalos: clasificación e inversión - Intervalos característicos - Intervalos cromáticos - Intervalos justos, mayores menores, disminuidos y aumentados - Intervalos simples y compuestos de 6ta y 7ma. - Tritono.</p> <p>Melodías con saltos de 3, 4, 5.</p> <p>Giros melódicos - grados de atracción - Grado armónico - Nota sensible</p> <p>Motivo, frase, periodo - Entonación de melodías a 1 y 2 voces - Melodías con notas accidentales. - Tonalidades hasta con 5 alteraciones en la armadura.</p>	<p>Contratiempo - Antecompás - Anacrusa - Ligaduras de prolongación - Disociación rítmica - Dos planos rítmicos</p>	<p>Sistema tonal - Sistema modal - Tritono: Resoluciones - Triadas: clasificación e inversión - Cadencias - Acorde de 7 de dominante - Progresión ii V I</p> <p>Enlace ii V I - Regiones de tónica I Vi iii - Subdominante IV ii Vi.- Dominante V VII° - Inversión de dominante V7, V6/5, V 4/3, V2 Principios básicos de conducción de voces - Modulaciones pasajeras.</p>	<p>Acompañamiento/apoyo armónico de las melodías Acompañamiento de melodías armonizadas con modulación a tonalidades vecinas (dominantes secundarias) - Tocar las melodías en el piano -- Transposición de encadenamientos de I-IV-V y tonalidad menor i-iv-v7.</p> <p>Pozzoli hablado, tocado y entonado con soporte en el piano - Sing and play - Gallón 1 -7.</p> <p>Lectura a tres claves: Fa, Sol y cambio de clave en la melodía.</p> <p>Textura homofónica y pequeño contrapunto -- Ejercicios con dos manos</p>

Gramática musical – contenidos mencionados por una sola unidad de trabajo				
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía	Aplicación al piano
I	<p>Todos los intervalos en sistema tonal y modal – Contrapunto imitativo y florido – Clave de do en tercera do en primera, sol y fa - Afianzamiento de claves vistas</p> <p>Melodías con cromatismos buscando grados conjuntos</p> <p>Todas las tonalidades - Modulaciones a primer grado de vecindad Vi, V, IV ii y iii</p>	<p>Tercera división del pulso - Compases simples y compuestos – Compases de amalgama – Síncopa interna y externa.</p> <p>Cambios de compás - 2/2, 2/4, 3/4, 6/8. - tresillos – dosillos – Complejos ejercicios rítmicos - Síncopas compuestas internas y externa - Ejercicios de disociación 2 y 3 – poliritmia - Forma binaria simple y compuesta.</p>	<p>Sistema tonal y modal – Clasificación de las triadas en el sistema tonal – Particularidades de los acordes de dominante (VII, III; V y V7) – Todas las triadas del sistema mayor/menor, menor/mayor.</p> <p>Acorde de sexta napolitana - Armonía con acordes agregados y alterados - Armonía jazz - Circulo de cuartas -- Modulaciones definitivas</p> <p>Sistema cromático y dominante secundaria: D7/ii, D7/ iii, D7/D, D7/IV, D7/VI -- Tonalidad menor: D/ III</p>	<p>Cambio de compás – disonancias – acordes agregados –, etc – hasta 6 notas simultaneas .</p> <p>Pozzoli hablado y su ubicación en el piano –</p> <p>Armonía jazz aplicada al piano - enlaces armónicos - Acompañamiento de melodías con notas extrañas y con cambio de claves.– Acompañamientos con patrones rítmicos - Gallòn – Cifrado Yamaha.</p> <p>Análisis de melodías - modulaciones pasajeras - modulaciones definitivas - dominantes secundarias - fraseo: ligaduras, dinámicas, acento - Lectura simultanea de clave de do en tercera, sol y fa</p>
II	<p>Sistema modal iniciación - Tonalidades paralelas – Homónimas – Enarmónicas - Sistema cromático Distribución característica de los intervalos en las escalas modales.</p> <p>Reconocimiento de estructuras formales de motivo, semifrase, frase, periodos simples y compuestos, semicadencias, cadencias, introducciones, codas - Melodías a 1, 2, 3 y 4 voces. Clave Do en segunda - Clave de do en primera línea.</p> <p>Intervalos mayores, menores, justos, aumentados y disminuidos – Intervalos disonantes, consonantes - Intervalos en las escalas modales.</p>	<p>Estudios rítmicos tres partes simultáneas (ritmo/ritmo, ritmo/melodía) - Ejercicios con varios cambios de compases</p>	<p>Sistema tonal, cromático, modal – Modulaciones abruptas – Modulación definitiva - Modulación por nota enarmónica a tonalidades lejanas - Acordes característicos de las escalas modales – Acordes de los siete grados de la escala en estado fundamental, 1ª y 2ª inversión – Bases de escritura armónica a cuatro voces, en textura coral. - Modulación en mayor y menor a tonalidad paralela - Modo mayor menor - Melodías con notas extrañas a la armonía - - Ejercicios con tonalidad expandida.</p>	<p>Lectura en 3 claves diferentes concambio de rítmica y tonalidad - Encadenamientos - dominantes Secundarias - Tonalidades paralelas.</p> <p>Acompañamiento de melodías con modulación y notas extrañas – Gallòn – Cifrado Yamaha.</p> <p>Iniciación a la improvisación musical</p>

<p>III</p>	<p>Las siete escalas modales – Intercambio modal – Forma bipartita/binaria simple y compuesta – Forma ternaria simple y compuesta – Formas musicales con introducción y coda - Contrapunto imitativo y florido.</p> <p>Salto de intervalos simples - Clave de do en quinta línea - clave de Fa en tercera - Cantus firmus – Bajo continuo – solfeo a 5 y 6 voces - Modo mayor, menor</p>	<p>Compases de amalgama (7/8, 5/4) – Polirritmia – Ejercicios a 3 voces - Compases $\frac{3}{4}$ 6/8 -- Patrones rítmicos – Ostinatos -- Ensamblés rítmicos – Polirritmia.</p> <p>Ejercicios de disociación a 4 voces</p>	<p>Particularidades de los acordes de dominante (VII, III, V y V7) — Cantus firmus – Bajo continuo</p> <p>Acompañamientos armónicos con acordes agregados y alterados - Tonalidad - Afianzamiento tonalidad expandida.- Tríos</p>	<p>Grado intermedio de improvisación musical - tema y variaciones análisis - Cifrado americano – transposición.</p> <p>Tríos - lectura de duetos - Ejercicios con armonía por cuartas - Afianzamiento texturas anteriores.</p>
<p>IV</p>	<p>Canon – Cambio de claves - lectura a primera vista – escalas francesas – letra - Sistema atonal – Melodías con un plano rítmico simultáneo - Escalas artificiales – Bitonalidad – Bimodalidad – Poliacordes - Lectura score - Melodías reales de instrumentos transpositores - Sistemas contemporáneos de estructuración del sonido musical.</p>	<p>Estudios rítmicos a dos y tres partes: ritmo/ritmo, ritmo/melodía – Complejidades rítmicas a 3, 4, 5 y 6 voces tresillo, dosillo - polirritmia – Tresillo de corchea y semicorchea - Quintillo en 6/8 - síncopa interna - Compases compuestos 6/8, $\frac{3}{4}$</p>	<p>Relación modal de tonalidades mayores y menores – Acorde mayor con 7^om y sustituto tritonal – acorde aumentado – Modo mayor/menor - Armonía modal y tonal.</p> <p>Acorde napolitano – Modulaciones a tonalidades lejanas: abruptas y pasajeras – tonalidad expandida.</p> <p>Agregados - Re-armonización – Coral – cromatismo - Armonización de glissando – Principios de jazz.</p> <p>Monoacordes y poliacordes de estructura homogénea y mixta - Ejercicios no tonales, dodecafónicos, serialistas.</p>	<p>Improvisación consciente – Lectura de corales – Reducción de partituras.</p> <p>Acompañamiento de re armonización - Lectura de cifrado americano - Episodios de partituras de grupo instrumental - Identificar desde el repertorio trabajo rítmico</p>

Tabla 17: Triangulación de la información; Nivel 3

- **Nivel 4:**

Toda la información recolectada es tomada como apoyo para soportar la propuesta que realizó la investigadora de los contenidos temáticos que considera adecuados para trabajar en cada uno de los niveles de Formación Teórico auditiva y Gramática musical, sustentándose en el proceso descrito anteriormente.

Los contenidos que se presentan a continuación son acumulativos, es decir, que se van sumando en la medida en que el estudiante avanza por cada uno de los niveles. Por Ejemplo: Los contenidos que se presentan en el quinto nivel incluyen todos los contenidos de los niveles anteriores con un mayor grado de dificultad, más los contenidos que aparecen en el III nivel de gramática musical.

Se buscó presentar en cada nivel la novedad en los contenidos y no presentar un cuadro denso y repitiendo cada vez los temas que deben verse por varios semestres.

La sección de la aplicación al piano, fue eliminada del cuadro en esta ocasión, para no mezclar contenidos con actividades o aplicaciones de los elementos musicales al piano. Toda la información recolectada alrededor de las aplicaciones al piano, será tomada en cuenta y utilizada a la hora de elaborar la cartilla, para la propuesta de actividades, y para las propuestas de ejercicios preliminares que se puedan llegar a presentar.

De esta forma, se concluye con el proceso en el que la investigadora sustenta los contenidos en los que se basará para realizar el segundo filtro de las melodías, la ubicación y posterior organización por niveles de las mismas.

Formación teórico auditiva			
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía
I	<ul style="list-style-type: none"> • Sistema tonal: Tonalidades mayores y menores (natural, armónica, melódica) • Escalas mayores y menores • Grados conjuntos • Intervalos hasta una quinta justa • Escala pentatónica • Giros melódicos (saltos sobre el acorde de tónica subdominante y dominante) • Grados de atracción • Tritono • Clave de Sol, Fa y Do en tercera línea • Melodías a una y dos voces (duetos). 	<ul style="list-style-type: none"> • Pulso • Acento • Compás simple y compuesto de /2, /4, /8 • Primera y división del pulso • Contratiempo • Síncopa en compás simple (interna, externa, regular, irregular) • Antecompás/Anacrusa 	<ul style="list-style-type: none"> • Sistema tonal • Tonalidades/modo mayor y menor • Funcionalidad: Tónica, subdominante, dominante, dominante 7 • Cadencial 6/4 (acorde de tónica en segunda inversión con función de dominante) • Encadenamientos • Cadencias: Auténtica, Plagal, Rota • Cifrado Americano
II	<ul style="list-style-type: none"> • Triadas mayores, menores, aumentadas y disminuidas e inversiones • Intervalos simples en tonalidades mayores y menores (justos, mayores, menores, disminuidos y aumentados). • Intervalos hasta una octava • Dominantes secundarias • Modulación pasajera • Clave de Do en tercera y cuarta (alto y tenor) • Iniciación al sistema modal • Nota sensible • Motivo, frase, periodo 	<ul style="list-style-type: none"> • Compas compuesto (/16) • Segunda división del pulso • Tresillo y dosillo • Poliritmia • Lectura a dos planos rítmicos • Ritmo real • Figuras con puntillo 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominantes secundarias (D7/ii, D7/iii, D7/D, D7/IV, D7/Vi) • Modulaciones pasajeras • Modulación a la relativa y a la paralela. • Iniciación al sistema modal • Todos los acordes de la tonalidad • Círculo de quintas • Intervalo mayor, menor justo, disminuido y aumentado • Enlace ii V I • Regiones de tónica (I Vi iii) - Subdominante (IV ii Vi) - Dominante V VII⁹ • Inversión de dominante V7, V6/5, 4/3, V2

Gramática musical			
Nivel	Características melodía	Características ritmo	Características armonía
I	<ul style="list-style-type: none"> • Notas auxiliares y ornamentales: Nota de paso, bordados, apoyaturas, retardos, anticipaciones, escapes. • Melodías con cromatismos buscando grados conjuntos. • Inversión de los Intervalos. • Sistema cromático: Modulación a primer grado de vecindad. • Tríos (melodías a tres voces). 	<ul style="list-style-type: none"> • Poliritmia (3 contra 2, 4 contra 3, etc) • Tercera división del pulso • Hemiola (3/4 – 6/8) • Síncopa en compás compuesto (interna, externa, regular e irregular) 	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación al segundo grado de vecindad • Particularidades de los acordes de dominante (VII, III; V y V7) • Principios básicos de conducción de voces • Acorde de sexta napolitana • Circulo de cuartas
II	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación a tonalidades lejanas de segundo y tercer 	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios rítmicos a tres partes simultáneas 	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación a segundo y tercer grado de vecindad

	<p>grado de vecindad (convergente, pasajera y divergente/definitiva).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sistema modal • Distribución característica de los intervalos en las escalas modales. • Tonalidades paralelas • Tonalidades homónimas • Tonalidades enarmónicas • Cuartetos (melodías a cuatro voces) • Clave de Do en Segunda línea 	<p>(ritmo/ritmo, ritmo/melodía)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cambio de compás 	<p>(tonalidades lejanas)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Modulaciones abruptas • Modulación definitiva • Modulación por nota enarmónica a tonalidades lejanas • Acordes de los siete grados de las escalas mayores y menores • Sistema modal • Acordes característicos de las escalas modales • Acordes de los siete grados de la escala en estado fundamental, 1ª y 2ª inversión • Bases de escritura armónica a cuatro voces, en textura coral (conducción de voces) • Armonía cuartal.
III	<ul style="list-style-type: none"> • Ubicación de los intervalos dentro del sistema tonal y modal - Intervalos que determinan los modos (eólico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, locrio). • Las siete escalas modales • Melodías con proceso de modulación a tercer y cuarto grado de vecindad. • Intercambio modal • Clave de Fa en tercera (Do en quinta) y Do en primera • Cuartetos (melodías a 4 voces) escritos en claves diferentes simultáneamente} 	<ul style="list-style-type: none"> • Acentuaciones • Compases de amalgama (7/8, 5/4, 5/8, 7/4, 4/8) • Patrones rítmicos • Ostinatos • Ejercicios de disociación a 4 planos 	<ul style="list-style-type: none"> • Sistema modal • Intercambio modal (Todas las triadas del sistema mayor/menor y menor/mayor) • Manejo de los modos y su construcción vertical • Notas agregadas al acorde (tensiones sexta, séptima, novena, oncen y trecena) • Modulaciones lejanas: tercer y cuarto grado de vecindad • Cantus firmus – Bajo continuo
IV	<ul style="list-style-type: none"> • Melodías con intervalos disonantes • Intervalos compuestos (9, 11, 13) • Sistema tonal – Sistema cromático – Sistema modal • Escalas francesas • Sistema atonal - Escalas artificiales • Bitonalidad – Bimodalidad – Poliacordes • Lectura score • Clave de Do en todas las líneas, clave de Fa en tercera y cuarta, clave de Sol (todas las claves vistas) • Melodías a 1, 2, 3 y 4 voces (ensamble coral) con cambio de clave durante la melodía. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ensamblés rítmicos • Tresillo de corchea y semicorchea • Quintillo en 6/8 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación modal de tonalidades mayores y menores • Acorde mayor con 7ºm • Sustituto tritonal • Acorde aumentado • Tonalidad expandida • Re-armonización • Armonización de glissando • Ejercicios no tonales, dodecafónicos, serialistas

Tabla 18: Propuesta de programa, Nivel 4.

3.4. Fase 4: Selección de melodías

✓ Segundo filtro de análisis

Este filtro nació de la necesidad de clasificar las melodías en algún nivel de la cartilla. Se realizó a partir del resultado del primer filtro de análisis de las melodías, y el resultado de la propuesta de programa, confrontando estos dos resultados y dando a cada melodía una nueva clasificación dentro de los 6 niveles del programa según se ajustaran y coincidieran los contenidos y la dificultad real al solfear la melodía.

El cuadro de análisis de melodías completo con el primer y segundo filtro corresponde al siguiente formato

N°	NOMBRE - PAGINA - GÉNERO - COMPÁS	CARACTERÍSTICAS MELODÍA	CARACTERÍSTICAS RITMO	CARACTERÍSTICAS ARMONÍA	CLASIFICACIÓN EN EL SEGUNDO FILTRO	OBSERVACIONES
----	--	----------------------------	--------------------------	----------------------------	--	---------------

Para ver las melodías con el segundo filtro de análisis diríjase a la página 20 (Ver 3.2.2)

✓ Selección de melodías

Las melodías fueron seleccionadas a partir de la pertinencia de las mismas para los niveles de la cartilla según el criterio de la autora. Se seleccionó uno de los elementos (Características melódicas, de ritmo o de armonía), a partir del solfeo de cada melodía y valorando cuál de estos elementos sería el de mayor aporte que enriqueciera la cartilla. El elemento predominante por el cuál se seleccionó la melodía, aparece resaltado en color rosa en el cuadro del análisis de las melodías.

Además, a algunas de las melodías que se seleccionaron se les realizaron observaciones generales apropiadas para la aplicación de la melodía en la cartilla o de estructuración de la melodía en general. Para ver las observaciones diríjase a la página 20 (ver 3.2.2).

Algunas melodías fueron recortadas, o modificadas durante el segundo filtro, tomando los fragmentos que la autora consideró pertinentes para la clasificación de las melodías por niveles.

3.5. Fase 5: Diseño de cartilla.

Con la tabla de contenidos terminada y las melodías seleccionadas y clasificadas, se distribuyeron los ejercicios por niveles de dificultad en 6 capítulos teniendo en cuenta los filtros anteriores y los contenidos.

Se buscó abarcar las diferentes aplicaciones de los ejercicios obtenidos por sugerencia en las entrevistas de los docentes y las necesidades personales de la autora durante su paso por esta cátedra, comprendiendo los siguientes tipos de ejercicios:

- ✓ Línea melódica en diferentes claves
- ✓ Solfeo a dos planos: melodía vs. Ritmo
- ✓ Solfeo a tres planos: melodía vs. Ritmo vs. Acorde
- ✓ Solfeo con propuesta de piano escrito del estudiante
- ✓ Línea melódica con cifrado escrito

En cada semestre, el nivel de dificultad de cada tipo de ejercicios aumenta progresivamente y proporcional a la dificultad de la melodía.

3.5.1. Estructuración del orden en las melodías

Se agrupan las melodías según las similitudes temáticas encontradas durante el análisis de las mismas, buscando enriquecer y afianzar los contenidos y permitir que el estudiante pueda observar las semejanzas y diferencias de las estructuras musicales en los diferentes géneros de todas las regiones del país, las mismas se agruparon bajo un subtítulo que describe cuál es el contenido común.

Aparecen las melodías de la más simple a la más compleja a criterio de la autora en cada nivel de la cartilla.

4. Conclusiones

Los objetivos planteados se cumplieron a cabalidad, es de gran expectativa para la investigadora que este trabajo contribuya a la cátedra de Formación teórico auditiva y Gramática musical a partir de repertorios elaborados por compositores Colombianos y en ritmos propios de nuestro país; el aporte de este trabajo es un punto de referencia para nuevos investigadores alrededor de la gramática musical y la enseñanza de la misma.

Este trabajo, desde sus inicios no contempló solucionar problemáticas musicales específicas de los estudiantes de la licenciatura tales como la afinación, la estabilidad del pulso interno, la audición, etc; Sin embargo es una herramienta de ayuda que aporta desde otra perspectiva la solución de los mismas, contribuyendo con un material sujeto a la aplicación y manejo del docente para abordar dichas problemáticas. Se continuará investigando en próximos niveles académicos para complementar el material y poder proponer estrategias necesarias que ayuden a la resolución de estas problemáticas.

Este trabajo, continuará en desarrollo para abordar y complementar el material en las temáticas/ejercicios de audición, teoría, análisis, ejercicios a más de una voz, y aún profundizar mucho más en los conceptos del trabajo en el piano, la armonía, la melodía, y el ritmo y la aplicación metodológica de los ejercicios.

Se espera que este material de trabajo (cartilla), sea probado y se pueda evaluar en una fase de investigación posterior para evidenciar los resultados del mismo en las particularidades de los grupos de trabajo, ya que puede llegar a tener infinidad de resultados óptimos a la hora de ser aplicado a un grupo específico, toda vez que se sujeta a la metodología del docente para su aplicación en cada uno de los niveles de Formación teórico auditiva y Gramática musical.

El programa de contenidos propuesto por la investigadora, puede ser completado y mejorado desde los diferentes elementos de la música por docentes y/o estudiantes, siendo ese uno de los objetivos de la realización de este trabajo: crear inquietud en los futuros

investigadores de la UPN alrededor de las cátedras de Formación teórico auditiva y Gramática musical.

Durante la elaboración del programa de contenidos, se evidenció que existen similitudes y diferencias en las sugerencias de contenidos que nos dieron las tres unidades de trabajo para desarrollarse en cada nivel del programa; siendo comunes los contenidos de los primeros semestres, pero divergentes los de los últimos semestres. Se evidenció además, que en la recolección de información realizada a las tres unidades de trabajo existió una insuficiencia de especificidad y desarrollo de los contenidos a trabajar. Ejemplo: Aparecía en las tres unidades de trabajo el contenido *Síncopa*, pero en casi en ningún caso se definió si era *síncopa interna, externa, regular, irregular, de compases simples, de compases compuestos, etc.*

Se evidencia la libertad de cátedra donde se manifiesta que cada maestro desarrolla sus clases según sus propios criterios. Dentro de las entrevistas realizadas a los docentes, podemos concluir que:

- ✓ Los docentes aseguran que además de la bibliografía actual seleccionada, utilizan diferentes fragmentos y melodías de Música tradicional colombiana y latinoamericana, insumos, rusos, alemanes y americanos.
- ✓ Varios docentes reconocen a sus maestros, colegas y alumnos como fuente importante de aprendizaje de la metodología
- ✓ Los maestros ponen en evidencia los diferentes métodos que ellos utilizan para desarrollar el proceso del componente ritmo – melódico, teniendo ellos puntos de convergencia importantes como: ir de lo simple a lo complejo, primero melodías cortas y luego largas y el disfrute y el juego para lograr que el ejercicio musical se torne como algo natural de los estudiantes, mientras se fortalecen sus estructuras de pensamiento.

- ✓ Se presenta el canto como la base del desarrollo musical; imitar, cantar, extraer el ritmo real, transcribir, acompañar y realizar análisis armónico, son algunos de los pasos que nuestros docentes utilizan. Jugar con las melodías a modo de pregunta – respuesta, trabajarlas por compás, saltar en los compases, poner la partitura al revés, de atrás para adelante, poner la partitura de cabeza, etc, permite fortalecer el proceso de solfeo y el auditivo en un camino en donde el estudiante se siente familiar con lo que ve, lo que escucha y lo que hace en su vida cotidiana.
- ✓ Es necesario para los docentes que sus estudiantes logren tener buenas bases musicales en los primeros semestres y mantener el rigor durante la carrera para que al llegar a las materias de pedagogía y dirección, exista un proceso sólido de formación. Como herramientas indispensables, se considera el metrónomo para el desarrollo del pulso interno y el uso de ejercicios en varios planos para lograr la coordinación en todo el cuerpo.
- ✓ Además se menciona la improvisación consciente como parte importante a trabajar dentro de este componente.

Es importante resaltar que no todos los contenidos que se definieron en un nivel de la cátedra, aparecen abordados simultáneamente en las melodías clasificadas en el mismo nivel; en la mayoría de los casos, la coincidencia que definió la clasificación de la mayoría de las melodías fue la predominancia de un contenido (Ejemplo: Elemento melódico: Dominantes secundarias) en la misma. Se priorizó el elemento de la música que aportaba una dificultad especial en cada nivel del programa. En el futuro, para complementar estas melodías y permitir que coincidan en los tres elementos de la música (melódica, rítmica, armónica), se deberá seguir investigando, recopilando y componiendo melodías.

Los ejercicios de la cartilla se presentan en su mayoría con una guía de cifrados elementales para aplicar en el piano que le permite al docente, ser autónomo en el manejo de las melodías y la armonía sugerida. El piano escrito en los ejercicios, no corresponde a una dificultad técnico-pianística elevada, más bien, corresponde a una aplicación de la armonía y al desarrollo básico de la independencia de planos (piano/melodía/ritmo), que le

permita al estudiante un pensamiento musical funcional y una aplicación al piano útil para el estudiante de la licenciatura; si bien es cierto, el programa de Licenciatura en música ofrece a los estudiantes como cátedra obligatoria la clase de “Piano armónico”, para fortalecer la técnica, el repertorio y el conocimiento del piano en otras formas.

Como principios de este trabajo de grado, estuvo abordar las temáticas que la investigadora durante su paso por la licenciatura consideró a título personal que les faltó detenimiento, por lo que para el presente trabajo es primordial la lectura de melodías en diferentes claves y el compás de 2/2.

Para la investigadora es de gran alegría, que el trabajo realizado encierra los requisitos y exigencias necesarias para ser tenido en cuenta por los docentes de la cátedra de Formación teórico auditivo y Gramática musical como bibliografía de base, para el futuro de estos espacios académicos. El trabajo realizado, abre un nuevo panorama que complementa la cátedra mencionada, no sólo en las herramientas, sino en las metodologías y en los repertorios utilizados para el desarrollo de la misma, lo que considero es un excelente aporte propio para la investigadora y un buen resultado del trabajo que continuará en desarrollo.

6. Bibliografía

- ✓ Abadía, G. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- ✓ Aharonián, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. *Seminario latinoamericano de educación musical FLADEM*, (pág. 18). Antigua Guatemala.
- ✓ Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- ✓ Danhauser, A. (1997). *Teoría de la música*. Ricordi Americana.
- ✓ Duque, L. F. (2005). *Música Andina Occidental, Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- ✓ Franco Arbeláez Efraín, N. L. (2008). *Músicas Andinas de Centro Oriente. ¡Viva quien toca!. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- ✓ Encuesta. (16 de Abril de 2013). Encuesta realizada a 20 estudiantes activos del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional que cursan entre cuarto y décimo. (I. Gallardo, Entrevistador)
- ✓ Flix, C. T. (2008). *El oído musical*.
- ✓ Gómez, L. (2010). *Canciones populares para teclado electrónicos*. Medellín: Publicaciones escala musical.
- ✓ Hernández, C. R. (2004). *Música llanera, Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- ✓ Jackendoff, F. L. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.
- ✓ Jacome, J. D. (1988). *La flauta dulce soprano*. Bogotá: Kimpres Ltda.
- ✓ León, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ✓ Linares, C. (Marzo-Febrero de 2014). Docente Gramática I. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)
- ✓ Malbrán, S. (2007). *Seminario de teoría musical y cognición*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- ✓ Martínez, D. (03 de Abril de 2014). Docente formación teórico auditiva I. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)

- ✓ Martínez, F. (04 de Abril de 2014). Docente formación teórico auditiva nivel I. Entrenamiento auditivo Nivel I y Nivel II modalidad virtual. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)
- ✓ Marulanda, O. (s.f.). *El Folclor Colombiano: Práctica de la identidad cultural*. Gladys Gonzales A.
- ✓ Marulanda, R. (1989). *Manual didáctico de música Colombiana de la región andina*. Bogotá.
- ✓ Meza, L. R. (1987). *Introducción a la música Colombiana*.
- ✓ Olave, M. (18 de Marzo de 2014). Docente Gramática IV. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)
- ✓ Papazian, L. E. (3 de Enero de 2001). *www.monografias.com*. Recuperado el 17 de 04 de 2016, de <http://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu.shtml#ixzz468ubp18K>
- ✓ Peña, F. D. (s.f.). *Música Sabaner del caribe Colombiano*. Cartagena.
- ✓ Pineda, A. (Marzo-Abril de 2014). Docente formación teórica y auditiva II. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)
- ✓ Rincón, V. V. (2004). *Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- ✓ Salazar Martín, D. F. (2012). *Antología de melodías de la región Andina Colombiana para el estudio del solfeo. Estudio de los métodos utilizados para el área de gramática musical en las diferentes universidades de Bogotá que ofertan el programa de música*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2012. TE 11003.
- ✓ Santos, B. d. (2009). *Una epistemología del sur*. CLACSO Coediciones.
- ✓ Universidad Pedagógica Nacional. (2009). *Formación teórico Auditiva I y II y Gramática Musical I, II, III y IV*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- ✓ Universidad Pedagógica Nacional. (Fecha actualización: 4 noviembre de 2009.). *Programación para los espacios académicos de formación teórico auditiva y gramática musical*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- ✓ Valencia, L. V. (2009). *Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Al son que me toquen bailo y canto. Cartilla de iniciación*. . Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ✓ Vanegas, Á. (Marzo-Junio de 2014). Docente Gramática Musical I y II. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)

- ✓ Villalobos, F. (Junio-Mayo de 2014). Docente formación teórico auditia, Gramática musical y Armonía. (I. L. Gallardo Castañeda, Entrevistador)
- ✓ Williams, A. (2000). *Teoría de la música*. Buenos Aires, Argentina: Casa de música S.R.L.

7. Anexos

Anexo 1: Encuesta a estudiantes. (Ver: Construcción del problema)

Anexo 2: Programación espacios académicos de Formación Teórico Auditiva y Gramática Musical UPN

Anexo 3: Entrevista escrita a Docentes

Anexo 4: Entrevista en audio a Docentes.

Anexo 5: Melodías transcritas