

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:

CANCIONES Y MÉLODIAS EN GUITARRA PARA NO
EXPERTOS EN LECTOESCRITURA MUSICAL.

Presentado por el estudiante:

José Esaú María Bedoya

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

Se por la pertinencia del trabajo relacionado con
el contexto académico y poblacional.
Se reconoce el ejercicio de sistematización de
la obra, el resultado como un material de apoyo
para la enseñanza aprendizaje de la fundación
"OSCAR" por la ejemplificación concreta con el grupo a
que invitó que da cuenta del método de imitación
por el logro de objetivos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	MARIO RIVEROS	<i>Mario Riveros</i>	4.0
Jurado 2- lector	NESTOR URIEL ROSAS M.	<i>N-U-R</i>	4.0
Jurado 3- asesor			
Jurado 4- asesor	WZ SALLA ZWASCAZADO	<i>WZ SALLA</i>	4.0

CALIFICACIÓN FINAL (4.0) CUATRO

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 23 días del mes de Feb de 2013.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música



CANCIONES Y MELODÍAS EN GUITARRA PARA NO
EXPERTOS EN LECTOESCRITURA MUSICAL

Preparado por

José Esaú Marín Bedoya

Bogotá, Colombia

2013

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música



CANCIONES Y MELODÍAS EN GUITARRA PARA NO
EXPERTOS EN LECTOESCRITURA MUSICAL

Preparado por

José Esaú Marín Bedoya, para obtener el título de

Licenciado en Música

Asesores

Nestor Uriel Rojas **(Firmado)**

Luz Dalila Rivas **(Firmado)**

Bogotá, Colombia

2013

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 3

1. Información General

Tipo de documento	Investigación
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Canciones y melodías en guitarra para no expertos en lectoescritura musical
Autor(es)	José Esaú Marín Bedoya
Director	Nestor Uriel rojas – Luz Dalila Rivas
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013 142 páginas
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Imitación – oralidad – estrategia – aprendizaje – métodos – herramienta – práctica – repetición – Ocus – conciencia – asimilación.

2. Descripción

Esta investigación contiene un análisis de la imitación como estrategia pedagógica en cuanto al aprendizaje del canto y el acompañamiento con la guitarra de la música popular; vista como algo natural, empírico, y también bajo la óptica académica.

Aunque cualquier persona puede tener acceso a ella, en gran parte está dirigida a personas que prefieren iniciar el proceso de aprendizaje de la guitarra a través de la oralidad y la imitación antes de incursionar en el lenguaje de la lectoescritura musical.

3. Fuentes

(21 de 07 de 2009). Recuperado el 10 de 06 de 2012, de <http://www.cosasdeeducacion.es/que-es-educacion-informal>: www.cosasdeeducacion.es/que-es-educacion-informal

Germán Pinilla Higuera, M. C. (1997). *Do re mi 8*. Bogotá: Voluntad.

Giovedì. (27 de 11 de 2008). <http://www.oriundi.net>. Recuperado el 15 de 05 de 2012, de www.oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiasdet&id=10472

Gispert, C. (1990). *El mundo de la Música*. Barcelona: OCEANO GRUPO EDITORIAL, S.A.

<http://www.oriundi.net>. (27 de 11 de 2008). Recuperado el 28 de 03 de 2012, de www.oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiasdet&id=10472

Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. MADRID: Alianza Editorial S.A.

Jemesol. (02 de Febrero de 2012). Recuperado el 15 de 07 de 2012, de <http://www.buenastareas.com>: www.buenastareas.com/ensayos/tradición-oral/3469248.htm.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 3

- Keyner Ramírez Mojica. (1991). *Haga Música con la Guitarra*. Bogotá: Independencia Impresores Tunja.
- Kodaly, Z. (1960). *Método Kodaly de sofeo I y II*. Madrid: publicaciones editorial Graó España.
- López, H. (24 de 09 de 2007). www.musicaviva.com.ar. Recuperado el 11 de 11 de 2012, de <http://www.musicaviva.com.ar/blog/2007/09/24/metodo-suzuki-ii/>
- Piaget, J. (1981). *Psicología de la Inteligencia*. Buenos Aires: Psique.
- Rafael, H. H. (2003). *Jorge Villamil Cordovez*. Bogotá D.C. Colombia: educativa ltda.
- Rodríguez, J. R. (1982). *R.A.S.H. Y LOS FENÓMENOS DE LA MÚSICA*. Bogotá: Litografía cóndor LTDA.
- Sopeña, C. (2003). *Beatificación de Dolores Rodríguez Sopeña*. Bogotá: Catequistas Sopeña.
- Valencia, G. (2011). *Educación Musical - Presentación - Power Point*. Bogotá: Presentación power point.
- Zamacois, J. (1993). *Tratado de Armonía libro III*. Barcelona: Labor.
- Fernández, J. (2009). *Modelo elaboración de talleres*. Bogotá: Facultad de Bellas Artes Upn.

4. Contenidos

- Capítulo 1. Qué significa imitar; Breve historia del aprendizaje por tradición oral; tradición oral en la Canción; Tipos de educación; Grandes pedagogos de la música.
- Capítulo 2. Métodos tradicionales de enseñanza y el canto; Formas como se enseña a cantar canciones Populares con acompañamiento de guitarra; Textos tradicionales de enseñanza y métodos; El canto, una forma de comunicación e integración humana; Historia de la canción popular.
- Capítulo 3. Propuesta metodológica para la enseñanza de música a través de la imitación; 6 Talleres de Música popular con acompañamiento de guitarra; 6 canciones populares cifradas con texto, Tablatura, partitura y signografía rítmica. (Al sur, Compa Heliodoro, María Antonia, La Enredadera, Embrujo y Andate).

5. Metodología

Enfoque:

El enfoque de esta monografía es de carácter cualitativo; porque utiliza prácticas como la observación con resultados individuales como experiencia de aprendizaje; la discusión grupal y el compartir de saberes. Además de entrevistas abiertas, dando importancia a historias de vida como alternativa frente a un mundo robotizado y sin ser pesimista, deshumanizado.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

6. Conclusiones

- 1- El aprendizaje a través de la estrategia imitativa permite un contacto más directo con el mundo; permitiendo así mejorar las relaciones de comunicación con las demás personas.
- 2- Los métodos de música popular usan básicamente tablaturas de fácil comprensión porque éstas suponen la capacidad imitativa adquirida dentro de la educación informal.
- 3- No hay otra estrategia pedagógica más importante que la imitativa porque ésta es natural en todo ser vivo de manera consciente o inconsciente, está presente en cualquier actividad humana.
- 4- Teniendo en cuenta los principios filosóficos de OSCUS, los talleres dictados mediante ésta estrategia dignifican los seres humanos haciendo de todos los hombres una sola familia unidos por el amor en Cristo Jesús.
- 5- La estrategia imitativa es y seguirá siendo uno de los pilares naturales imprescindibles para la transmisión y desarrollo de cualquier tipo de conocimiento.

Elaborado por: José Esaú Marín Bedoya

Revisado por:

Fecha de elaboración del
Resumen:

1º

Marzo

2013

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE IMÁGENES	11
Agradecimientos.....	12
INTRODUCCIÓN.....	14
PROBLEMÁTICA:	16
Antecedentes o estado del arte	17
Pregunta de Investigación	18
Objetivo General.....	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
JUSTIFICACIÓN	20
METODOLOGÍA.....	21
Enfoque.....	21
Instrumentos de recolección de información.....	21
Recursos tecnológicos	22
C R O N O G R A M A D E A C T I V I D A D E S.....	23
CAPÍTULO I.....	24
Antecedentes	24
1. Qué significa Imitar.....	24
1.1 Breve historia del aprendizaje por tradición oral	27
1.2 Tradición oral en la canción:	29
1.3 Qué es Educación Informal.....	31
1.4 Qué es Educación Formal.....	33

1.5	Qué es Educación no Formal.....	33
1.6	Grandes Pedagogos de la música	33
1.6.1	Metodología Suzuki.....	34
1.6.2	Metodología Kodály	36
1.6.3	Metodología Orff.	39
1.6.3.1	Características Orff	41
1.6.3.2	Procedimiento	42
1.6.3.3	Conclusión	42
1.6.4	Metodología Martenot	43
CAPÍTULO 2.....		46
Métodos tradicionales de enseñanza y el canto.....		46
2.1	Formas como se enseña a cantar canciones populares con acompañamiento de guitarra.....	46
2.2	Textos tradicionales de enseñanza y métodos.....	47
2.3	El canto, una forma de comunicación e integración humana.	49
2.3.1	Historia de la canción popular.....	49
CAPÍTULO 3.....		52
Propuesta metodológica para la enseñanza de Música a través de la imitación.....		52
3.1	Introducción:	52
3.2	Objetivos	53
3.3	Talleres de música popular con acompañamiento de guitarra	54
3.3.1	Intensidad horaria:	54
3.3.2	Pregunta generadora del espacio:	54
3.3.3	Pregunta generadora por canción:.....	55
3.4	Contenidos temáticos:.....	56

3.4.1 Canciones seleccionadas	57
3.4.2 Convenciones para los ritmo tipos de las 6 canciones propuestas	58
3.4.3 Criterios de evaluación:.....	60
3.4.4 Mecanismos:.....	60
3.4.5 Desarrollo de los Talleres	61
3.4.5.1 Taller N° 1	61
3.4.5.2 Taller N° 2	67
3.4.5.3 Taller N° 3	72
3.4.5.4 Taller N° 4	76
3.4.5.5 Taller N° 5	78
3.4.5.6 Taller N° 6	80
3.4.5.7 Logros:	83
3.4.5.8 Conclusiones (Talleres)	84
3.5 Material de trabajo:.....	85
3.5.1 Qué es la guitarra acústica?.....	86
3.5.2 Partes de la guitarra acústica:.....	87
3.5.3 Nomenclatura para los dedos de las manos	88
3.5.3.1 Mano Izquierda:	88
3.5.3.2 Mano derecha:	89
3.5.4 Convenciones para ritmo tipos.....	90
3.5.5 Esquemas rítmicos	91
3.5.6 Acordes básicos para la Guitarra	92
3.5.7 Partituras, tablaturas y texto de las canciones.	94
Conclusiones finales	135

Bibliografía	137
Discografía	139
Anexos	140
2.1 Estructura de la entrevista para aficionados a la música:	140
2.2 Estructura de la entrevista a maestros de música.....	141
2.2.1 Entrevista al maestro Victor Torres	141
5.- Galería Fotos Oscus	142

TABLA DE IMÁGENES

	Página
Ilustración 1 Bajo (Creación del autor – Finale 2011)	58
Ilustración 2 Acorde y/o Rasgueo arriba (Creación del autor – Finale 2011)	58
Ilustración 3 Rasgueo abajo (Creación del autor –Finale2011)	58
Ilustración 4 Rasgueo apagado (Creación del autor –Finale 2011)	59
Ilustración 5 Tapao (Creación del autor –Finale 2011)	59
Ilustración 6 Ritmo tipo Vals (Creación del autor –Finale 2011)	63
Ilustración 7 Ritmo tipo Paseo vallenato (Creación del autor –Finale 2011)	63
Ilustración 8 Ritmo tipo Bambuco (Creación del autor –Finale 2011)	68
Ilustración 9 Ritmo tipo Pasillo (Creación del autor –Finale 2011)	69
Ilustración 10 Ritmo tipo Bolero moderno (Creación del autor –Finale 2011)	71
Ilustración 11 Ritmo tipo Vals Argentino (Creación del autor –Finale 2011)	73
Ilustración 12 Partes de la guitarra “ escuelapedrerahuertas.blogspot.com ”	87
Ilustración 13 Mano Izquierda “ guitarra101mexico.blogspot.com ”	88
Ilustración 14 Mano Derecha “ grippo.com ”	89
Ilustración 15 Esquemas rítmicos (Creación del autor –Finale 2011)	91
Ilustración 16 Acordes básicos para guitarra	92
Ilustración 17 Acordes básicos para guitarra “ http://www.taringa.net/posts/musica/2405063/Acordes-y-Escalas-para-Guitarra ”	93

Agradecimientos

Al culminar esta etapa y ver realizado un sueño más en mi vida, el sentimiento de gratitud que hoy expreso hacia los coautores de este logro perdurará en mi corazón por siempre.

A mi Padre Celestial, dueño de la vida; quien me regaló una nueva oportunidad para continuar viviendo, al sacarme adelante de un inconveniente delicado de salud que tuve en plena mitad de la carrera, y por darme la fortaleza para seguir adelante con mi proyecto de vida.

A mi familia; mi madre y mi hijo que son la motivación para seguir viviendo. Por su amor y comprensión durante toda mi vida, y por su apoyo incondicional a lo largo de mi carrera.

A mi hermano Jair; quien se convirtió en mi segundo papá durante todo mi período de convalecencia.

A mi cuñada Eliana García por su valioso apoyo; y a mi sobrina, doctora Johanna Marín, por compartir sus saberes con los médicos que me intervinieron, y estar pendiente del proceso.

A Stella Baquero; una mujer que por sus cualidades, su bondad e innumerables virtudes que Dios le dio, hacen de ella una persona digna de admirar en todos los sentidos. “Gracias por la sinceridad de tu amor”.

A los maestros Omar Beltrán, Jhon Fredy Palomino, Vanesa Palomino, Eliécer Arenas y Carlos Arturo Gallego. Gestores y protagonistas para que el proyecto “Colombia Creativa UPN” hoy sea una realidad.

A mis asesores metodológicos y específico; maestros Esperanza Londoño, Néstor Uriel Rojas y Luz Dalila Rivas; por sus enseñanzas y valiosísimos consejos para que este documento pudiese ser presentado en condiciones adecuadas.

A los maestros Rafael Rubiano y José Domingo Gutiérrez; por sus enseñanzas, su amistad y por haber inculcado en mí el amor por la música (en especial por la música colombiana).

Al maestro Oscar Santafé; quien además de ser mi maestro, me permitió hacer parte de la Orquesta Típica de la Upn; experiencia que me sirvió para crecer no sólo musicalmente sino también a nivel personal. Además de brindarme la oportunidad de conocer y apreciar el juvenil talento y apasionamiento que por la música sienten cada uno de sus integrantes.

A todos y cada uno de mis maestros de la UPN, quienes sin escatimar esfuerzos aportaron sus conocimientos en pro de mi formación profesional, la cual servirá para continuar de una manera más estructurada el proceso educativo musical hacia los demás. Les estaré inmensamente agradecido a todos: Maestros Roberto Rubio, Mauricio Sichacá, Lácides Romero, Fredy Sánchez, James Fernández, Gloria Valencia, Luz Ángela Gómez, Luz Ángela Gómez R., María Cristina Rivera, Olga Lucía Jiménez, Mario Riveros, Eduardo Carrizosa, Claudio Tabbush; y demás maestros del programa regular por su acogida y por hacer parte de tan selecto equipo de trabajo.

A todas las demás personas cuyo trabajo hace que las cosas en la facultad funcionen en un ambiente limpio, seguro, servicial y organizado.

A toda la comunidad de la familia "Oscus" por su generosidad e incondicional amistad.

Un agradecimiento al maestro Mario Riveros por haberme hecho el honor de leer este documento; por sus valiosísimos consejos y sus observaciones.

Finalmente a todos mis compañeros maestros en este proceso. A Fabio Mesa y Carlos Parra por su amistad; al maestro Víctor Torres por sus consejos y por concederme la entrevista que servirá de apoyo para este trabajo. Y a todos mis demás compañeros por permitirme conocerlos y aprender algo de cada uno de ellos.

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo de investigación se pretende sustentar la imitación y oralidad como estrategias pedagógicas milenarias en el proceso de aprendizaje no sólo para la música sino que están inmersas en todo. Como se verá más adelante los grandes pedagogos la usaron a lo largo de su trayectoria por el maravilloso mundo de la música.

El espacio donde se desarrolla esta práctica de investigación es el instituto Oscus – Obra Social y Cultural Sopeña- (Sopeña, Su Desarrollo, 2001), ubicada en la Calle 28 sur No.24B-25 del Barrio Centenario en Bogotá; Institución sin ánimo de lucro fundada en España en 1902 por Dolores Rodríguez Sopeña; una mujer que entregó toda su vida al servicio de los más necesitados, y cuyo lema fue y seguirá siendo “Dignificar a la persona humana, haciendo de todos los hombres una sola familia en Cristo Jesús unidos por el amor”.

Desde éste, su sitio de trabajo, inicia el autor a desarrollar cada uno de los capítulos que harán parte del documento y da inicio también a las actividades con los talleres que servirán de sustento al final del proceso.

En el capítulo uno se pone en juego el significado de imitar, su historia y relación con la tradición oral; los tres tipos de educación. También, como se dijo anteriormente, se habla de cómo algunos de los teóricos importantes ven y usan esta estrategia.

En el capítulo dos se citan métodos de enseñanza de tradición popular que usan diferentes tablaturas y el resultado de esto como herramienta de integración de cualquier grupo humano, más algunos comentarios sobre la historia del canto y de la canción en todas las actividades humanas en todos los tiempos.

El capítulo tres consta de la propuesta metodológica para la enseñanza de la música a través de la imitación, puesta en práctica en la misma institución mediante talleres dirigidos por el autor. Gracias a la aceptación y respuesta obtenida por parte de

varios miembros de comunidades cercanas a “Oscus”, se presenta aquí el proceso y resultado de la puesta en práctica de estos talleres y todas las herramientas que están al alcance como: videos, anexos en físico y digitales de los procesos con sus respectivas partituras y tablaturas. Todos en pro de sustentar la estrategia imitativa.

PROBLEMÁTICA:

En la mayoría de instituciones donde se imparte educación musical, -siendo Oscus una de éstas- algunos de sus estudiantes -de diversas edades, especialmente adultos mayores- empiezan a ver como una “barrera” que con el aprendizaje de determinado instrumento se debe estudiar también la lectoescritura musical. –Algo que sin dejar de ser importante no es la única estrategia para iniciar un proceso de enseñanza-. El conflicto resulta cuando para el estudiante esto de momento no es prioritario, pero para la institución resulta ser un prerrequisito; -sea el caso de Oscus- donde la enseñanza de la música está basada en un gran porcentaje en la lectoescritura. Esta forma, para la mayoría de estudiantes, resulta demasiado rigurosa; y el autor de esta investigación – docente de la misma Institución- ve en ello un problema al darse cuenta que el anhelo del estudiante es sacarle gusto a su instrumento y que el objetivo del profesor debe ser, a través de la observación, análisis, imitación y la oralidad, poder motivar el interés por el aprendizaje de todo lo que concierne o encierra el arte de la música, incluyendo obviamente la lectoescritura.

Otro de los factores que no se tiene en cuenta es la diversidad, en la que encontramos diferentes intereses y necesidades en los estudiantes de música. Entonces, tanto instituciones como docentes imponen y enseñan de acuerdo con sus conveniencias y creencias. De hecho es muy común escuchar docentes comentando cosas como: “yo enseñé así porque así me enseñaron a mí”; ó “yo enseñé esto porque es lo que a mí me gusta”. Sin el conocimiento de que las nuevas corrientes pedagógicas apuntan a un compartir de saberes entre educandos y educadores, y a una interacción continua que contribuye al crecimiento colectivo.

ANTECEDENTES O ESTADO DEL ARTE

En nuestro medio se ha enseñado tradicionalmente la música por imitación, de manera intuitiva, empírica y espontánea; sin tener en cuenta que la estrategia de la imitación, si se analiza y se estructura de una forma consciente, puede convertirse en herramienta que brinda muchas bondades; ya que ésta no solo es auditiva; es también visual, gestual, emocional, afectiva y social.

Son muy pocas las instituciones educativas que le dan un valor importante al aprendizaje de la música y las que lo hacen son en su mayoría del sector privado. Desafortunadamente para el Estado no es prioridad la enseñanza de música y olvidan que la actividad creativa a través de ésta, puede ayudar potencialmente al desarrollo de otras habilidades además de las artísticas.

Por otra parte muchos docentes carecen de metodologías claras y creatividad, desperdiciando muchas veces, con su actitud, los talentos artísticos que pueden tener dentro de sus clases, limitándose sólo a dar instrucciones mecánicamente como: “haga esto”, “diga esto”, “no se equivoque” etc, llegando a veces hasta la desmotivación del estudiante y sin darse cuenta que para la institución –en algunos casos- lo que cuenta es lo que con agrado y sin ninguna presión pueden hacer musicalmente los niños, los jóvenes y adultos.

Busca entonces el autor, a través de esta investigación, crear conciencia por parte de los profesores de pensar y sistematizar estrategias de aprendizaje que han sido usadas tradicionalmente pero que nunca o pocas veces se ha puesto en práctica bajo la óptica de la academia. Una muy valiosa es la imitación; que consiste en impartir un conocimiento a través de gestos y movimientos repetitivos, los cuales van siendo asimilados y realizados por parte del estudiante, para ser luego evaluados por parte del instructor y emitir un concepto de aprobación o de refuerzo en algunos aspectos.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿CÓMO IMPLEMENTAR EN LA INSTITUCIÓN OBRA SOCIAL Y CULTURAL SOPEÑA “OSCUS”, LA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA DE LA IMITACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DE CANCIONES POPULARES EN GUITARRA SIN SER PRIORITARIA LA LECTOESCRITURA MUSICAL?

OBJETIVO GENERAL

IMPLEMENTAR EN LA POBLACIÓN DE ESTUDIANTES DE MÚSICA EN LA OBRA SOCIAL Y CULTURAL SOPEÑA “OSCUS” LA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA DE LA IMITACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DE CANCIONES Y MELODÍAS POPULARES EN GUITARRA SIN SER PRIORITARIA LA LECTOESCRITURA MUSICAL.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Promover el desarrollo de las habilidades psicomotrices en personas de diferentes edades.
- Desarrollar a través de la imitación habilidades para interpretar en la guitarra canciones y melodías tradicionales.
- Promover y exaltar las destrezas manuales en personas de diferentes edades para el desarrollo de aptitudes artísticas musicales.
- Concientizar acerca de la importancia que para un ser humano tiene el estar en proceso de aprendizaje continuo.
- Dignificar a la persona humana ayudando a satisfacer sus anhelos por el aprendizaje básico de la guitarra
- Fomentar el arte de la música entre otros miembros de la comunidad para lograr una mejor convivencia social.
- Interpretar obras musicales promoviendo las que están siendo olvidadas.

JUSTIFICACIÓN

“Canciones y melodías en guitarra para no expertos en lectoescritura musical” satisface las necesidades de desarrollar e incrementar algunas habilidades artísticas, específicamente musicales, en personas que ingresan al programa de iniciación musical en Oscus; refuerza el gusto por la música, sin que sea relevante el aprendizaje de la lectoescritura para llegar a interpretar los instrumentos propuestos.

Este trabajo está diseñado de tal forma que es accesible para que cualquier persona con elementos mínimos de interpretación musical, o sin ellos pueda, a través de la imitación, acompañar e interpretar melodías de canciones populares; brindando así la posibilidad a más personas (en especial a adultos mayores que ingresan a la institución Oscus) de cumplir sus anhelos por la interpretación musical y dando continuidad a la obra y al legado que dejó su fundadora: *“Dignificar a la persona humana, haciendo de todos los hombres una sola familia en Cristo Jesús unidos por el amor”*. (Sopeña, 2003)

Otra de las intenciones al realizar este trabajo es el aprovechamiento del tiempo en personas que buscan ocupar tiempo libre desarrollando cualquier actividad, o la que más les guste hacer; o aquellas que por sus múltiples actividades desean cambiar de rutina y ven en ésta, una oportunidad para aprender lo que siempre les ha gustado.

METODOLOGÍA

Enfoque

El enfoque de esta monografía es cualitativo porque utiliza prácticas como la observación con resultados individuales como experiencia de aprendizaje; la discusión grupal y el compartir de saberes; además de entrevistas abiertas, revisión de documentos, dando importancia a historias de vida como alternativa frente a un mundo robotizado y sin ser pesimista, deshumanizado.

Instrumentos de recolección de información

Una de las herramientas usadas para esta investigación es la entrevista. Ésta tendrá dos formatos: uno que contiene 20 preguntas y que será hecha a personas aficionadas a la música. Estas entrevistas serán almacenadas en un dispositivo magnético con el fin de ser entregadas en el momento de sustentar la investigación. El otro formato de entrevista es de tipo periodístico y será hecha a personas ya profesionales y maestros en la música. Ésta contiene algunas preguntas que tienen relación con la –aunque redunde-, pregunta generadora de esta investigación, con el ánimo de escuchar sus opiniones; y por qué no, recibirles algunos consejos.

Estas entrevistas fueron hechas en el año 2012, como lo muestra el cronograma de actividades, y sus resultados aparecen al final del documento en los anexos. (ver c.d. anexo 2 Entrevista a: Tito Heredia, Isidro Antolines, Jorge García y Jonh Eber Marín). En este mismo anexo (2) se encuentra la entrevista tipo periodístico hecha al maestro Víctor Torres.

Recursos tecnológicos

- Equipo de cómputo
- Cámara de video
- Cámara fotográfica
- Software de música
- Procesador de Palabra
- Páginas web

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

FECHA ACTIV.	TALLERES RECIBIDOS	ENTREVISTA HECHAS	CONCIERTOS ESCUCHADOS	CLASES Y CONCIERTOS DADOS	TALLERES DICTADOS
03/11	Clase pers Upn Mtro. Oscar S. 4 Horas			Oscus Sab-Dom c/15 días 8 Horas	
04/11	Clase pers Upn Mtro . Oscar S. 4 Horas		Zaperoco Jazz Museo Nacional	Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
05/11	Clase pers Upn Mtro . Oscar S. 4 Horas		Carranga sinfónica Plaza el tinal	Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
06/11	Clase pers Upn Mtro . Oscar S. 2 Horas			Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
07/11				Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
08/11	Clase pers Upn Mtro. Oscar S. 4 Horas			Concierto en Mariquita, Tolima Mangostino de oro con Orq. Típ. Upn	
02/12		Entrevista a Tito Heredia		Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
10/02/12					1a Sesión Tall. 1 Oscus 6-8 pm
17/02/12					2a Sesión Tall. 1 Oscus 6-8 pm
24/02/12					3a Sesión Tall. 1 Oscus 6-7 pm
03/12	Clase Orq. Típ. 6 Horas	Entrevista a Isidro Antolines		Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
02/03/12					1a Sesión Tall. 2 Oscus 6-8 pm
09/03/12					2a Sesión Tall. 2 Oscus 6-8 pm
16/03/12					3a Sesión Tall. 2 Oscus 6-7 pm
23/03/12					1a Sesión Tall. 3 Oscus 6-8 pm
30/03/12					2a Sesión Tall. 3 Oscus 6-8 pm
04/12	Clase Orq. Típ. 8 Horas	Entrevista a Víctor Torres		Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
13/04/12					3a Sesión Tall. 3 Oscus 6-7 pm
20/04/12					1a Sesión Tall. 4 Oscus 6-8 pm
27/04/12					2a Sesión Tall. 4 Oscus 6-8 pm
05/12	Clase Orq. Típ. 8 Horas			Oscus 8 Horas Sab-Dom c/15 días	
04/05/12					3a Sesión Tall. 4 Oscus 6-7 pm
11/05/12					1a Sesión Tall. 5 Oscus 6-8 pm
18/05/12					2a Sesión Tall. 5 Oscus 6-8 pm
25/05/12					3a Sesión Tall. 5 Oscus 6-8 pm
06/12	Taller Certif. Ofimática Sena - Oscus	Entrevista a Jonh Eber Marín		Concierto M/lin Cortiple Orq. Típ. Upn	
01/06/12					1a Sesión Tall. 6 Oscus 6-8 pm
08/06/12					2a Sesión Tall. 6 Oscus 6-8 pm
15/06/12					3a Sesión Tall. 6 Oscus 6-8 pm
08/12	Taller Flauta dulce Dictado por Yamaha	Entrevista a Jorge García			

CAPÍTULO I

Antecedentes

1. Qué significa Imitar

La imitación es por naturaleza (si no la principal) una de las estrategias de aprendizaje usada por cuanto ser vivo del reino animal existe. Es el conocimiento dado a quienes corresponde asumir la supervivencia y la prolongación de la especie. Este fenómeno es evidente en todas las especies. Basta observar y analizar la forma en que un pájaro enseña a volar a sus polluelos. Éstos imitan uno a uno todos los movimientos de su progenitor, para luego ponerlos en práctica y lograr su objetivo, o cómo una mamá oso en su proceso de enseñanza asciende y desciende de un árbol mientras su bebé oso observa atentamente antes de intentar hacerlo; primero con la ayuda de su madre y luego solo.

Con los seres humanos ocurre lo mismo. Desde pequeños aprenden en casa por imitación inclusive hasta hacer los gestos que hacen sus padres y hermanos. Con frecuencia se escucha decir: “mire bien cómo lo hago para que después pueda ayudarme”. Se refiere a la atención visual que debe prestarle un hijo a su padre cuando éste elabora productos artesanales con el fin de mejorar la economía familiar. Este ejemplo está basado en el que hacer artesanal, que es por tradición en donde más se usa la estrategia de aprendizaje por imitación. (Germán Pinilla Higuera, 1997)

Según afirma Jean Piaget en el 2º capítulo “la primera infancia de los 2 a los 7 años” de su libro Seis estudios de psicología, el intercambio de comunicación continua entre los individuos empieza a darse desde la segunda parte del primer año merced a la imitación, cuyos progresos están en estrecha conexión con el desarrollo sensorio-motriz. Hace énfasis en que un lactante aprende poco a poco a imitar sin necesidad de técnica hereditaria de la imitación. Inicialmente por simple excitación, por gestos análogos de los demás, y por los movimientos visibles del cuerpo especialmente de las

manos. Dice además que después la imitación sensorio-motriz se convierte en una copia cada vez más fiel de movimientos que recuerdan otros movimientos.

Es así como el niño inicia un proceso de imitación de forma espontánea y continua. Los movimientos que ya se conocen conducen finalmente a que a la par con los nuevos, vayan perfeccionando modelos más difíciles en partes no tan visibles del cuerpo. Como la cabeza y la cara.

En este proceso de aprendizaje del bebé se puede ver la historia misma de la evolución del lenguaje. Y si vamos más allá, de todos los lenguajes; que en este caso específico viene siendo la música. Es decir antes que las palabras están los gestos corporales y exteriores que, como es obvio, se aprenden por imitación evolucionando hacia lo que llamamos lenguaje propiamente dicho; o sea palabras, frases, sustantivos Etc. Hasta llegar a las frases completas y expresión de ideas complejas. Siendo la imitación un paso a la liberación de nuevos lenguajes: la creación. Jean Piaget lo define con la siguiente frase:

“Mientras el lenguaje no se ha adquirido de forma definida, las relaciones interindividuales se limitan por consiguiente a la imitación de gestos corporales y exteriores, así como a una relación afectiva global sin comunicaciones diferenciadas.” (Piaget, 1981)

Es así como después del lenguaje primario de la imitación, hay otros lenguajes más complejos por aprender que también son imitativos pero de una forma más academicista, teorizados, analizados, concientizados como resultado de la experiencia. Para el caso de la música, la lectoescritura o la lectura de la partitura que de la forma más sencilla –guardando proporciones- aborda los aspectos teóricos, leyes y principios fundamentales a través de un diálogo que también es imitativo. Sólo que es una imitación no tan primaria ni tan espontánea; sino como se dijo anteriormente académica.

Los adultos aún siguen aprendiendo por imitación. Con regularidad se encuentran personas a quienes al preguntarles cómo aprendieron por ejemplo a

ejecutar una melodía en una guitarra responden: “mirando a mi papá”; o “me la enseñó tal persona: Él lo hacía en su guitarra, yo observaba y luego lo imitaba con mi guitarra hasta ir logrando poco a poco la similitud y sonoridad esperada”. (Mirar anexos c.d. No.2, entrevistas; don Tito Heredia corrobora lo dicho anteriormente.)

La rapidez del aprendizaje por imitación depende tanto de quien enseña como de quien aprende. Se puede decir que la enseñanza por imitación está dentro de la Educación Informal. Pero si se analiza bien está también inmersa en las otras dos formas como concebimos la educación: Formal y No Formal.

Aprender a interpretar un instrumento como la guitarra, por ejemplo, requiere no sólo de un excelente maestro sino también, de parte del aprendiz mucha paciencia y constancia. Valores que de forma consciente deben ser sabidos o por lo menos entendidos por los neófitos. Todos los consejos, trucos y claras instrucciones para que cualquier principiante se convierta en artista, pasan por el proceso imitativo básico. Todos los códigos que se pueden aprender básicamente contienen la estrategia imitativa.

Si se puede decir que hay una historia del aprendizaje por imitación ésta historia no ha sido contada;

a excepción de los estudios de citados maestros como Piaget, Willems y Dalcroze. Que no exactamente hablan de la historia del aprendizaje por imitación, pero sus teorías sobre este proceso nos dan una idea de su existencia milenaria. Tan milenaria como la existencia de la vida; como se afirma en una gran enciclopedia: *“El mundo de la música es, a la vez, una historia, un libro de consulta, un diccionario y una guía musical”*. (Gispert, 1990)

Definiciones como ésta se encuentran en todos los libros de las grandes editoriales que tratan de música. Pero ninguno, o raramente alguno habla de la estrategia pedagógica de la imitación. No se niega aquí que no se nombren otras estrategias y que también otras no se usen. Para el caso del aprendizaje de la narración, en los mitos y costumbres siempre se ha usado la imitación, la llamada

oralidad, tradición oral son ejemplos clarísimos de la permanencia de esta forma de enseñar, aprender y comunicar.

De todas formas la traducción de lo aprendido a través de la imitación no dejará de ser nunca una transcripción con algún agregado resultante de los cambios evolutivos naturales obedientes a las leyes del universo. Joaquín Zamacois Agrega: *“La sinceridad debe ser el más alto principio en música, y el estilo que se adopte debe ser el que convenga al caso en cuestión”* (Zamacois, 1993)

Interpreta el autor que a lo que se refiere el maestro en este caso es a la autenticidad que se debe mantener con respecto a un gusto por un determinado género o estilo.

Otra de las cosas que recupera enseñar música por imitación es que hace imposible aceptar el criterio de otras épocas en que la enseñanza musical solo la recibían los “Biendotados” o aquellos que tenían los medios económicos para tal fin. Entienden los estudiosos de la música o la pedagogía musical que estos criterios hoy suenan obsoletos y que estrategias como la imitación a la vez que recupera, replantea, rescata y le da la importancia que merece, a la Educación Informal y su forma natural de desarrollo. “aprendizaje por imitación” pone en juego el derecho a todo ser humano de desarrollar el artista que lleva en su corazón de forma natural con el aprendizaje por imitación implícito. (Rodríguez, 1982).

1.1 Breve historia del aprendizaje por tradición oral

¿Es posible que una sociedad pueda transmitir la Historia oral, literatura oral, Ley oral y otros conocimientos a través de generaciones sin un sistema de escritura? sí es posible; pero no basta solo la tradición oral si no hay una estrategia imitativa.

La imitación juega un papel muy importante en el aprendizaje por tradición oral. Bien podría decirse que la tradición oral es solo una parte del aprendizaje por imitación. Pues este último es milenario. En muchos textos encontramos definiciones comunes

acerca de la tradición oral. Se trae a colación una de las definiciones de diccionario que trata la oralidad como si fuera un todo, y no contempla que ésta oralidad es apenas una parte del aprendizaje por imitación. Las costumbres y tradiciones culturales que son transmitidas de generación en generación, han necesitado de la tradición oral.

“La cultura oral y la tradición oral son material cultural y las tradiciones se transmiten oralmente de una generación a otra. Los mensajes o el mensaje transmitido verbalmente en el habla o la canción y pueden tomar la forma, por ejemplo, de cuentos populares, refranes, romances, canciones o cantos”. (<http://www.buenastareas.com>, 2012)

Esto quiere decir que una sociedad puede transmitir la historia oral, literatura oral y demás conocimientos a nuevas generaciones sin necesidad de un sistema de escritura.

Sin embargo para que esto sea posible se hace necesario recurrir también a la estrategia de la imitación. La forma más común de enseñanza y transmisión de conocimientos de padres a hijos quienes en conjunto van conformando una sociedad, inicia con esta estrategia. Ya sea en los gestos utilizados para la narración de un cuento; en la forma de manipular una herramienta o en el simple hecho de aprender a caminar, está implícita la estrategia de la imitación.

El proceso de enseñanza – aprendizaje de la música por ejemplo, siempre inicia con la estrategia de la imitación. Ya sea repitiendo un sonido escuchado; repitiendo una pequeña célula rítmica, o copiando y reproduciendo una línea melódica. De hecho varias de las instituciones que imparten educación musical se valen de esta estrategia en el proceso de selección y admisión de aspirantes, antes de enfrentarlos con el lenguaje propiamente dicho escrito de la música.

Como puede verse; ¿de qué manera sería posible en el caso de haberse vuelto canción un relato aprenderlo y enseñarlo solamente por el contenido de sus palabras sin utilizar la imitación de su entonación musical?

Otra evidencia se encuentra cuando se oye decir: “la práctica hace al maestro”. Refiriéndose a que la experiencia se adquiere después de haber practicado mucho determinado oficio. Esto quiere decir que dicha práctica no es más que la repetición imitativa de una acción que con el paso del tiempo se convierte en un hábito, y posteriormente puede realizarse mecánicamente sin ningún esfuerzo. Así lo afirma el maestro Víctor Torres al dar su concepto sobre la estrategia imitativa. (Ver anexo 2 entrevista a Víctor Torres).

1.2 Tradición oral en la canción:

El señor Milman Parry (Oacland, 1902 – Los Ángeles 1935) filólogo estadounidense de expresión francesa y creador de la teoría de la composición oral (fórmula de las epopeyas antiguas), después de cursar estudios de historia clásica en la universidad de California en Berkeley, inició una investigación que él denominó “cuestión homérica”.

“Enmarcados en las preguntas “¿Quién era Homero?” y “¿Cuáles son los poemas homéricos?”. Todo este trabajo, el cual dirigió Antoine Meillet, lo condujeron a una visión revolucionaria de la “fórmula”; que él definió originalmente como “un grupo de palabras que son empleadas con regularidad bajo las mismas condiciones de métrica para expresar una idea esencial determinada”. (construcción del verso en exámetro)” -Milman Parry-

Se puede concluir que las estrategias de aprendizaje imitativo en cualquier actividad humana tienden a pararse sobre estructuras que el hombre desarrolla intuitivamente, y que después de un frecuente uso son sometidas por naturaleza también a un análisis teórico por lo tanto académico. Esto tiene como resultado que las estrategias imitativas bajo la óptica académica no son más que un análisis detenido de

la naturaleza del hombre y su sentido común para transmitir y evolucionar. Un informe en oriundi.net/site, dice lo siguiente:

“En Cerdeña, la canción Un Tenore representa una forma muy específica de canto polifónico gutural interpretado por un grupo de cuatro hombres con cuatro voces diferentes. Para ser capaz de oír al mismo tiempo su cuenta y las voces de los cantos de otros y llegar a una armonía completa, los cantantes tienen uno de sus oídos cerrados.” (<http://www.oriundi.net>, 2008)

Podemos ver en este ejemplo las estrategias de aprendizaje imitativo; un poco inusitadas con respecto a nuestras costumbres. Ya que aquí se mencionan sonidos guturales y cerrar uno de sus oídos. ¿qué significa esto? Significa que cada cultura desarrolla, de acuerdo a sus necesidades estéticas, estructuras –como los exámetros citados por Milman Parry sobre los versos Homéricos- que sirven como estrategias de aprendizaje imitativo.

“Su arte del canto está muy integrado en la vida cotidiana de las comunidades locales. A menudo se lleva a cabo de forma espontánea.” (<http://www.oriundi.net>, 2008).

La Integración espontánea como parte de la vida cotidiana contiene esa naturaleza de crear intuitivamente estructuras sobre las cuales se desarrollan Las estrategias imitativas. En este sentido, las canciones pueden ser consideradas como las expresiones culturales tradicionales y contemporáneas.

Al igual que muchas, las tradiciones orales son vulnerables a los cambios en la estructura socio-económica; tales como la decadencia de la cultura. La diversidad de formas y el repertorio está disminuyendo lentamente. Hay una tendencia a realizar en el escenario delante del público que afecta a la forma original muy íntima de la música. Esto sucede en todos los pueblos del mundo. Por otra parte, muchos jóvenes influenciados por los medios de comunicación y los vertiginosos cambios tecnológicos, hacen que la transmisión de las canciones dentro de los pueblos cada vez sea más

cambiante. Es decir, cambia en muchos casos radicalmente las estrategias, pero se mantiene básicamente la imitación. En un aparte del libro Teoría socio-histórica de Lev Vigotsky se lee claramente:

“una total comprensión de la ZDP (zona del desarrollo próximo) debería concluir en una nueva evaluación del papel de la imitación en el aprendizaje. Al evaluar el desarrollo mental, sólo se toman en consideración aquellas soluciones que el niño alcanza sin la ayuda de nadie, sin demostraciones ni pistas, en tanto la imitación como el aprendizaje se consideran procesos mecánicos. Pero sin embargo, Vigotsky observa que esto no es consistente puesto que, por ejemplo, un niño que tuviera dificultades para resolver un problema de aritmética, podría captar rápidamente la solución al ver cómo el profesor lo resuelve en el pizarrón. Aunque, si el problema fuera de matemática avanzada, el niño nunca podría acceder a él”. (Lev Vigotsky, 1866-1934)

Claramente se ve como el maestro Vigotsky valora la estrategia imitativa, y el papel que ésta desempeña en el desarrollo del niño.

1.3 Qué es Educación Informal.

A través de su cotidianidad el ser humano está continuamente aprendiendo de manera informal, es decir, paradójicamente significa formación no formalizada. Toda vivencia deja una enseñanza; el tiempo no transcurre sin dejar huella, toda enseñanza deja un conocimiento positivo o negativo que puede servirle a una persona en un momento determinado para sortear situaciones diversas. Pero no sólo se aprende de una experiencia vivida como la acción del transcurrir sucesivo. Se aprende también escuchando y observando a otras personas a través de diferentes medios; como escuchando o viendo un noticiero; escuchando la radio; leyendo libros o artículos en los periódicos etc. A todo esto es a lo que se le llama Educación Informal. Es en resumen la vida misma o la experiencia de vivir.

El conocimiento adquirido de esta forma ni otorga títulos ni exige una certificación a quien quiera pedirla por haber recibido algún tipo de conocimiento bajo estos parámetros. Así lo describe un artículo en la Web:

“Se entiende que el ser humano tiene **una propensión a aprender las cosas de la vida**. Sin embargo, el término educación, se utiliza más cuando se habla de la educación formal. La educación se entiende como un proceso bidireccional donde se traspasa un conjunto de **saberes, valores, hábitos y formas de interaccionar** con el ambiente en el que se está inmerso.” (<http://www.cosasdeeducacion.es/que-es-educacion-informal,%202009/>)

Queda claro que sería absurdo por esta propensión aprender las cosas de la vida y exigir algún título; aunque es válido decir que en Colombia al paso que vamos no demoren en hacerlo. Este comentario es a modo de crítica pues la educación no formal ha sido legalizada con el único interés de crear nuevos impuestos, y así seguir llenando las arcas del estado con cualquier disculpa. Para lo que estos dineros sean destinados es un asunto de corrupción. Por eso mismo es válido este comentario. Pues la avidez insaciable de nuestros mandatarios ha incurrido en este tipo de abusos. Pretende el autor de esta investigación contextualizar a manera de crítica asuntos que atañen directamente a los procesos educativos formales, no formales e informales en los que se involucra la estrategia metodológica de la imitación en los tres tipos de educación mencionados.

La pregunta podría ser: ¿si una persona aprende por imitación una canción o melodía se le puede llamar educación informal?

El concepto del autor de esta monografía es que pudiendo estar implícito el aprendizaje por imitación en cualquiera de las formas de educación, en este caso podría llamársele formal o informal; dependiendo esto de si la fuente de donde procede el conocimiento está institucionalizada o no.

1.4 Qué es Educación Formal.

Se hace necesario en esta instancia aclarar y definir el concepto “Educación Formal”: ésta es la impartida por instituciones avaladas y autorizadas legalmente para otorgar títulos académicos.

Desde este punto de vista, queda pues claro que con la misma espontaneidad y libertad con que se van aprendiendo las cosas, va variando también el nivel cultural en cada individuo. En conclusión educación formal es: la que un estado ha institucionalizado.

1.5 Qué es Educación no Formal

Educación no Formal en Colombia antes de la ley 1064 de julio de 2006, era la que se impartía en academias, centros de capacitación, cursos grupales o individuales, en Parroquias, centros comunales o clases privadas a domicilio, Fundaciones, asociaciones sin necesidad de tener un vínculo directo con el estado como el que lo tienen centros educativos de gran formato. En cambio ahora con esta nueva ley a lo que es Educación no Formal se le llama Informal, si no paga impuestos; y si los paga se le llama Educación Formal. Por lo tanto en Colombia desapareció el término Educación “no” Formal.

1.6 Grandes Pedagogos de la música

Considera el autor de esta investigación importante enumerar y comentar los principios fundamentales de algunos de los más famosos pedagogos musicales; quienes con sus teorías y metodologías revolucionaron e inquietaron a aquellos que de una u otra forma están inmersos en el maravilloso mundo de la música. Se comentará inicialmente a uno que se basa de forma clara y dá prioridad al aprendizaje por estrategia imitativa: Suzuki (1898-1998).

1.6.1 Metodología Suzuki

Este método está centrado en el aprendizaje específico del violín, su lema es: *“aprender escuchando”*. Lógicamente se puede aplicar a otros instrumentos sin ningún problema, adaptándose sin cambios de mayor importancia, a no ser los técnicos específicos de cada instrumento, o mejor, de cada expresión, de cada oficio etc. Éste término de aprender escuchando es uno de los más familiares de esta investigación, de forma reiterada se ha nombrado este principio, pero no es en vano esta reiteración; puesto que a partir de un método tan famoso se puede convencer a los altos académicos de la importancia de teorizar y profundizar como experiencia práctica; ya que la experiencia personal de un maestro de suburbio como es el caso del autor, no es escuchada gracias a la desconfianza que hay con relación al talento local.

Suzuki se basa en principios que son fundamentales para quienes utilicen la estrategia imitativa en el proceso de enseñanza. Se nombrará aquí 5 de estos que son clave:

- *“El ser humano es producto del ambiente que le rodea”*. -Cuanto antes mejor; no sólo en música sino en todo lo que una sociedad considere importante aprender- se incluye indiscriminadamente lo bueno y lo malo -teniendo en cuenta que el bien y el mal no son relevantes por lo relativos-.
- *“La repetición de la experiencia es importante para el aprendizaje”*. Se refiere a inculcar hábitos disciplinarios o de constancia, no como una imposición sino como un goce disfrute, deleite, placer, satisfacción y premio por logro.
- *“Tanto los maestros como los padres, miembros de comunidad deben continuar desarrollándose o “evolucionando”, para que el niño o el adulto pueda encontrarse en un ambiente cada vez más favorable para su aprendizaje y su propio desarrollo”*. Esto quiere decir que la familia debe involucrarse no sólo en el caso del niño sino en el del adulto ya que una familia no es sólo filial, la sociedad que es el mismo entorno del cual ya se habló, es transformada por el cambio evolutivo tanto de uno como de todos sus individuos tal como se refleja en el núcleo familiar.

Se puede pensar que el valor de Suzuki cuando dice: *“El estudio del violín debe comenzar alrededor de los 3 ó 4 años, ya que el violín educa el oído y el niño aprende por imitación”*, radica en que lo hace de forma específica; porque si lo dijera de manera general sobre la evolución de la humanidad, los sabios dirían que eso siempre se ha dicho y que no hay nada nuevo allí.

Así mismo se aplican estas estrategias que se derivan de la imitación en cualquier otro instrumento, o en cualquier actividad humana, como bien lo dice el maestro Suzuki. -Cabe recordar que estrategias imitativas no muy lejanas se ven en comunidades de diversos animales-. (Huizinga, 1972)

- *“Los niños aprenden mejor viendo a otros niños de su edad realizar los mismos ejercicios”*. En este punto es evidente que el maestro Suzuki se refiere específicamente a algunas actividades humanas dando por obvio que esta estrategia no está solo limitada a que clasifique por edades, por géneros o por especies. Pues éste desemboca en un método de práctica grupal fortaleciendo la unión y la camaradería.

- *“La escritura musical debe comenzar una vez que el estudiante haya alcanzado un cierto dominio vocal e instrumental indispensable e importante para la comprensión de la escritura”*. Se evidencia una vez más aquí la importancia que da el maestro a la estrategia imitativa al iniciar un proceso de enseñanza-aprendizaje. Un escrito de Humberto López en la Web, dice textualmente:

Así lo reiteró el maestro Suzuki: *“La enseñanza de música no es mi propósito principal. Deseo formar a buenos ciudadanos, seres humanos nobles. Si un niño oye buena música desde el día de su nacimiento, y aprende a tocarla él mismo, desarrolla su sensibilidad, disciplina y paciencia; adquiere un corazón hermoso”*. (López, 2007)

Se puede concluir de este método que por muy buenos resultados que tenga siempre le queda faltando, - por lo menos aparentemente – el reconocimiento de que los humanos como seres libres podemos copiar para “recrear” y no para “repetir” como maquinas sin alma, aunque también cabe la posibilidad de que el pensamiento japonés

esté mal traducido al pensamiento occidental y contextualmente no comprendamos el significado o el desarrollo de esta estrategia al estilo japonés. Se sabe aquí – a medias- que el intérprete no es un imitador o repetidor sino un recreador. Por esto debemos tener cuidado para no confundir y devaluar la estrategia imitativa.

1.6.2 Metodología Kodály

Zoltan Kodály (1882-1967), fue un compositor, gran pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro de gran trascendencia. Su lema: *“La humanidad vivirá más feliz, cuando haya aprendido a vivir con la música más dignamente”*. (Valencia, 2011)

Kodály Se basó en la música campesina, la cual, -según el autor-, es conveniente que se comience a introducir en los ambientes familiares de los niños. Lo que no quiere decir que la música urbana no tenga la misma importancia puesto que el medio en el que el maestro Kodály se desarrolló no estaba involucrando estas nuevas estéticas -Esto ha tratado de hacerse en nuestro país afortunadamente con éxito en la mayoría de academias especializadas, pero desafortunadamente en colegios de primaria y secundaria gracias a la ignorancia de quienes piensan y elaboran los programas del Ministerio de Educación para estos niveles; y a que también los medios de comunicación han jugado un importante papel en sentidos opuestos porque son pocas las emisoras y canales de televisión que apoyan estas músicas. Por el contrario se deja de lado cualquier asunto que pretenda hacer visible la importancia de la identidad y más bien se enfoca por el lado de la manipulación creando en los individuos un falso patriotismo que, en el caso de Colombia siempre ha conducido a la violencia. El valor de Kodály se cifra fundamentalmente en su labor musicológica realizada en la doble investigación folclórica y pedagógica.

Su método parte del principio de que: “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)”. *“La práctica con un instrumento elemental de percusión y el*

sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su método.” (Kodály, 1960)

Podríamos resumir su método en los siguientes principios:

-“La música es tan necesaria como el aire.” Esto quiere decir que no solo la música sino el arte en general son una necesidad primaria tal como comer dormir respirar y procrear. Lo que el autor de esta investigación critica es por qué esto es tan descaradamente omitido en el sistema educativo de Colombia. Explicaciones puede haber muchas pero es innegable que el sol no se puede tapar con un dedo.

-“Sólo lo auténticamente artístico es valioso para los niños”. Supónese que el maestro cuando dice: *“auténticamente artístico”* se refiere a la música de alta calidad. Quiere decir, aquella que surge desde esa necesidad primaria de la cual se habló en el párrafo anterior y que en proceso evolutivo puede llegar a ser altamente sofisticada sin dejar de tener esa esencia inicial de lo primario; es decir, lo primario no tiene nada que ver con facilismo.

-“La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión”. Se podría decir que así siempre ha sido exceptuando el continente de basura en el que flota la cultura consumista; ya que la música cuando se vuelve comercial pierde su autenticidad en todos los niveles. ¿Los sistemas de educación no ven esto, o se hacen los que no lo ven?

-“Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.” En este punto es donde interviene directamente la propuesta que aquí se hace, porque esa práctica vocal e instrumental inicialmente es efectiva a través de la imitación.

-“Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.” Volvemos al punto crítico de nuestro sistema educativo. Repítase lo dicho: el valor del arte dentro del sistema educativo está por debajo de las otras materias sencillamente porque el arte libera y eso no le sirve a un estado enfermo que necesita perpetuar el esclavismo para poder funcionar. El método

propuesto aquí por Kodály desde el punto de vista pedagógico, se basa en la lectoescritura, en las sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo relativo. Con las sílabas rítmicas Kodály pretende relacionar cada figura musical y su valor con una sílaba; con lo cual obtiene cierta sensación fonética y, por consiguiente, una relativa agilidad o lentitud en el desarrollo de las diferentes fórmulas rítmicas y su contexto global.

Ejemplos de sílabas rítmicas: Ta ta ta ta ti ti ti ti ri ti ri ti ri. Con la fononimia pretende indicar mediante diferentes posturas y movimientos de las manos, la altura de los sonidos y que los alumnos los identifiquen con sus nombres respectivos. Cabe anotar que estos métodos son muy relacionados con el teatro, ya que utilizan un tejido entre la expresión corporal “kinestesia” y “proxemia” -términos de uso cotidiano en el teatro- que se refieren al trabajo del cuerpo, en cuanto a la colocación y desplazamiento de éste y su relación con la vocalización logrando que el conjunto y la simultaneidad desemboquen en un aprendizaje más rápido y efectivo, para una mejor actuación y puesta en escena.

Mediante el solfeo relativo se plantea la posibilidad de entonar cualquier melodía representada en una sola línea desde el punto de la escritura musical. Esta línea representa el pentagrama convencional y en ella estarán colocadas las diferentes notas con sus nombres respectivos debajo, dichos nombres no estarían completos ya que sólo aparecería la primera letra del nombre correspondiente. Este método puede resultar muy familiar para quienes enseñan basándose más en la estrategia imitativa, porque si se analiza detenidamente, aquel que imita está siempre transportando de forma muy parecida, dicho de otra manera el que imita, -de forma inconsciente- piensa muy parecido al que practica este método.

Con esta actitud y desde el punto de vista de la entonación, da igual la tonalidad en que se encuentre la obra musical original, pues siempre se podrá transportar a la tesitura más cómoda del intérprete.

1.6.3 Metodología Orff.

Sería injusto decir que Karl Orff (1895-1982) hizo sólo un método de enseñanza de la música; porque Orff creó un sistema muy amplio en educación musical, tratando de dar ideas al educador a través de varias propuestas pedagógicas, que estimularan la natural evolución musical de los niños y las niñas. Entre estas se puede ver claramente la estrategia imitativa; ya que el niño al participar está imitando para luego interpretar y posteriormente crear.

La base de la obra pedagógica de Orff se puede resumir en los siguientes términos: "Palabra, música y movimiento" llevada a la práctica de modo real y consciente, que al ser considerada la teoría como consecuencia lógica de la experiencia práctica y sensorial, coincide perfectamente con esta propuesta, porque aquí la teoría es una consecuencia del objetivo estratégico imitativo.

Junto con el lenguaje y el movimiento, -volvemos al teatro- el contacto con la música es practicado por los estudiantes con todos sus elementos: ritmo, melodía, armonía y timbre, dándole gran importancia a la improvisación y a la creación musical. Por eso los instrumentos de percusión tanto de sonido indeterminado como determinado (láminas) tienen especial importancia.

Los datos biográficos de rigor son importantes para poder contextualizar y así entender un poco el por qué de esta propuesta hecha por el maestro Orff en su método creado por él mismo. Karl Orff músico y pedagogo de nacionalidad alemana. -Tener en cuenta la agitada época y los inquietos genios del arte, contemporáneos de Orff-. Él consideraba que el inicio de la educación musical está en la rítmica, que ocurre en forma natural en el lenguaje, los movimientos y percusiones que éste sugiere. Si se piensa bien esta teoría nos damos cuenta que todo tiene ritmo. El tiempo mismo es un fluir constante, es un ritmo cada actividad del hombre o el resto de la naturaleza. El cuerpo y sus órganos son rítmicos, por estos cortos pero concisos ejemplos se pueden sacar muchas conclusiones y llegar a muchas hipótesis que sirven para comprender y poner en práctica esta premisa de Orff.

Por otro lado el objetivo de este método, es masificar la enseñanza de la música. Es posible que por esta razón en sus obras se incluya la participación de varios miembros y combine diferentes instrumentos de percusión, ya que estos se prestan para diversos tipos de ensambles. Trayendo esta idea de masificación al contexto de esta propuesta se puede decir que la estrategia de la imitación siempre ha sido masificadora, por causa y consecuencia ya que es imposible que exista si no hay por lo menos dos personas en función de ella; y que para que se mantenga debe haber una tradición que indudablemente va de generación en generación masificando de manera prolongada a través del tiempo. Esto es verdaderamente extraer de cada autor su metodología y propuesta.

El método propone la ramificación de palabras sensibilizando así a los niños hacia los elementos más simples del ritmo.- pulso y acento, luego figuras, las que rápidamente conducen al niño a graficar el ritmo de palabras simples, sin manejar elementos de ayuda. En este punto hay que recordar que una simple canción popular de alguna manera lleva implícito este método porque al cantar palabras se hace una conexión rítmica entre el acento rítmico natural de la -palabra hablada y el acento rítmico- musical de la canción por eso es que el Método Orff tiene como punto de partida las canciones de los niños y las rimas infantiles. La improvisación comienza con canciones -juegos de acuerdo al desarrollo del niño-, buscando fundamentalmente en esta primera etapa la espontaneidad y expresión musical propia del niño. -Es importante reiterar la relación con el teatro porque toda ésta relación de cuerpo, ritmo, palabra, juego, improvisación y simultaneidad son muy del teatro que viene siendo como la madre de las artes; y para no desviar mucho el tema búsquese los orígenes del teatro griego el cual se transmitió durante siglos por imitación-. Estos juegos de improvisación son más convenientes que una preparación técnica extensa, y concuerdan perfectamente con la estrategia de la imitación en la que no se insiste en la técnica sino como una consecuencia del trabajo espontaneo de la imitación. Este método otorga importancia relevante al ritmo, en todos sus aspectos y comprende una gran variedad de actividades caracterizadas por la riqueza de recursos.

También puede leerse “el método interpretativo de las Artes escénicas” de Stanislavsky (1863-1938) (<http://electroexpresion.galeon.com/interpretacion.html>)

1.6.3.1 Características Orff

Con el método de Carl Orff se pretende enseñar los elementos musicales en su estado más primitivo. Los instrumentos utilizados en este método no requieren una técnica especial (como el violín o el piano). Así, hablamos de pies, manos, etc., o instrumentos básicos como el tambor o el triángulo. Se basa en los juegos de los niños y en aquello que el niño comprende y utiliza normalmente. Dicho de otra manera; Orff invita a reconocer la cotidianidad en el arte, o, el arte en la cotidianidad y esto puede llegar a tener unas dimensiones inimaginables, por ejemplo, yendo un poco más allá de lo esperado se puede captar la mente cinematográfica de Orff al presentar la vida como una banda sonora, ya que usando sonidos del diario vivir está dando a entender la simultaneidad del movimiento y el sonido. Siendo esto lo más primitivo del sonido mismo.

El método está fusionado con el lenguaje; ya que los ritmos se trabajan muchas veces con palabras. De ahí se deduce que también las palabras se pueden trabajar con los ritmos, y por lo tanto encontramos en este método una gran ayuda para el habla de nuestros hijos, es esto uno de los campos de la musicoterapia, lo que invita a reflexionar que tan adelantado a su época estaba el maestro.

Se trabaja también con canciones populares, como hemos visto en el método Kodály, para que el niño practique con los elementos musicales más sencillos y pueda pasar después a aprender la teoría; como lo propone también el maestro Suzuki.

Un aspecto muy desarrollado por el método Orff es el del movimiento, pero se trata de un movimiento corporal básico, no de ballet ni actoral, ni tipo revista deportiva. Así, estamos hablando de caminar, saltar o trotar al ritmo de la música y no sólo esto se

puede decir de la visión y audición de Orff, como ya se comentó anteriormente sobre su pensamiento cinematográfico.

1.6.3.2 Procedimiento

El entrenamiento melódico se realiza a partir del recitado rítmico de rimas, adivinanzas, que entonarán utilizando el intervalo más sencillo y común en las canciones infantiles. Significa esto que utiliza simultáneamente diversas facetas de la percepción llegando a lo más profundo del aprendizaje sin causar distracciones causadas por tensión que produce el sentirse forzado a memorizar obligatoriamente algo de lo cual no se disfruta. Esta estrategia es puramente imitativa

El método básico de escala que se usa es la escala pentáfona: DO - RE - MI - SOL - LA. (Denominada también Pentatónica) Se hace notar aquí que la escala pentáfona es usada por todos los pueblos primitivos de forma natural o empírica, es muy posible que Orff haya escogido esta escala por esa razón, teniendo en cuenta que no es gratuito este importante hecho, que tiene relación directa con la imitación. Como su nombre indica, la escala pentatónica tiene únicamente cinco notas. Podemos deducir rápidamente que se han suprimido tres notas de la escala convencional que todos conocemos. Esta supresión se hace siguiendo unos criterios (que ahora no vienen al caso) según deseemos una pentatónica menor o mayor. Se comenzó a utilizar en la música occidental a finales del siglo XIX como escala fija. Las escalas pentáfonas o pentatónicas pueden encontrarse en gran parte de las músicas folclóricas y no occidentales, en las que suelen mezclarse intervalos de tercera con tonos enteros: DO, RE, FA, SOL, LA o bien DO, RE, MI, SOL, LA.

1.6.3.3 Conclusión

Orff basa su método o sistema en los ritmos del lenguaje, cuyas palabras poseen una rica fuente de elementos rítmicos, dinámicos y expresivos, que junto con el cuerpo forman la conjunción del ritmo (palabra- cuerpo – movimiento) y la vivencia del mismo;

Mientras que el Suizo Émile Jaques Dalcroze (otro de los grandes pedagogos musicales) considera a la rítmica, o ritmo del cuerpo, como la base y punto de partida para los estudios musicales, Orff toma como base para tal fin, los ritmos del lenguaje.

Para Orff, el cuerpo trabajará como un instrumento de percusión de timbres variados, que emplea cuatro planos sonoros, pies, rodillas, palmas y dedos, con los que se pueden conseguir distintas variedades rítmicas y dinámicas.

1.6.4 Metodología Martenot

Maurice Martenot (1898-1980), ingeniero y compositor francés, parte de la concepción de que *“el niño presenta las mismas reacciones psicosensoriales y motoras que el hombre primitivo”*, por lo que se trabaja principalmente el sentido instintivo del ritmo en su estado puro, lo que también quiere decir que se hace imposible omitir el aprendizaje por imitación descartando en un principio las nociones de medida y melodía ya que estas vienen implícitas inconscientemente y su teorización se hace necesaria un tiempo después. Su lema: *“El espíritu antes que la letra, el corazón antes que el intelecto”*. (Valencia, 2011)

Aclara de nuevo el autor de esta investigación que al traer y poner en juego estos autores se pretende contextualizarlos razonándolos dentro de esta propuesta a tal punto que se haga evidente que la estrategia pedagógica de la imitación es imprescindible porque es natural; es decir, ningún sistema de enseñanza deja de ser imitativo en mayor o menor grado. Los principios u objetivos del método Martenot son:

- *“Hacer amar profundamente la música.”* De Todos los teóricos citados es el primero que de forma directa habla del amor, sin querer decir con esto que los demás no lo sientan y por lo tanto no lo piensen dentro de sus metodologías.

- *“Poner el desarrollo musical al servicio de la educación”.* Dentro de estos términos; amor y servicio -valga la redundancia- de la educación, suena Quijotesco porque la educación en Colombia no está pensada como un servicio sino como un sistema de sometimiento controlado, que tiene un efecto invertido en el cual el sistema en vez de servirle a los individuos y la sociedad hace que la sociedad y los individuos le sirvan al sistema por eso esta propuesta de Martenot, o por lo menos la forma como lo plantea se hace tan interesante, ya que aclara desde el amor –porque no hay otra forma- un poco por lo menos de este enredo en el que se encuentra la propuesta educativa en este momento. El arte en general no puede a estas alturas seguir teniendo ese concepto equívoco de que es un don exclusivo de algunos nacidos genios y que los otros no tienen derecho a ella. Esta premisa castradora de las “vedettes” del arte le hace mucho daño a la necesidad de un cambio que en estos momentos debe ser radical. Porque todos los seres humanos tienen derecho al arte, pues está en la naturaleza del ser y no es un don exclusivo de algunos que quieren hacerse llamar genios. Lo que tampoco quiere decir que algunos auténticos no hayan tenido suerte y se hayan podido desarrollar a sorprendentes alturas

- *“Transmitir los conocimientos teóricos en forma viva, concretándolos en juegos musicales.”* Indudablemente recúrrase a la estrategia imitativa como se verá más adelante.

- *“Formar auditorios sensibles a la calidad.”* Conlleva una *“Educación Integral”* igual para todos en cuanto a derechos se refiere. Así pues, en las actividades propias de este método, deben realizarse juegos de silencio y ejercicios basados en el uso del lenguaje. -Para Martenot el uso de la frase verbal es el principio para la realización del ritmo-. (Audición interior -Formación sensorial). Martenot considera que para llevar a cabo un buen trabajo rítmico es indispensable que éste se realice como repetición de fórmulas encadenadas. Los ejercicios de “ecos rítmicos” con la sílaba “la” son células propuestas por el maestro que deben terminar en un valor prolongado para el reposo. Imitar y repetir una fórmula desarrolla el órgano sensorial. Con respecto a la entonación se parte de la imitación. Primero sin notación con la sílaba nu, que puede subir o bajar

de acuerdo con el intervalo, mientras sigue el movimiento melódico con el gesto (asociación del gesto y sonido). Los ejercicios de relajación y los juegos de silencio son también actividades propias de este método.

CAPÍTULO 2.

Métodos tradicionales de enseñanza y el canto

2.1 Formas como se enseña a cantar canciones populares con acompañamiento de guitarra.

Teniendo ya claro que cada teórico de la música se basó en su propia experiencia adquirida en un contexto determinado, tuvo como resultado una metodología acorde con sus características propias. Al referir aquí formas como se ha acostumbrado enseñar, es obvio que se refiera al contexto social y cultural en el cual aprendió y enseña el autor de esta monografía. Por esta razón se expone aquí lo acostumbrado dentro del aprendizaje tradicional de la música popular en Bogotá. Hay varios recursos: el primero es aprender viendo al profesor en vivo y en directo y recibiendo la ayuda de él para la colocación de los dedos sobre la guitarra; el segundo, es ayudarse con música grabada para poner en práctica lo que popularmente se llama “sacar a oído”; y en tercer lugar ayudarse también con cancioneros que traigan las letras y la cifra.

Si se va al caso de la música popular folclórica se puede traer como ejemplo alguna de las canciones que están en la propuesta metodológica de esta monografía. Como la canción titulada “Al sur” del maestro Jorge Villamil Cordobez, que por sus características de relativamente fácil aprendizaje; su melodía “pegajosa” y por haber sido compuesta en la década de los años 40 en la cual la forma de enseñanza y aprendizaje era la imitativa (aún lo sigue siendo) no tan contaminada por los medios de comunicación; porque allí la mayoría de la población no tenía ni siquiera televisión, y muy pocos tenían acceso a la radio. Por lo tanto se aprendía de los padres, los abuelos y los vecinos que tuvieran conocimientos básicos de la guitarra y que gustaran de las reuniones familiares o celebraciones de carácter social. Esto nos dice la importancia que siempre han tenido todos aquellos artistas anónimos de provincia que han

mantenido durante toda la historia viva la música popular y que el único método de aprendizaje a través del cual se ha logrado esto ha sido el imitativo.

2. 2 Textos tradicionales de enseñanza y métodos

Hablar de métodos y textos resulta dispendioso porque los que se tienen al alcance desde hace varios años en el medio bogotano no son pocos. Esto conduce a que el autor ante todo se disculpe por no nombrar a muchos que tienen la misma importancia de los pocos que se nombran a continuación: lo primero es un reconocimiento al Ministerio de Educación que publicó una serie de cartillas progresivas para la enseñanza de la música en los planteles de educación primaria y secundaria titulados “Serenata” educación musical que tiene como autor a Horacio Lapidus. Es una guía de enseñanza de la editorial Voluntad del año 1989. Este texto es técnico pedagógico y corresponde a la idea clara de implementar la música en estos escenarios educativos. Es imprescindible decir que en la actualidad se ven estas cartillas como un sueño fallido porque en el distrito capital las escuelas de primaria ya no tienen cátedras de música. Y si algunas la tuvieran no son manejadas por las personas idóneas en la materia. Volviendo a la cartilla y su contenido, vemos que está muy bien elaborada; que tiene ejercicios de pre lectura y propuestas innovadoras vigentes hoy en día.

Importante es hablar también de unos folletos que en un comienzo fueron de tamaño bolsillo llamados guitarra fácil. Las primeras ediciones de estos folletines fueron sobre los años 50 en los que siempre se ha escogido un intérprete o intérpretes conocidos también cantautores como por ejemplo el dúo Garzón y Collazos; la cantante intérprete Mercedes Soza o el cantautor Joan Manuel Serrat. y se trabaja varias canciones de ellos en un solo número o en varios básicamente con la cifra sobre el texto y a veces con el cifrado en números arábigos. Colombiano que toque y cante canciones populares y no conozca estas revistas es un caso raro.

Igualmente sucede esto con los más de quince libros del maestro Keiner Ramírez Mojica; titulados “Haga música con la Guitarra” y que están circulando por todo el país desde los años 70 cuya editorial es “Independencia impresores TUNJA”.

Estos dos tipos de publicaciones suelen tener en su repertorio de cuanta música popular comercial existe en el mercado. Pues tienen desde música folclórica colombiana pasando por todos los países latinoamericanos hasta llegar a agrupaciones como los Beatles y otros de trascendencia mundial. De ahí su alcance y su éxito. Se agrega la serie de volúmenes titulados “A cantar todo el mundo”. Método de guitarra de Hector Castrillón Londoño, editada por el mismo autor y publicado en la década de los 80.

Otros métodos no tan populares pero de excelente calidad y de aporte importante al aprendizaje imitativo son el de Carmencita Delgado de Rizo. “Cancionero bohemio antología” de la editorial Intermedio Editores y publicado en los años 80. En esta recopilación la cartagenera Carmencita Delgado de Rizo reúne varios temas populares que se acostumbran a interpretar en puntos de socialización incluyendo las 100 mejores canciones colombianas supuestamente seleccionadas por personas idóneas en la materia. Libros como este hay varios. Sólo se trae a colación este porque es un ejemplo de un tipo de colaboración con la divulgación de la música popular apoyando el aprendizaje imitativo.

Por último vamos a citar otro tipo de publicación que es importante también para el aprendizaje imitativo pero que por sus características de documento investigativo ilustra y respalda la cultura general que debe tener toda persona que disfruta de la interpretación de la música popular. Ya sea como aficionado o como profesional valorando como es justo a los compositores de estas canciones. Nos referimos al libro de Rafael Hoyos Hernández titulado “Jorge Villamil Cordobez” distribuido por la editorial educativa limitada y publicado en el año 1978, y que las últimas ediciones del siglo XXI tienen el agregado importantísimo del C.D, tecnología que ya no es de punta pero que su formato permite traducirse a otras tecnologías corroborando así lo dicho en capítulos

anteriores: -la estrategia imitativa nunca ha dejado y nunca dejará de existir por más aportes tecnológicos que la humanidad en su evolución proponga-.

2.3 El canto, una forma de comunicación e integración humana.

“Música es el arte de combinar los sonidos” es obvio que esta conocidísima definición se queda totalmente corta frente a lo que es realmente la música. Pues la palabra “arte” encierra muchos significados; tantos, que no todos están dichos. Es decir, en la medida en que la humanidad evolucione, se estarán diciendo, agregando y ampliando nuevos conceptos. Por lo tanto combinar sonidos puede ser un arte, si estas combinaciones se tejen con todos los aspectos de la vida. Si esto no fuera así su “comunicación” sería limitada y la música no sería el lenguaje universal que se precia de ser.

Es paradójico pensar que el teatro que es la madre de las artes no es tan universal como lo es la música individualmente vista porque precisamente cuando el verdadero teatro al estilo griego que contiene texto, actuación y música es universal porque contiene la música. La comunicación a través de la música puede ser en combinación con otras artes y sola. De ahí su universalidad y también de ahí la necesidad de redefinirla permanentemente. Comunicación no es que dos personas se digan cosas o discutan ideas o se inventen símbolos. Verdadera comunicación es que se transmitan los sentimientos más hondos del corazón de los hombres. Y para esto muchas veces las palabras no alcanzan ni siquiera las gesticulaciones o señales que puedan ocurrírseles a las personas que pretendan comunicar algo sobre todo cuando se quiere imponer ideas sin sopesar la calidad de ser “humano”. Todas estas dificultades de comunicación indudablemente las supera la música.

2.3.1 Historia de la canción popular.

¿Cuándo fue creada la primera canción de la humanidad? esta es una buena pregunta a pesar de lo ingenua. La única respuesta posible es que la primera canción de la humanidad nace con la humanidad misma. Si observamos las culturas primitivas que

aún existen hoy, podemos fácilmente darnos cuenta de que su cotidianidad está alimentada y se puede decir vivida a través de canciones. Cantos para los niños, cantos para la preparación de alimentos, cantos para la caza, cantos para despedir a sus seres queridos, cantos para las cosechas, cantos religiosos, cantos inclusive sin propósitos importantes sino simplemente para pasar el tiempo o acompañar cualquier actividad. Estos cantos hoy en día pueden ser comparados con la cotidianidad y el diario vivir de nosotros en esta cultura. Para que quede más claro se pone este ejemplo: el susurro, el silbo, el tararear canciones, estribillos, y frases de canciones mientras se trabaja o se camina, son una muestra clara de la importancia de la música en la vida de los hombres. Entonces la pregunta no debe ser como está planteada en el encabezamiento, sino más bien debería ser: ¿Cuál sería la historia del hombre sin canciones?

Es importante dejar en claro que gracias a la tecnología, desde que existe la posibilidad de dejar registrada o grabada la música se ha podido tener más claro cómo ha evolucionado la música popular, porque al recopilar y escuchar las diferentes manifestaciones de tan distantes pueblos y costumbres, se puede estudiar – no de forma valorativa sino cualitativa- en todos los sentidos, es decir, expresivo, técnico, cultural, emocional, psicológico y muchos otros aspectos, sin tener que desplazarse hasta los lugares de origen para ver como se enseña. Se sabe ya, como resultado de la experiencia y de muchas investigaciones, -incluyendo humildemente ésta- que sin el aprendizaje imitativo nada de esto hubiese sido posible.

El maestro Bela Bartok entre muchos hizo un importante estudio sobre la música popular de Hungría, su tierra natal, siendo éste una de las más importantes investigaciones y aportes hechos a la humanidad porque no solo le dio a la música popular de su tierra el lugar que merece, sino también a la del mundo entero; aportando también un modelo de investigación para quienes estuviesen interesados en este tipo de proyectos.

Volviendo a la música popular actualmente –valga la crítica– los medios de comunicación aportan algunas cosas positivas en cuanto a el aprendizaje imitativo pero por muy conocidas razones tienen algo que es muy negativo y es la calidad de lo que transmiten ya que se convierte en un producto artístico de baja calidad en su afán comercial conductista; -salvo algunos casos-.

CAPÍTULO 3.

Propuesta metodológica para la enseñanza de Música a través de la imitación

3.1 Introducción:

A través de la historia el hombre siempre ha hecho uso de sus facultades y habilidades para evaluar su idiosincrasia; experimentando en este proceso su desarrollo y su propia evolución. En lo que a la música concierne podría decirse que desde entonces la práctica musical ha sido uno de los vínculos más importantes a través del cual un ser humano puede no solo comunicarse sino también expresar su estado de ánimo y sus sentimientos. Ésta actividad ocupó un lugar privilegiado en las sociedades primitivas. Y desde entonces existe la estrategia de aprendizaje imitativo. Pues en aquellos tiempos para transmitir cualquier tipo de enseñanza no se contaba con elementos básicos teóricos y/o gramaticales que sustentaran una estrategia de aprendizaje diferente. Y si existían, el hombre no estaba aun capacitado para retransmitirlo.

Surge entonces en el autor de esta investigación una idea; consistente en programar y organizar en la institución donde trabaja “Obra Social y Cultural Sopena Ocus”, unos talleres musicales libres, en cuyos prerrequisitos inicialmente no incluya la lectoescritura musical; y cuyo contenido básico sea el aprendizaje de melodías y canciones populares con el acompañamiento de guitarra a través de la imitación. Es así como mediante una convocatoria con bases mínimas de selección se logra conformar un grupo de veintinueve (29) personas de edades variadas (16-70), compartiendo un sentimiento común: el gusto por la música, y el querer aprender inicialmente mirando, escuchando e imitando.

Se inicia así un trabajo en equipo por parte tanto del docente como de los estudiantes, que incluye 6 talleres repartidos así: 4 de 5 horas c/u, y 2 de 6 horas. Cada

taller dividido en tres sesiones, para un total de 32 horas. Al cabo de las cuales se espera un resultado muy positivo.

3.2 Objetivos

- Familiarizarse con la topografía de la guitarra a través del contacto físico y los ejercicios de acompañamiento para desarrollar una técnica de voz adecuada.
- Conocer, escuchar, observar e interiorizar sonoridades (algunas nuevas) a través de la imitación, rasgueos y combinación con la técnica vocal.
- Preparar la actitud mental y corporal para la interpretación, combinada con las sonoridades convencionales.
- Iniciar el trabajo de independencia de las manos y de la voz.
- Desarrollar el pensamiento sonoro ejercitando los esquemas rítmicos realizados al tiempo con el canto.
- Incrementar progresivamente las destrezas y habilidades a través de la realización de ejercicios de digitación y rítmicos propuestos.
- Analizar otras posibilidades de grafismos musicales adicionales a las propuestos en los talleres.
- Conformar subgrupos de trabajo con el fin de optimizar el rendimiento académico aportado por los estudiantes.
- Presentar al final con los subgrupos un producto de calidad adecuada consistente en la puesta en escena e interpretación de las canciones aprendidas.

3.3 Talleres de música popular con acompañamiento de guitarra

3.3.1 Intensidad horaria:

6 talleres de música popular se dictaron en Ocus; divididos cada uno de estos en 3 sesiones así:

2 sesiones de 2 horas semanales y una sesión de 1 hora: para cada uno de los 4 primeros Talleres; 3 sesiones de 2 horas semanales para los dos últimos talleres, Para un total de 32 horas dictadas El horario propuesto para llevar a cabo el desarrollo de estos talleres fue: los días viernes de 6pm a 8pm. (Ver cronograma de actividades. Página 20).

3.3.2 Pregunta generadora del espacio:

¿Cuáles son las necesidades que los estudiantes resuelven a través de la guitarra y el canto usando técnicas académicas combinadas con las empíricas o populares (tradición oral), tanto en su proceso formativo académico, como en su desempeño artístico?

-Se comprobó a través de los talleres que éstas técnicas no solo resuelven (entre otras) la necesidad básica de actualizar el conocimiento sobre el instrumento, sino que “generan necesidades” como la de buscar soluciones diferentes a los problemas que puedan tener en el proceso de aprendizaje.

Teniendo en cuenta que la creatividad tanto de músicos como de compositores cada vez es más evidente, la combinación de técnicas tanto empíricas como académicas en la ejecución de la guitarra popular siempre aportará soluciones que redundarán en una adecuada interpretación.

3.3.3 Pregunta generadora por canción:

¿Qué elementos filosóficos, musicales, técnicos, teóricos, creativos e interpretativos requiere el estudiante al abordar por primera vez las canciones populares acompañadas con guitarra?

En los talleres, los elementos filosóficos son a fe ciega aceptados por los estudiantes (no todos los casos) porque parece que hay temor de aceptar que todos por naturaleza filosofamos. No es un derecho exclusivo de renombrados intelectuales, catedráticos y antiguos sabios, que el conocimiento de la vida real es filosófico. Todos tenemos este conocimiento interior que nos permite entender el mundo y vivir en él. Este conocimiento viene de muchas fuentes que para esta investigación proviene en su trasfondo de la palabra de Cristo.- no se entrará a discutir asuntos de carácter religiosos- pues son terrenos que a pesar de estar directamente relacionados con los objetivos de ésta, se prolongaría demasiado y así mismo, perdería sentido.

En cuanto a los elementos musicales, teóricos, técnicos, creativos e interpretativos que se requieren, no hay exigencias rigurosas, precisamente se trata de enriquecer el desarrollo de los mismos. Sin embargo, es de mucha importancia el entusiasmo, el deseo de explorar, experimentar y tener mente abierta a los cambios por hacer.

En los talleres se aplican estos conceptos con resultados muy positivos, además de que se usan estímulos extramusicales que motivan la creatividad, como historias, sensaciones, emociones, situaciones etc.

3.4 Contenidos temáticos:

- ✓ -Clasificación de las canciones.
- ✓ -Signografías para los ritmo tipos
- ✓ -Práctica de ejercicios preparatorios.
- ✓ Análisis de las canciones.
- ✓ -Relación de canciones y ejercicios técnicos.
- ✓ -Implementación de la interpretación con canciones de diversos géneros artísticos.
- ✓ -Trabajo de ensamble del repertorio propuesto.
- ✓ -Documentación audiovisual del proceso y resultado del taller.

Para el trabajo metodológico se tendrán en cuenta las siguientes estrategias.

- ✓ -Aprendizaje imitativo
- ✓ -Aprendizaje repetitivo
- ✓ -Análisis conceptual, morfológico, tímbrico, técnico y estilístico enfocado hacia la adecuada ejecución de las canciones.
- ✓ -Adquisición de estrategias metodológicas para optimizar las canciones en las prácticas individuales.

Los recursos y estrategias didácticas utilizadas son, en lo convencional las mismas nomenclaturas usadas tradicionalmente en la práctica de la guitarra popular, combinadas simultáneamente con algunas académicas para las cuales se desarrollan estrategias didácticas, individualizadas, ya que éstas se personalizan a través de la práctica.

Como elemento fundamental y propuesta original del taller, se desarrolla la metodología creada por maestros reconocidos cantautores e intérpretes en el transcurso de muchos años de experiencia, pensada para guitarristas cantantes y músicos en general, de la cual se trae acá lo transmitido por maestros, estudiantes y aficionados; de lo cual a grandes rasgos se puede concluir: -Correcta postura -Cuerpo y sonido -Escena y control de sí mismo -Improvisación, además de todas las experiencias del autor con varios Maestros, a quienes se les reseñará en la bibliografía.

Partiendo de las sonoridades propuestas en los ejercicios y canciones, los participantes logran improvisaciones limitadas, en cuanto a la conservación de las estructuras propuestas, pero en cuanto a las técnicas académicas en general y su combinación con lo tradicional y lo popular, se pueden usar con plena libertad desde que el discurso sonoro en su totalidad tenga coherencia.

3.4.1 Canciones seleccionadas

Seis canciones populares del repertorio tradicional para voz y acompañamiento de guitarra:

- 1) AL SUR. Vals del maestro Jorge Villamil Cordobez.
- 2) COMPA' HELIODORO. Paseo Vallenato del maestro Guillermo Buitrago
- 3) MARÍA ANTONIA. Bambuco del maestro José Alejandro Morales
- 4) LA ENREDADERA. Pasillo D.R.A.
- 5) EMBRUJO. Bolero moderno del maestro Napoleón Baltodano
- 6) ANDATE. Vals del maestro José Rómulo Caicedo Muñetón

-El tiempo de duración de los talleres no permitió ver otras canciones; pero esto no impide que los estudiantes lo hagan, ya sea en talleres posteriores o por cuenta propia.

3.4.2 Convenciones para los ritmo tipos de las 6 canciones propuestas

Usaremos solo cinco símbolos como convenciones para estructurar los ritmo tipos que nos servirán en la ejecución de estas canciones:



Bajo: Consiste en pulsar con el pulgar de la mano derecha una de las tres últimas cuerdas de la guitarra. (4^a, 5^a ó 6^a).



Acorde y/o Rasgueo arriba: Si en la definición del ritmo tipo aparece como Acorde, éste consiste en pulsar al tiempo las tres primeras cuerdas de la guitarra hacia arriba con los dedos anular medio e índice de la mano derecha. Anular para la primera, medio para la segunda e índice para la tercera. Esto puede hacerse también con las uñas de dichos dedos, o combinando yema y uña de cada uno de estos. Se aclara que las flechas indican es la dirección de la mano y no la sonoridad. Si en el ritmo tipo aparece como rasgueo hacia arriba, éste consiste en subir la uña del pulgar (mano derecha) haciendo sonar desde la primera cuerda. El número de curdas a sonar dependerá de la tonalidad que se esté haciendo.



Rasgueo hacia abajo:

Consiste en dar un golpe hacia abajo con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha, y desde la cuerda tercera hasta la primera (generalmente). Igual que en el caso anterior se puede hacer uso también de las uñas de dichos dedos.



4 Rasgueo apagado

Rasgueo apagado:

Este puede ser ejecutado hacia arriba o hacia abajo. La direccionalidad la encontraremos en el gráfico de cada uno de los ritmo tipos que lo contengan. Si es hacia abajo se hace con un golpe seco con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha, y rosando momentáneamente desde la 6ª cuerda con el músculo anterior del dedo pulgar. El sonido resultante debe ser como una especie de chasquido.

Si es hacia arriba se coloca el dedo pulgar de la mano derecha sobre el índice, se unen los demás dedos incluyendo el meñique y se gira la muñeca hacia arriba rosando con las uñas sobre las primeras cuerdas de la guitarra de tal forma que la primera uña que suba sea la del pulgar. Al hacer este movimiento las primeras falanges de los dedos rosan también las cuerdas al tiempo con las uñas produciendo igual que en el caso anterior un sonido de chasquido muy característico y guitarrístico popularmente hablando.

(En el anexo 3 se encuentra el video con las explicaciones de cada uno de los ritmo tipos, sus movimientos y sus sonoridades.) Aclara el autor también que aunque no es estrictamente necesario el uso de las uñas en la mano derecha para la interpretación de la guitarra, el uso de estas le viene muy bien a algunos ritmo tipos para que queden autóctonos.



5 Tapao

Tapao:

La forma de ejecutar este movimiento es extendiendo el pulgar de la mano derecha sobre el índice y golpeando con éste las cuerdas desde la sexta hasta la primera de tal forma que al golpearlas éstas alcancen a tocar los trastes. Se hace claridad que en los esquemas rítmicos donde se encuentren enfrentados este signo y el anterior, su ejecución debe hacerse como se explica en este último párrafo. (Ver esquemas rítmicos página 87)

3.4.3 Criterios de evaluación:

El estudiante debe cumplir con un 80% como mínimo del programa propuesto en cada uno de los talleres, y no tener más de una inasistencia en cada taller

Para el examen se tendrá en cuenta lo siguiente:

- Conocimiento práctico y teórico de las herramientas aplicadas en el aprendizaje de canciones y melodías.
- Dominio sobre el instrumento en la práctica de las canciones en sentidos melódico (voz y algunos pasajes instrumentales), armónico y técnico (técnicas de interpretación) más los ejercicios preparatorios correspondientes a cada canción.
- El conocimiento teórico de la clasificación de las canciones, y la memorización del texto de cada una de estas; en la práctica, el dominio de los ritmo tipos correspondientes propuestos para cada canción.

Lo más importante de evaluar es ver hasta donde el estudiante se apropia de estas canciones y las usa como vehículo de exploración para aplicarlas luego en otros espacios de desarrollo.

3.4.4 Mecanismos:

- Se evalúa permanente el aprendizaje y desarrollo del estudiante durante los talleres.
- Se examinará finalmente el trabajo presentado por los estudiantes evaluando algunos aspectos importantes como expresión corporal, interpretación, métrica y demás. De acuerdo con los resultados se realizarán videos cuya calidad será también evaluada con el fin de compartirlos subiéndolos a la red (Youtube.com). -Es de anotar que esta última opinión puesta en común, causa un cierto grado de motivación en la mayoría de los participantes-. (Ver C.D. anexo 1)

3.4.5 Desarrollo de los Talleres

Treinta y dos horas representadas en 4 talleres de 5 horas y 2 talleres de 6 horas respectivamente se dictaron en la Obra Social y Cultural Sopeña OSCUS, apoyados y dirigidos por la Universidad Pedagógica Nacional. El objetivo de estas prácticas fue el de poner en conocimiento la propuesta metodológica con el aprendizaje imitativo de las canciones compuestas por autores varios y escogidas para esta monografía. El número de canciones es el mismo número de talleres; pues la propuesta fue que cada uno de los talleres representara una canción. Sin embargo a lo largo de las sesiones se fue trabajando poco a poco con todas las canciones.

Antes de iniciar dichos talleres se convocó a una reunión (Febrero 4 de 2012) con los interesados, para poner en conocimiento los objetivos del taller. Se hicieron presentes algunos miembros de la comunidad, con los cuales después de una charla introductoria se procedió a seleccionar subgrupos de estudiantes por canción, y se les entregó el material audiovisual de trabajo (Cd, signografía de ritmo tipos y texto de las canciones) con el fin de que empezaran a estudiar y a analizar el contenido y propósito directamente del aprendizaje imitativo sin intervención de otro medio, para poner a prueba hasta qué punto las signografías propuestas son secundarias.

3.4.5.1 Taller N° 1

(Febrero 10, 17 y 24 / 2012)

Duración: 2 horas las dos primeras fechas y una hora la última (5 horas.)

Asistencia:

Isidro Antolines, Miguel Ángel Parra, Jonh Eber Marín, Óscar Rodríguez, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Hugo Jairo Mahecha, Andrés Velandia, Jairo Rodríguez, Dubán Bermúdez, Heriberto Méndez, Mario Rico, Ángela Gonzáles, Andrés Bello, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio

Martínez, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, Luis José Medina y Juan David Correa.

Se hace claridad ante el grupo que cada taller consta de tres sesiones, y que se debe asistir mínimo a dos de éstas; y que además un participante no debe superar 3 inasistencias a lo largo del total de los talleres

Objetivo. Analizar y poner en práctica el estudio de las Canciones “Al sur” y “Compa’ Heliodoro”

Antes de desarrollar el objetivo se recuerda que siempre se deben tener presentes las preguntas generadoras de este espacio tal como se formulan en la propuesta metodológica -¿Cuáles son las necesidades que los estudiantes resuelven a través de la estrategia pedagógica de la imitación para la interpretación de canciones populares en guitarra sin ser prioritaria la lectoescritura?

Se hace una pequeña presentación del grupo y una dinámica con el fin de ambientar y crear empatía. Seguidamente se socializa algo acerca del gusto por la música, de algunas habilidades musicales y de expectativas acerca de los talleres a recibir.

Se inicia pues el proceso con dinámicas, con ejercicios, breve conocimiento de la guitarra, algunos acordes en la guitarra, para luego dar comienzo al trabajo sobre los ritmo tipos vals y paseo vallenato; de los cuales algunos ya tienen gráficamente las estructuras rítmicas desde la primera sesión.

Hablaremos ahora concretamente de estos dos ritmo tipos (Vals – Paseo Vallenato); de algunas convenciones, y de cómo interpretarlos en la guitarra.

El ritmo tipo vals de origen europeo y adoptado en la mayoría de países, es uno de los más tradicionales en la música popular latinoamericana y, sin perder su

estructura ternaria $\frac{3}{4}$, cada país le va imprimiendo algún elemento que lo caracteriza. En Colombia por ejemplo su ejecución en la guitarra se hace de la siguiente forma:

Vals

6 Ritmo tipo Vals (El autor)

Según nuestras convenciones encontramos aquí el esquema de un compás en ritmo tipo Vals que consta de un bajo y dos acordes.-Se brinda también dos opciones de escritura adicionales como lo son la tablatura y el pentagrama, con el fin de que más personas puedan tener acceso a este documento-.

El ritmo tipo Paseo es una variante o un estilo de la llamada música vallenata interpretada en la costa caribe colombiana, con acordeón, caja y guacharaca. De tal forma que el paseo, la puya, el son y otros, son derivaciones del este género musical. En lo que respecta al Paseo Vallenato como tal, este fue interpretado y popularizado inicialmente en guitarra. Uno de sus máximos exponentes fue el maestro Guillermo Buitrago (1920 – 1949), quien le dio vida a este llamativo ritmo tipo interpretando sus magistrales canciones entre las que se encuentra “Compa’ Heliodoro”.

Paseo Vall.

7 Ritmo tipo Paseo Vallenato

El ritmo tipo es cuaternario y se puede escribir a $\frac{4}{4}$ ó a $\frac{2}{2}$ (llamado también dos partido) su estructura es la siguiente: Como podemos apreciar consta de 7 movimientos: un bajo, un acorde, un tapao, un acorde, un bajo, un acorde y un tapao. Su característica son los acentos en el primero, tercero y séptimo movimiento. Recordemos lo dicho anteriormente. “al encontrar enfrentados los símbolos de rasgueo pagado y tapao, se debe ejecutar como éste último.

Al resultar el grupo un poco homogéneo tanto en edades como en gustos de géneros musicales, y detectando (no en todos) algunas aptitudes y habilidades de fácil corrección técnica, se procedió a dividir el grupo -conformando tres sub-grupos- y a seleccionar del repertorio propuesto dos canciones por cada uno de ellos para trabajar los montajes y posteriormente ponerlos en escena.

Se hace entrega del material audiovisual a los estudiantes que llegan por primera vez (Cd, signografía de ritmo tipos y texto de las canciones).

La mayoría de los integrantes manifiestan su deseo de querer aprenderse las melodías inicialmente con una estrategia diferente a la partitura. Por lo que se hace un consenso y todos los participantes piensan que inicialmente la nomenclatura de los números para interpretar las melodías es lo más adecuado. El docente propone al grupo escribirles las melodías con números pero debajo de las notas en el pentagrama, e incluso escribirles el texto de las canciones también en medio de los números y las notas, con el fin de que se vayan familiarizando con la partitura y el lenguaje musical. También les escribirá en tablatura tanto las melodías de introducción de todas las canciones, como la melodía de los textos. Todos están de acuerdo, y el docente se compromete a traerles este material para la próxima sesión.

Las canciones “Al sur” y “Compa’ Heliodoro” igual que las otras cuatro canciones responden y/o resuelven varias inquietudes en cada uno de los participantes. A quien esté interesado en encontrar una respuesta de fondo se le recomienda leer toda la monografía.

Aunque todos los miembros del grupo trabajarán las seis canciones, cada sub-grupo prestará más atención a dos de ellas en especial –de acuerdo con sus capacidades interpretativas- para ponerlas en escena ante los demás miembros de la comunidad educativa en Oscus y/o en otro escenario.

De acuerdo con lo anterior, las canciones “Al sur” y “Compa’ Heliodoro” inicialmente les fue asignada al sub-grupo conformado por: Isidro Antolines, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio Martínez, Israel Puentes, Hector

Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, Luis José Medina, Mario Rico, Jairo Rodríguez, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Heriberto Méndez, Dubán Bermúdez y Juan David Correa.

Queda pendiente para el siguiente taller la asignación de las demás canciones. (Todo el grupo hace compromiso tanto de no faltar a los talleres, como de estudiar las canciones propuestas).

Se propone en el grupo que para la última sesión de los talleres se haga una grabación en video de los diferentes subgrupos interpretando las canciones correspondientes.

El estudiante Óscar Rodríguez, manifestó su deseo por que le fuera asignada también la canción “María Antonia” Bambuco del maestro José A. Morales, con lo cual estuvo de acuerdo el resto del grupo, y queda pendiente para la próxima sesión la conformación de los demás integrantes del subgrupo.

Se hace claridad que aunque con todos los estudiantes se trabajarán las seis canciones, de acuerdo con las habilidades y aptitudes observadas en cada uno de los miembros del grupo, en el momento de la muestra algunos podrán participar en todas las canciones, mientras que otros solo participarán en dos o tres de ellas.

Todas las interpretaciones de las canciones se observan de acuerdo a los objetivos que están en la propuesta metodológica, (considera el autor innecesario estar repitiendo todos los objetivos y estrategias por eso sólo se hace con los que corresponde). Se plantean algunas sugerencias en cuanto a escuchar, memorizar, e interiorizar las sonoridades de introducción de las canciones teniendo en cuenta las convenciones y direccionalidad de los ritmo tipos, y relacionando los ejercicios hechos previamente para cada canción, con el fin de mejorar cada vez más cada interpretación.

Se considera también de suma importancia hacer la lectura detallada y seguir las indicaciones del autor, cuyas explicaciones están en cada una de las tablaturas de las canciones. En éstas se referencian los ejercicios correspondientes y se hacen recomendaciones de todo tipo para una mejor interpretación.

Los aportes tanto de los integrantes del subgrupo como los demás integrantes del grupo y la socialización, ayudan no sólo a la integración de los miembros del subgrupo que interpretará las dos primeras canciones sino de los otros estudiantes que participan en el taller, en cuanto a diversas formas de abordarlas según la experiencia individual de cada uno de ellos.

Se logró en este primer taller la práctica de las estrategias propuestas como aprendizaje imitativo, repetitivo, conceptual, morfológico, tímbrico, técnico y estilístico. El criterio de evaluación se hizo posible a través de la observación del resultado en cuanto a apropiación e interiorización de todo lo que la canción le brinda a cada participante no solo para una buena interpretación sino para ampliar su aplicación en otros espacios.

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.2 Taller N° 2

(Marzo 2, 9, Y 16 / 2012)

Duración: 2 horas las dos primeras fechas y una hora la última (5 horas.)

Asistencia:

Isidro Antolines, Miguel Ángel Parra, Jonh Eber Marín, Óscar Rodríguez, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Hugo Jairo Mahecha, Andrés Velandia, Jairo Rodríguez, Dubán Bermúdez, Heriberto Méndez, Mario Rico, Ángela Gonzáles, Andrés Bello, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio Martínez, Jenny Alejandra Acuña, Ana Elvia Español, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, José Lubín Díaz, Luis José Medina y Juan David Correa.

Objetivo: selección del subgrupo y ensamble para la interpretación de las canciones “María Antonia y La enredadera”.

Se recuerda que las preguntas generadoras de estos talleres se encuentran en la propuesta metodológica (el autor considera innecesario repetirlas) son solucionadas a través de las canciones aquí propuestas. Como se sabe, cada canción corresponde a un grupo de ejercicios específicos, que preparan y facilitan la ejecución de los ritmos para una correcta interpretación. Sin embargo, la interpretación correcta no se relaciona sólo con lo guitarrístico exclusivamente, sino que además se conecta con otras expresiones artísticas.

Este taller se centra en las canciones “María Antonia” y “La enredadera”. Un Bambuco y un Pasillo respectivamente, y cuya interpretación requiere un poco más de nivel en cuanto a que debe independizarse la voz y el ritmo tipo; y lograr mantener estos dos planos durante toda la canción.

El bambuco es un ritmo tipo típico colombiano interpretado en un gran porcentaje en las siguientes regiones: los Santanderes, la zona Cundi Boyacense, el Tolima, el Huila, y el Viejo Caldas. Otras personas hablan de estas regiones como la Zona andina

colombiana. -Considera el Autor que inclusive puede haber otras zonas del territorio donde también se interprete el bambuco-. En cada una de las regiones mencionadas le imprimen alguna característica especial, pero sin perder el carácter de bambuco ni su estructura métrica (6/8 y/o $\frac{3}{4}$). De hecho es muy común escuchar hablar de bambuco fiestero, bambuco paisa etc.

Con el ánimo de no hacer muy extenso el tema, se hablará en esta parte solo del bambuco tradicional por ser el que aplica para una de las canciones propuestas en esta investigación: María Antonia.

Bambuco

8 Ritmo tipo Bambuco

Como puede apreciarse, el de 6/8 consta de 6 movimientos; 6/8 de redonda o 6 corcheas incluido desde luego el silencio de corchea del contratiempo; - habla así el autor para los que ya tienen conocimientos musicales-. Para los que no, como el caso de los participantes de estos talleres, habla inicialmente en el lenguaje imitativo; siguiendo de acuerdo con las convenciones, las indicaciones de la tablatura: apaga

suavemente el sonido con el pulgar extendido de la mano derecha, hace un acorde, un bajo, un acorde, un bajo y por último otro acorde para volver a iniciar con apaga suavem.... Etc.

El pasillo es también otro ritmo tipo tradicional y popular colombiano que aunque existe en otros países, en Colombia está arraigado desde el siglo XIX. Su estructura es $\frac{3}{4}$ y se interpreta de varias formas. Las más comunes en Colombia Son 2: Pasillo Fiestero y Pasillo Lento vocal o instrumental. Para este caso nos referiremos al segundo. Lento vocal o instrumental.-Que es el caso de la canción La enredadera-:

Pasillo

9 Ritmo tipo Pasillo

Consta entonces el Pasillo de: 2 bajos un acorde, 2 bajos un acorde. Debe tenerse en cuenta que aunque también contiene 6 corcheas como el ritmo tipo anterior, su tipo es ternario (3 tiempos), con división binaria (2 corcheas por cada tiempo). Mientras que en el anterior es de tipo binario (2 tiempos) con división ternaria. (3 corcheas por cada tiempo).

–Recuerda nuevamente el autor que el procedimiento a seguir en cuanto a la explicación del ritmo tipo a los que aún no manejan la lectoescritura, es similar al realizado con el ritmo tipo anterior.

De acuerdo con lo convenido en el taller anterior, y una vez presentadas las evidencias de estudio de las canciones, se procede a la asignación de la canción “María Antonia”. Queda este subgrupo conformado por: Ana Rosa Marín, Jenny Alejandra Acuña, Ana Elvia Español, Andrés Velandia; Óscar Rodríguez, Angela González, Mario Rico, Hugo Jairo Mahecha, Jonh Eber Marín, Dídimo Buitrago y Miguel Angel Parra.

Se procede de la misma forma que en sesiones anteriores: con ejercicios de digitación, de entonación, repaso general del repertorio seleccionado, puesta en común de inquietudes, socialización y práctica en general de melodías y textos de las canciones.

De común acuerdo con el grupo se toma la decisión de conformar subgrupos más pequeños como tríos o cuartetos para la interpretación y puesta en escena de la canción “La enredadera”. Queda entonces un trío conformado por: Óscar Rodríguez, José Lubín Díaz y Hugo Jairo Mahecha. Este trío manifiesta también su gusto por querer interpretar la canción “Andate”; vals del maestro José Rómulo Caicedo Muñetón, y que interpretarán como vals Argentino, al estilo y versión del dueto “Los Visconti”.

Se contempla también la posibilidad de un apoyo al trío por parte del docente para la puesta en escena de estas dos interpretaciones,

Los estudiantes Jonh Eber Marín y Andrés Bello manifiestan su interés por trabajar e interpretar la canción “Embrujo”. Pues les llamó mucho la atención el ritmo tipo propuesto para esta canción: Bolero moderno (al estilo y versión de Andrés Cepeda).

El grupo está de acuerdo con esta petición y propone que para la siguiente sesión, y de acuerdo con el trabajo hecho en casa, se termine de conformar el subgrupo que interpretará “Embrujo”.

-Esta canción del maestro nicaragüense Napoleón Baltodano compuesta en 1940, y cuyo nombre inicial fue “Brujería”, la grabaron diversos tríos de boleros entre ellos “Los Embajadores” (Ecuatorianos). Últimamente la grabó el maestro Andrés Cepeda ya con el nombre de “Embrujo”, imprimiéndole un sabor característico que denominará el autor como Bolero moderno. Ya que su estructura corresponde a compás de 4/4 distribuidos en 8 corcheas y cuya ejecución en la guitarra es con rasgueos; careciendo de bajos.- nota del autor (ver esquemas rítmicos pagina 91).

El bolero tradicional y de estructura rítmica 4/4, cuyo origen es cubano, se ha arraigado por más de 100 años en todos los pueblos Hispanos y forma parte ya de toda esta cultura. Es interpretado por reconocidas agrupaciones y tríos centroamericanos y latinoamericanos. –no quiere decir esto que no pueda ser interpretado majestuosamente también el otros países-. Aunque su estructura no cambie, sí recibe varios adjetivos dependiendo la manera como se ejecuten en la guitarra o en otro instrumento las 8 corcheas que completan un compás. Si es bolero clásico por ejemplo, su ejecución será: un bajo, un acorde, dos rasgueos hacia abajo, un bajo, un acorde, un bajo y un acorde.

En el caso del bolero moderno, como lo denominó el autor de esta investigación, su ejecución es la siguiente:

Bolero moderno
F#m

10 Ritmo Bolero moderno

Rasgueo hacia abajo, rasgueo hacia arriba, apaga hacia abajo, rasgueo hacia abajo, rasgueo hacia abajo, apaga hacia abajo, rasgueo hacia abajo y apaga hacia arriba. -Se recuerda que las flechas indican es direccionalidad de la mano, y no de sonido agudo a grave o viceversa-
Ejemplo: Rasgueo hacia abajo. Lo que debe hacerse es hacer sonar las cuerdas desde la sexta hacia la primera.

Desde el primer encuentro se acordó con todos los participantes de los talleres que debían trabajar en casa para luego en cada sesión interpretar lo que lograran entender de acuerdo con la tablatura escrita para el caso de las melodías, y del texto de las canciones con el cifrado.

Después de escuchar al subgrupo que interpretará “María Antonia”, el estudiante Andrés Bello propuso que a manera de ejercicio se hiciera una grabación en video de dicho tema con la participación también del docente. Esta sugerencia fue aprobada pero el video se realizará en un próximo taller. Se va logrando así los objetivos propuestos en cuanto a las temáticas y desarrollo de cada una de las sesiones de los talleres.

El docente continuamente está dando las indicaciones pertinentes sobre la ejecución del ritmo tipo, entonación, digitación y musicalidad de las melodías; tanto al grupo como individualmente en la medida que la misma dinámica del grupo permite hacerlo.

Sugerencias hechas al final de la sesión:

- Seguir trabajando en casa los ritmo tipos, y las melodías y texto de las canciones.
- Escuchar nuevamente las versiones originales de las canciones.
- Traer preguntas o inquietudes para resolver en el próximo encuentro.

Al igual que en el taller anterior, se escucharon las opiniones de todos los participantes; se resolvieron algunas inquietudes, y el docente interpretó las melodías de introducción de las canciones (como en talleres anteriores) con el ánimo de aclarar algunas dudas y generar confianza que redunde en bienestar de todo el grupo. Las estrategias y el proceso de evaluación se cumplieron en la medida en que cada estudiante se esforzó por presentar un buen trabajo que a criterio del docente fue de buena calidad

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.3 Taller N° 3

(Marzo 23, 30 Y Abril 13 / 2012)

Duración: 2 horas las dos primeras fechas y una hora la ultima (5 horas.)

Asistencia:

Jonh Eber Marín, Andrés Bello, Miguel Ángel Parra, Hugo Jairo Mahecha, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Óscar Rodríguez, Ángela González, Mario Rico, Andrés Velandia, José Lubín Díaz, Ana Elvia Español, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, Jenny Alejandra Acuña, Hector Fabio Morales, y Reinaldo Fandiño.

Objetivo: determinar y completar el subgrupo que interpretará “Embrujo” y confirmar si el trío que interpretará “La enredadera” lo hará también con “Andate”.

No considera el autor necesario repetir las preguntas generadoras de este espacio porque ya han sido formuladas en los talleres anteriores. Razón por la cual se hablará directamente de las actividades a desarrollar en este tercer taller.

Los estudiantes Jonh Eber Marín y Andrés Bello presentan de forma excelente la melodía introducción de la Canción “Embrujo” de acuerdo con la tablatura escrita; la cual es aprobada por el grupo. Por su parte otros 5 integrantes del grupo manifiestan saberse ya el ritmo tipo, y el texto de la canción. De acuerdo con lo expuesto se procede a escuchar, y a corregir algunos detalles (especialmente en la ejecución del ritmo tipo), y se conforma el subgrupo con los siguientes integrantes: Jonh Eber Marín, Hugo Mahecha, Miguel Ángel Parra, Andrés Bello, Mario Rico, Ángela González y Andrés Velandia.

Se trabajará ahora con el último de los seis ritmo tipos propuestos para las canciones. El vals argentino. En ésta región sureña del continente le imprimen un sabor característico al vals. Ellos rara vez hacen la figuración tradicional (3 negras por compás). Lo que hacen es 6 corcheas en un compás, o sea 2 por cada tiempo, pero sin atresillarlas, es decir manteniendo el compás a tres tiempos. Es muy común también en ellos la combinación de este ritmo tipo con el tradicional. (El de 3 negras por compás). Su ejecución es la siguiente:

Vals Arg.

The image shows musical notation for 'Vals Arg.' in treble clef, one sharp (F#), and 3/4 time. The melody consists of three quarter notes: D4, E4, and F#4. The guitar tablature below shows the fret numbers for each note: 0 for D4, 2 for E4, and 2 for F#4. The tablature is labeled 'TAB' and shows the fret numbers for the strings.

11 Ritmo tipo Vals Argent.

Un bajo, un acorde, un tapao, un rasgueo arriba, un tapao, y nuevamente un rasgueo arriba (Recordamos: con la uña del pulgar). Estos seis movimientos constituyen un compás. Se recomienda observar en el video (anexo 3) la explicación dada por el autor para la correcta interpretación de este ritmo tipo.

Se procede de la misma forma que en sesiones anteriores: con ejercicios de digitación, de entonación, repaso general del repertorio seleccionado, puesta en común de inquietudes, socialización y práctica en general de melodías y textos de las canciones.

Una vez conformado este subgrupo se procede a hacer el ejercicio de escuchar a todos los subgrupos interpretando una de las canciones que se les ha asignado. Este ejercicio da como resultado la convicción y motivación en todos y cada uno de los miembros de los subgrupos; a tal punto de querer algunos ser seleccionados para integrar otros subgrupos adicionales al propio. Todos son conscientes de que hay cosas por mejorar tales como la técnica en la digitación, la vocalización, y lo más importante; que se debe trabajar e ir siempre en busca de la excelencia sin importar el nivel que se tenga. Se hace también a nivel del grupo una reflexión sobre la influencia que ejerce la música en nuestro diario vivir, y de cómo esta nos va aportando sensibilidad, y por qué no decirlo; espiritualidad.

Hace su intervención el trío conformado por Óscar Rodríguez, José Lubín Díaz y Hugo Mahecha. Interpretan “la Enredadera”. Para la introducción de la melodía se había entregado una tablatura a 2 voces. Todos la estudiaron pero se aprendieron la misma voz para la introducción. Razón por la cual se llega al acuerdo de que sean acompañados por el docente, quien les apoyará en una de las voces de introducción. Queda pues este subgrupo conformado por 4 personas incluido el docente.

Caso similar ocurre con la canción “Andate”; donde en la tablatura existe una escala a dos voces en terceras que desciende hasta los órdenes 4 y 5 de la guitarra. Aunque el trabajo ha sido muy fructífero, aún no se tiene la destreza suficiente para la ejecución de algunas melodías. El docente propone cambiar la canción, pero el grupo sugiere la participación también del docente en esta canción. Es así como queda establecido que la canción “Andate” sea interpretada por el mismo subgrupo que interpretará “La enredadera”.

Las estrategias y el proceso de evaluación se cumplieron en la medida en que cada estudiante se esforzó por presentar un buen trabajo que a criterio del docente fue de buena calidad.

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.4 Taller N° 4

(Abril 20, 27 y Mayo 4 / 2012)

Duración: 2 horas las dos primeras fechas y una hora la última (5 horas.)

Asistencia:

Isidro Antolines, Miguel Ángel Parra, Jonh Eber Marín, Óscar Rodríguez, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Hugo Jairo Mahecha, Andrés Velandia, Jairo Rodríguez, Dubán Bermúdez, Heriberto Méndez, Mario Rico, Ángela Gonzáles, Andrés Bello, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio Martínez, Jenny Alejandra Acuña, Ana Elvia Español, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, José Lubín Díaz, Luis José Medina y Juan David Correa.

Objetivo: Interpretación de todas las canciones propuestas, e inicio al ensamble de los subgrupos para la puesta en escena.

Se procede como en talleres anteriores.

No considera el autor necesario repetir las preguntas generadoras de este espacio porque ya han sido formuladas en los talleres anteriores. Razón por la cual se hablará directamente de las actividades a desarrollar en este cuarto taller.

Hace su presentación el subgrupo que trabajó la canción “Al Sur”. Tienen ya definido quiénes harán la melodía de la primera introducción (parte menor), y quiénes harán la segunda introducción (Parte mayor).

Según lo escrito en la tablatura y en texto, el subgrupo lo hizo de manera casi correcta. Debí ajustarse solo unos pequeños detalles relacionados más que todo con la entonación y sonoridad. Se hace un pequeño análisis a cerca de la importancia de la métrica y la interpretación en general.

Ahora el mismo subgrupo (con sólo una variación de dos o tres personas) interpreta la canción “Compa’ Heliodoro”. Este subgrupo llega con toda la energía y contagia a todos los demás participantes.

Se atribuye esto al esquema rítmico que caracteriza al paseo vallenato. Su interpretación es excelente, pues han traído también guacharacas para darle más sabor a su canción. Una vez interpretada la canción, todos los demás integrantes de los otros subgrupos quieren también interpretarla; cosa que puede hacerse sin ningún problema ya que todos la han trabajado (al igual que las otras cinco), y de las cuales tienen el texto y tablaturas. (aclara el autor que la gran mayoría de participantes no ejecutó el ritmo tipo exactamente con las direccionalidades y acentos propuestos, pero que musicalmente, se entendió ya que conservó su estructura cuaternaria).

El turno ahora es para el subgrupo de “María Antonia”. Su interpretación es bastante aceptable. Existen sin embargo algunos detalles para corregir especialmente en la melodía de introducción. Surge entonces nuevamente la sugerencia hecha por uno de los participantes durante el taller No. 2 consistente en hacer un video a manera de ejercicio donde el docente esté interpretando con el grupo y dando algunas indicaciones. Se lleva a cabo el ejercicio, el cual gusta a los participantes. Este se incluirá en la tabla de anexos. (ver en anexos 1 video María Antonia).

El tiempo para el desarrollo de los talleres no es el suficiente para lograr la calidad que se quiere, sin embargo de acuerdo con el interés y la motivación existente en la gran mayoría de los participantes, y a petición de ellos mismos, el autor de esta investigación da fe de que estos talleres se seguirán dictando, y difundiendo a más personas amantes de la música.

Viene ahora la interpretación de “Embrujo”. Ésta es interpretada por el subgrupo nombrado anteriormente conformado por 7 integrantes. Su interpretación es bastante aceptable y es aprobada por los demás integrantes del grupo. El docente por su parte hace algunas correcciones y sugerencias.

En cuanto a la interpretación de “La enredadera” y “Andate” (en las cuales estará el apoyo del docente), este último hace que participen todos los integrantes del grupo en general, y ya que aún no es la grabación oficial de puesta en escena, se integran todos en un solo grupo para cantar y acompañar en sus guitarras estas dos canciones.

Al final de este taller el Docente hace algunas sugerencias y correcciones a cada uno de los subgrupos con miras a que preparen bien cada una de sus interpretaciones para ser puestas en escena y grabadas en video en las sesiones del último taller.

Todos y cada uno de los miembros de los subgrupos se comprometen a trabajar en casa, y algunos sugieren reunirse entre semana para estudiar y afianzar aún más cada interpretación.

Las estrategias y el proceso de evaluación se cumplieron en la medida en que cada estudiante se esforzó por presentar un buen trabajo que a criterio del docente fue de buena calidad.

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.5 Taller N° 5

(Mayo 11, 18 Y 25 / 2012)

Duración: 2 horas cada una de las fechas, para un total de (6 horas.)

Asistencia:

Isidro Antolines, Miguel Ángel Parra, Jonh Eber Marín, Óscar Rodríguez, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Hugo Jairo Mahecha, Andrés Velandia, Jairo Rodríguez, Dubán Bermúdez, Heriberto Méndez, Mario Rico, Ángela Gonzáles, Andrés Bello, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio Martínez, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, Doris Martínez, Luis José Medina y Juan David Correa.

Objetivos:

- Reforzar la práctica instrumental y vocal con el fin de enriquecer aún más la calidad interpretativa.
- Establecer y confirmar cada uno de los subgrupos, para determinar quienes no participarán en las puestas en escena de las canciones; ya sea por falencias en su desempeño ó por fallas.

Una vez más se enfatiza en la pregunta generadora de este espacio formulada en la propuesta metodológica -¿Cuáles son las necesidades que los estudiantes resuelven a través de la estrategia pedagógica de la imitación para la interpretación de canciones populares en guitarra sin ser prioritaria la lectoescritura musical?-

En la primera sesión de este taller los estudiantes Isidro Antolines y Antonio Martínez manifiestan el gusto por querer interpretar el tiple en el acompañamiento de la canción “Al sur”, ya que cuentan con este instrumento en casa; a lo cual el docente accede con el compromiso de que con unas pocas instrucciones demuestren que lo podrían hacer, y que además tanto en casa como en las sesiones siguientes cada vez que se practique dicha canción lo hagan con el tiple. (Se someten también a la posible no aprobación por parte del docente en el momento de hacer el video de muestra).

Se procede de forma similar a las anteriores sesiones de los talleres: con dinámicas, ejercicios de digitación, ejercicios rítmicos, de vocalización etc.

Por iniciativa del grupo se hace una interpretación de cada una de las canciones con la participación de todo el grupo en general. A lo largo del desarrollo del ejercicio se detectan algunas fallas y falencias que al final son puestas en común por parte del docente. Algunos de los integrantes manifiestan sentir más seguridad en la interpretación de determinadas canciones.

Surgen entonces algunas sugerencias y recomendaciones por parte del docente. Estas son bien recibidas por cada uno de los integrantes del grupo y nuevamente se hace el compromiso de estudio y repaso en casa de todas y cada una

de las canciones y melodías para que en las sesiones del último taller estén bien apropiadas y puedan ser grabadas en el video.

-Ha notado el autor que para la mayoría de participantes la principal motivación es el saber que si la calidad en la interpretación de las canciones es buena, ésta será publicada en la red (youtube.com)-.

Adicionalmente se procede a escuchar las interpretaciones de cada uno de los subgrupos como se hizo en el taller anterior. El resultado es muy positivo y genera un buen ambiente entre los demás participantes del taller. Las demás actividades transcurren de forma similar que en sesiones anteriores, y cada vez se hace más evidente la camaradería y empatía entre todos los miembros del grupo.

El proceso y estrategias de evaluación se llevaron a cabo de la misma forma que en talleres anteriores; de acuerdo con la calidad demostrada por cada estudiante en sus interpretaciones, y a criterio del docente.

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.6 Taller N° 6

(Junio 1, 8 Y 15 / 2012)

Duración: 2 horas cada una de las fechas, para un total de (6 horas.)

Asistencia:

Isidro Antolines, Miguel Ángel Parra, Jonh Eber Marín, Óscar Rodríguez, Ana Rosa Marín, Dídimo Buitrago, Amanda Giraldo, Fabio Vergara, Andrés Velandia, Jairo Rodríguez, Dubán Bermúdez, Heriberto Méndez, Mario Rico, Ángela Gonzáles, Andrés Bello, Cecilia García, Efraín Mendivelso, Reinaldo Fandiño, Antonio Martínez, Israel Puentes, Hector Fabio Morales, Joselo Caldas, José Lubín Díaz, Doris Martínez, Luis José Medina, Ana Elvia Español, Jenny Alejandra Acuña y Juan David Correa.

Objetivos:

- Terminar de ensamblar los subgrupos, corregir y hacer ajustes generales en las dos primeras sesiones.
- Registrar en video cada una de las canciones con miras a la posibilidad de subirlos a la red, como se había acordado, (esto se hará en la última sesión).

Nuevamente se le recuerda a todo el grupo que para registrar la asistencia, cada estudiante debe hacer presencia mínimo en dos de las tres sesiones que comprenden cada taller, y no superar 3 fallas del total de los talleres. (Éstas fallas deben ser justificadas). Se procede conforme a lo establecido anteriormente.

Igual que en los talleres anteriores, se tienen en cuenta las mismas preguntas generadoras de los talleres, estrategias de aprendizaje y criterios de evaluación.

DESARROLLO DEL TALLER:

Se inicia un diálogo acerca de los compositores de las canciones, y de cómo algunos de éstos han influenciado a través del tiempo a nuevas generaciones para dar continuidad y mantener vivas lagunas tradiciones.

Se hace también un análisis sobre la importancia que para una persona tiene el estar de una u otra forma vinculado con la práctica musical, y de cómo inesperadamente ésta puede llegar a convertirse en un verdadero proyecto de vida para cualquier persona.

En la penúltima sesión y de común acuerdo con todos los participantes del grupo, se procedió a hacer la grabación de las dos primeras canciones: “Al sur” y “Compa’ Heliodoro”, las cuales tuvieron buena aceptación en el grupo, y por lo tanto el docente se compromete a cumplir con lo propuesto anteriormente: publicar los videos en la red youtube.com.

SESIÓN FINAL 2 HORAS (Grabacion de las canciones)

Esta sesión es considerada por todos los miembros del grupo como la más importante. Pues en ella cada uno mostrará y dejará evidencia de lo aprendido durante el desarrollo de todos los talleres. Por su parte para el docente esta sesión representa un logro más obtenido gracias a la participación de un grupo de personas que tomaron la decisión de formar un equipo de trabajo con un objetivo común: “Aprender de forma imitativa canciones populares con el acompañamiento de guitarra sin ser prioritaria la lectoescritura musical”.

Una vez logrado el objetivo de los talleres se procede a hacer las respectivas grabaciones en video de las cuatro canciones restantes “María Antonia”, “La enredadera”, “Embrujo” y “Andate”; de acuerdo con los subgrupos conformados. Estas se encuentran en el D.V.D. No 1 De anexos.

Se lleva entonces a cabo la grabación de “Embrujo” y “María Antonia”,

Para esta última sesión y por motivos de salud, no pudo asistir el estudiante Hugo Jairo Mahecha; integrante del trío que interpretaría “La enredadera” y “Andate” acompañados por el docente. En razón a que no había faltado a ninguna de las anteriores sesiones y previa comunicación con él, se acordó hacer la grabación de estas dos canciones al día siguiente en casa de uno de los integrantes. (Esta se llevo a cabo sin novedad al día siguiente en casa del docente).

Los comentarios y las sugerencias por parte del docente y los otros participantes fueron acatados y tenidos en cuenta para mejorar cada vez más la interpretación. Se hace por último una socialización y evaluación colectiva de todas las actividades desarrolladas durante este tiempo y de los logros obtenidos.

A nivel general esta evaluación resulta ser muy positiva y genera en la mayoría de los participantes, nuevas expectativas y sugerencias de dar continuidad a los talleres.

El proceso y estrategias de evaluación se llevaron a cabo de la misma forma que en talleres anteriores; de acuerdo con la calidad demostrada por cada estudiante en sus interpretaciones, y a criterio del docente.

Se da por finalizado el taller.

3.4.5.7 Logros:

- ✓ Los resultados fueron satisfactorios teniendo en cuenta que la duración de cada sesión (dos horas) y el número de ellas (dieciséis), fueron relativamente poco
- ✓ Se logró despertar en los estudiantes el interés por la interpretación de canciones populares en guitarra a través de la estrategia imitativa.
- ✓ Se logró la motivación de los estudiantes y su satisfacción al saber que algunas de sus interpretaciones serán publicadas por internet. (ver en Youtube.com Esau Marin).
- ✓ Se logró concientizar a un grupo de personas que es más fácil llegar a otras personas a través de una canción, que a través de mil palabras.
- ✓ Indudablemente uno de los mejores logros fue el haber integrado a la comunidad "Oscus", un grupo de personas con fines comunes como el gusto por la música; pero también con diversas intelectualidades y saberes; pudiendo así socializar y aprender todos algo de cada uno de los miembros del grupo en general.

3.4.5.8 Conclusiones (Talleres)

- La práctica de canciones populares a través de la imitación hace que éstas sean valoradas por muchas personas y que de cierta forma hagan parte del patrimonio histórico y cultural de un pueblo.
- La mayoría de seres humanos tienen y tendrán en mente una canción escuchada en su infancia cuya sonoridad evocará recuerdos del pasado.
- El desarrollo de este tipo de talleres en “Oscus” o en cualquier otra entidad educativa logra integrar comunidades cuya comunicación siempre será pacífica y de carácter noble, pues cada canción tiene la virtud de transmitir sentimientos que son comunes entre dos o más individuos que la interpretan.
- Los seguidores y estudiosos de este bello instrumento como lo es la guitarra, estarán siempre en contacto y abiertos a una sociedad; dispuestos a entregar a través de sus canciones mensajes que redundarán en bienestar de comunidades y que sensibilizarán el corazón de muchas personas.
- También permiten estos talleres reconocer la diversidad en los individuos, es decir, cada ser humano es diferente a otro e irrepetible; y por lo tanto, sus intereses varían de acuerdo con su edad, su estrato social etc. Y aunque su capacidad de percepción en el aprendizaje sea distinta, cada individuo puede llegar a ser el reflejo de todos.
- Se concluye a grandes rasgos y sin temor a exageraciones que si se quiere dar una formación musical, de carácter universal, en ninguna cátedra de guitarra ni en ninguna institución de formación musical debe faltar la enseñanza de canciones populares con acompañamiento de este noble y versátil instrumento.

3.5 Material de trabajo:

CONTENIDO:

- ✓ Qué es la guitarra acústica?
- ✓ Partes de la guitarra acústica
- ✓ Nomenclatura para los dedos de las manos
- ✓ Convenciones para la ejecución de los ritmo tipos.
- ✓ Esquemas rítmicos.
- ✓ Tabla de acordes básicos para la guitarra
- ✓ Partitura cifrada con letra y numeración para las melodías en guitarra de cada una de las canciones.
- ✓ Tablatura completa (con partitura cifrada y letra) de cada una de las canciones.
- ✓ Letra cifrada de las canciones con sus introducciones.

3.5.1 Qué es la guitarra acústica?

La guitarra es un instrumento que aún seguimos conociendo. Muchos de los grandes exponentes e intérpretes de este noble instrumento lo califican como “una pequeña orquesta”, dada la versatilidad que ofrece, y la semejanza que con ésta tiene para producir efectos sonoros.

Aunque no se profundizará en el tema de su origen; ya que este podría llegar a ser muy extenso, sí es importante saber que la guitarra acústica hoy en día – sin restarle importancia a los demás instrumentos-, es uno de los más populares y conocidos a nivel mundial. Uno de los principales factores para este fenómeno –piensa el autor- puede ser la asequibilidad que en cualquier parte del mundo puede tener una persona o familia a este instrumento.

Si bien es cierto que últimamente se han fabricado guitarras de 7 cuerdas y más, nos limitaremos en esta ocasión a hablar de la que contiene 6 cuerdas (6 órdenes); por ser la más común para la mayoría de personas. Y además por ser el instrumento que por elección sirvió de apoyo al autor en el desarrollo de esta investigación. El término “Acústica” se refiere a que no necesita ningún tipo de conexión eléctrica o dispositivo para proyectar su sonido.

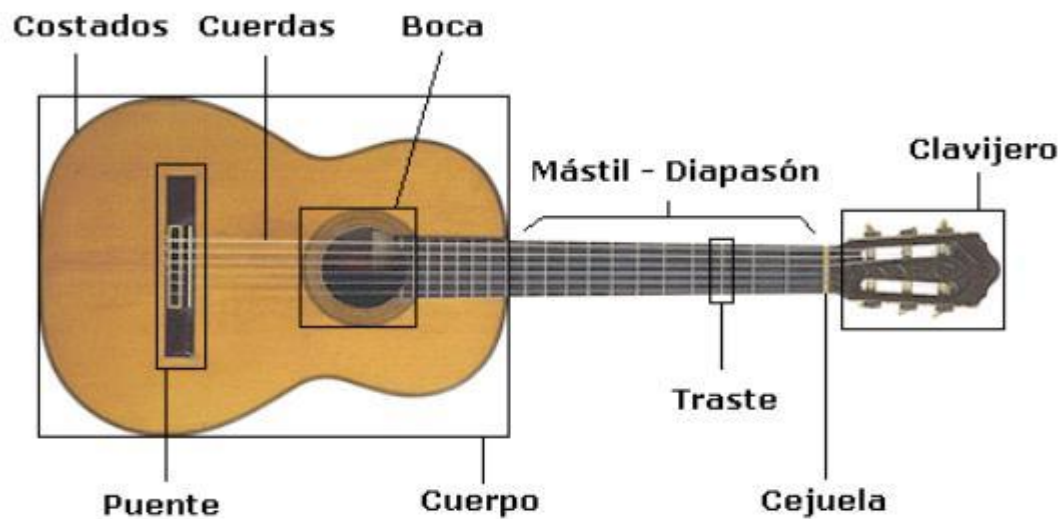
Existen de varios tamaños, variados diseños y de diferentes calidades en cuanto a los materiales utilizados en su fabricación; pero todas conservan características comunes, y las mismas partes descritas en la página 87 (ver partes de la guitarra acústica).

¿Qué tiempo puede demorarse una persona para aprender a tocar la guitarra? De acuerdo con la experiencia como instructor de este instrumento, cree el autor que el tiempo para hacerlo es directamente proporcional con el nivel de entusiasmo, decisión, y disciplina aportada por el discípulo. (Sin descartar que pueda haber otros factores influyentes negativa o positivamente) siendo desde luego fundamental la motivación y apoyo por parte del maestro. El autor a lo largo de toda esta actividad se ha encontrado con personas que en poco tiempo han desarrollado habilidades sorprendentes. Sin

embargo también ha encontrado el caso opuesto en el que personas a lo largo de 2 años continúan en el nivel inicial aunque tengan la misma motivación. Por eso se reitera lo dicho anteriormente que puede haber otros factores incidentes.

El aprendizaje; no sólo para el caso de la guitarra sino a nivel general es un proceso que debe estar en evolución constantemente. Ninguna persona debe conformarse con lo que ya sabe; pues la ola de tecnología, telecomunicaciones y demás continuará avanzando a pasos agigantados dejando en el camino a los que creen que ya saben.

3.5.2 Partes de la guitarra acústica:



12 Partes de la Guitarra acústica

3.5.3 Nomenclatura para los dedos de las manos

3.5.3.1 Mano Izquierda:

Para la interpretación de la guitarra se enumeran los dedos de la Mano izquierda así: 1= índice, 2= medio, 3= anular y 4= meñique. El dedo pulgar no se enumera, ya que éste no pisa las cuerdas. Sin embargo presta la función de servir de apoyo ubicándose detrás del mástil de la guitarra.



13 Mano Izquierda

"15minutosaldia.blogspot.com"

"guitarra101mexico.blogspot.com"

3.5.3.2 Mano derecha:

Para la interpretación de la guitarra los dedos de la mano derecha, cuya función es la pulsación, conservan sus nombres propios usando para su designación la primera letra de su nombre así:

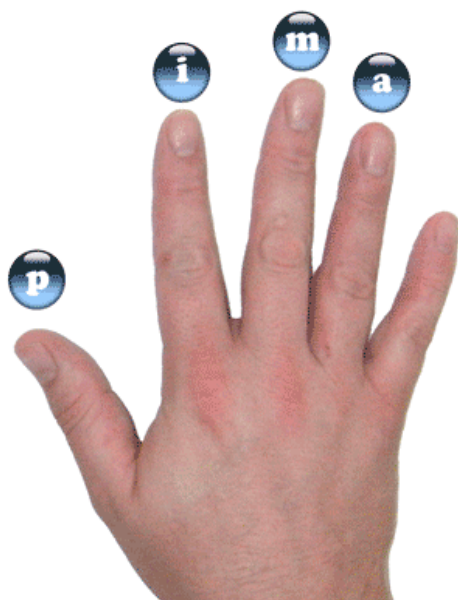
p= pulgar

i= índice

m= medio

a= anular

El meñique no es usado para pulsar las cuerdas. Sin embargo eventualmente puede llegar a usarse en la ejecución de algunos de los ritmo tipos.



14 Mano Derecha

"15minutosaldia.blogspot.com"

"grippa.com"

3.5.4 Convenciones para ritmo tipos



Bajo



Acorde y/o rasgueo arriba



Rasgueo hacia abajo



Rasgueo apagado



Tapao

3. 5.5 Esquemas rítmicos

Bambuco

Am

T
A
B

Pasillo

A

T
A
B

Paseo Vall.

G

T
A
B

Vals Arg.

D

T
A
B

Vals

Am

T
A
B

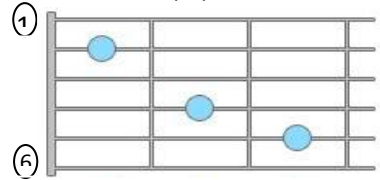
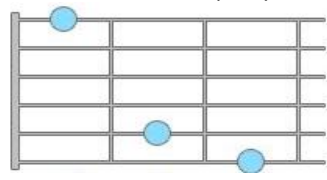
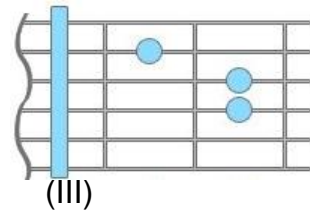
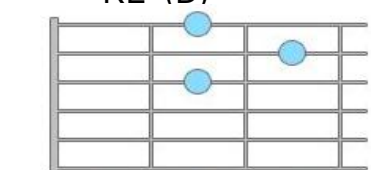
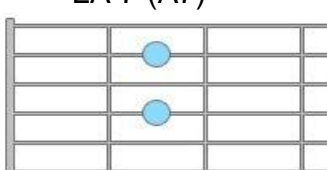
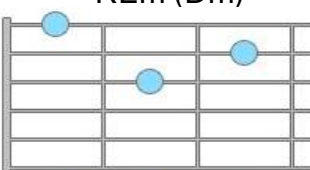
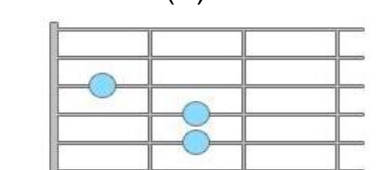
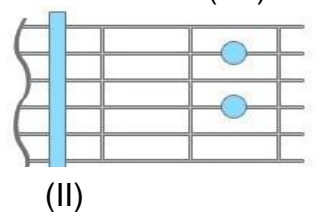
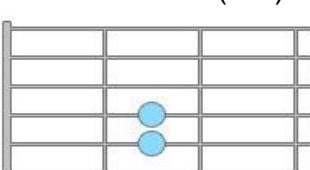
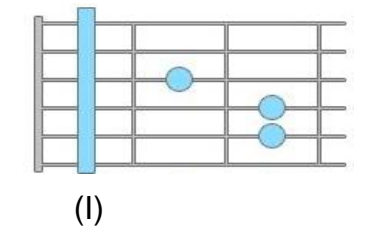
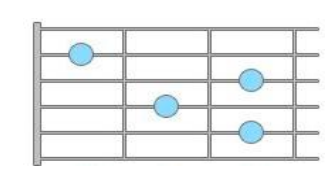
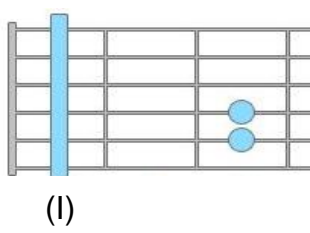
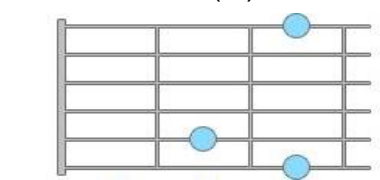
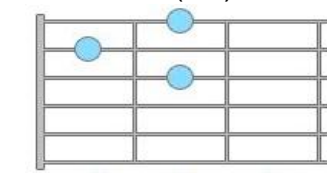
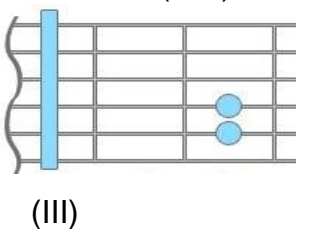
Bolero moderno

F#m

T
A
B

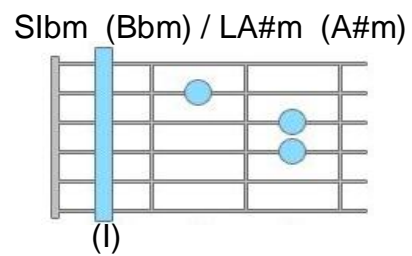
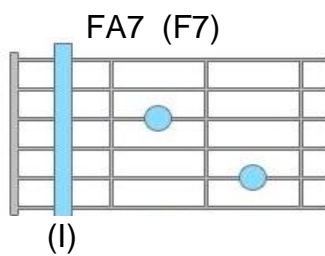
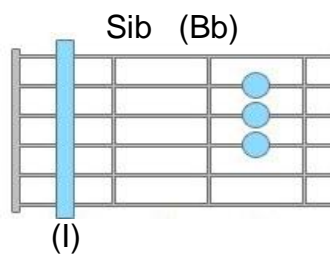
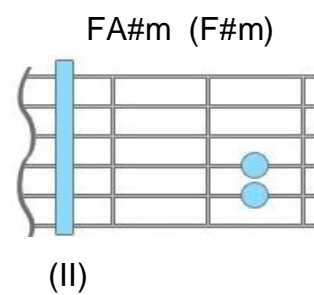
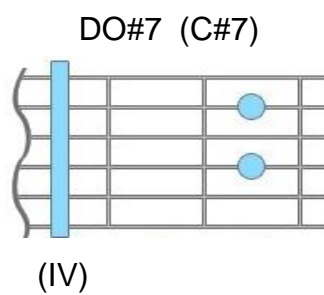
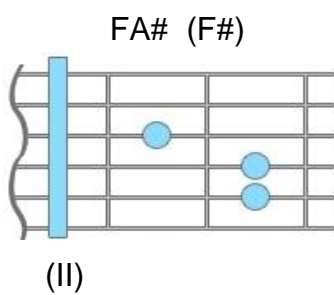
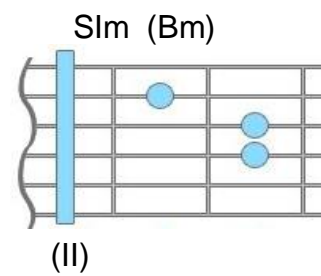
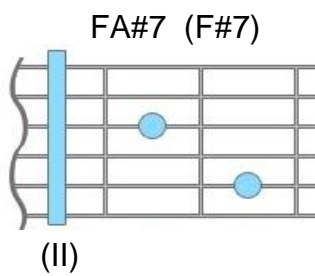
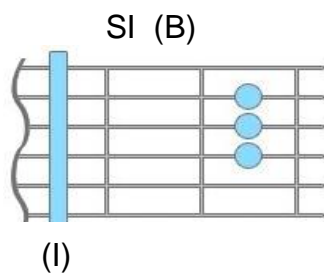
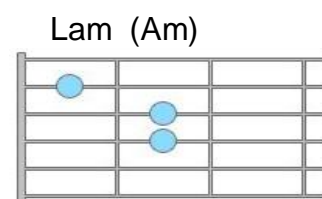
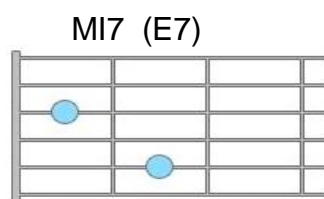
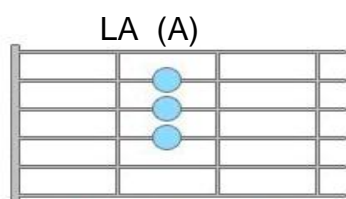
3.5.6 Acordes básicos para la Guitarra: (I,II,III,) = Traste donde se hace la cejilla

(n) = Número de cuerda

<p>DO (C)</p> 	<p>SOL7 (G7)</p> 	<p>DOm (Cm)</p> 
<p>RE (D)</p> 	<p>LA 7 (A7)</p> 	<p>REm (Dm)</p> 
<p>MI (E)</p> 	<p>SI7 (B7)</p> 	<p>MIm (Em)</p> 
<p>FA (F)</p> 	<p>DO7 C7)</p> 	<p>FAm (Fm)</p> 
<p>SOL (G)</p> 	<p>RE7 (D7)</p> 	<p>SOLm (Gm)</p> 

16 Acordes Básicos para Guitarra

["http://www.taringa.net/posts/musica/2405063/Acordes-y-Escalas-para-Guitarra"](http://www.taringa.net/posts/musica/2405063/Acordes-y-Escalas-para-Guitarra)



17 Acordes Básicos para la Guitarra

"<http://www.taringa.net/posts/musica/2405063/Acordes-y-Escalas-para-Guitarra>"

3.5.7 Partituras, tablaturas y texto de las canciones.

A continuación se presentan las partituras, tablaturas y textos de las canciones seleccionadas para esta investigación. Todas ellas han sido tomadas de versiones originales y transcritas por parte del autor con la ayuda del programa musical Finale 2011. Estas contienen los elementos básicos para su interpretación, de acuerdo con las necesidades de los participantes en los talleres, o de cualquier persona que quiera tener acceso a este material. Es decir, si una persona sólo necesita mirar la partitura para interpretar la canción, puede hacerlo; si otra quiere sólo mirar los números y/o la tablatura para sacar la melodía, también puede hacerlo; si sólo quiere mirar el texto también puede hacerlo etc.

Nuevamente se recuerda el título de las canciones seleccionadas y en ese mismo orden se encontrarán sus correspondientes guías:

- 1) AL SUR. Vals del maestro Jorge Villamil Cordobez.
- 2) COMPA' HELIODORO. Paseo Vallenato del maestro Guillermo Buitrago
- 3) MARÍA ANTONIA. Bambuco del maestro José Alejandro Morales
- 4) LA ENREDADERA. Pasillo D.R.A.
- 5) EMBRUJO. Bolero moderno del maestro Napoleón Baltodano
- 6) ANDATE. Vals del maestro José Rómulo Caicedo Muñetón

AL SUR Vals

Jorge Villamil

Dm Am E7 Am

50 52 53 40 40 4 43 43 43 53 53 53 42 42 42 52 52 52 40 40 54 53

9 Dm Am E7 Am Am

32 20 21 23 23 23 11 11 11 21 21 21 10 10 10 20 20 20 23 21 20 32 21 10 15 25 35 42

18 Am E7 Am G7 C

zu les se mi ran los ce rros en la le ja ni a
21 21 21 20 21 20 32 32 30 30 32 30 42 42

23 Dm Am B7 E

pai sa jes dear dien tes lla nu ras con sus a rro za les de ver de co lor
42 40 40 40 43 43 43 53 53 21 21 21 21 20 20 32 32 20 32 31

31 Am E7 Am G7 C

en no ches no ches de ve ra no bri llan los lu ce ros con más es plen dor
42 21 21 20 20 21 20 32 32 30 30 30 30 32 30 43 43 30 43 42

39 Dm Am E7

la bri sa que vie ne del rí o me di ce has ta lue go yo le di goa
42 40 40 23 23 21 20 32 42 21 21 20 32 21 20 20 20 32 31

46 A E7

dios. al sur al sur al sur del ce rro del pa can
32 42 22 10 23 22 20 31 44 31 32 31 44

2

AL SUR

54 **A** **E7**
 dé en tre cha pa rra les yen tre los sa ma nes rei na laa le grí a
 42 42 42 42 44 42 42 42 44 42 31 44 40 40 42 40 42 40

61 **A** **E7**
 quea dor nael pai sa je al sur al sur al sur
 40 40 42 40 44 42 42 22 10 23 22 20

68 **A** **E7**
 del ce rro del pa can dé es tá la tie rra bo ni ta
 31 44 31 32 31 44 42 42 44 42 31 31 44 42 40

75 **A**
 la tie rra del Hui la que me vió na cer a mi me arru lla ron
 42 42 31 20 23 23 22 23 22 20 32 42 42 42 42 44 42

81 **E7** **A**
 so nes de tam bo res yas pi re enel ai re a ro mas del ma yo
 42 42 44 42 31 44 40 40 42 40 42 40 40 40 42 40 44 42

87 **A7** **D** **A**
 — yoa pren di enel rit mo de los san jua ne ros to da laa le grí a del
 42 42 42 42 44 42 30 30 30 30 30 44 40 44 32 23 22 22 22

93 **E7** **A** **E7**
 pue blo que quie ro al sur al sur al sur
 20 32 31 20 32 42 22 10 23 22 20

100 **A** **E7**
 del ce rro del pa can dé es tá la tie rra bo ni ta
 31 44 31 32 31 44 42 42 44 42 31 31 44 42 40

107 **A** **E7** **A**
 es la tie rra o pi ta que me vió na cer.
 42 42 31 20 23 23 22 23 22 20 32

AL SUR Vals

Jorge Villamil C.

Guitar

Dm Am E7

T
A
B

0 2 3 0 0 0 3 3 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 0 0 4

Gtr.

8 Am Dm Am E7

3 2 0 1 3 3 3 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 3 1 0

Gtr.

16 Am Am Am E7 Am G7 Am

A zu les se mi ran los ce rros en la le ja ni a pai

2 1 0 5 5 1 1 1 0 1 0 2 2 0 0 2 0 2 2 2

Gtr.

24 Dm Am B7 E

sa jes dear dien tes lla nu ras con sus a rro za les de ver de co lor

0 0 0 3 3 3 3 3 1 1 1 1 0 0 2 2 0 2 1

2

A L S U R

31

Am E7 Am G7

— en no ches no ches de ve ra no bri llan los lu ce ros con más es plen

Gtr.

	1 1	0 0 1 0	2 2	0 0 0 0	2 0	3 3 0 3
2						

38

C Dm Am E7

dor — la bri sa — que vie ne del rí o me di cchas ta lue go —

Gtr.

			3 3 1 0	2 2	1 1 0 2	1 0
2	2	0 0				

45

A E7

— yo le di goa dios. — al sur al sur al sur —

Gtr.

	1 0		2 0	3 2 0		
2 2	2	2				

52

A

del ce rro del pa can dé — en tre cha pa rra les yen tre los sa

Gtr.

	1 4 1	2 1 4	2	2 2 4 2	4 2	2 2 4 2

AL SUR

58 E7 A

Gtr.

1	4	0 0 2 0	2 0	0 0 2 0	4 2	2
---	---	---------	-----	---------	-----	---

64 E7 A

Gtr.

2	0	3 2 0		1 4 1	2 1 4	2
---	---	-------	--	-------	-------	---

72 E7 A

Gtr.

4	2	1 1 4	2 0	2 2 1	0 3 3	2 3 2 0	2
---	---	-------	-----	-------	-------	---------	---

79 E7

Gtr.

2 2 2 2	4 2	2 2 4 2	1 4	0 0 2 0	2 0
---------	-----	---------	-----	---------	-----

AL SUR

85

A A7 D

a ro mas del ma yo yoa pren di en el rit mo de los san jua ne ros

Gtr.

0 0 2 0	4 2	2 2 4 2	4 2	0 0 0 0	0 4
---------	-----	---------	-----	---------	-----

91

A E7 A

to da laa le grí a del pue blo que quie ro al sur al sur al

Gtr.

0 4 2 3	2 2 2	0 2 1	0 2	2	2 0 3 2
---------	-------	-------	-----	---	---------

98

E7 A

sur del ce rro del pa can dé es tá la

Gtr.

0	1 4 1	2 1 4	2	2 4 2
---	-------	-------	---	-------

105

E7 A E7 A

tie rra bo ni ta es la tie rrao pi ta que me vió na cer.

Gtr.

1 1 4	2 0	2 2 1	0 3 3	2 3 2 0	0 3 5	1 6	2 7	2 5
-------	-----	-------	-------	---------	-------	-----	-----	-----

AL SUR (Vals)
(Jorge Villamil C.)

^{Am} ^{E7} ^{Am} ^{G7} ^C ^{Dm} ^{Am}
 Azules se miran los cerros en la lejanía paisajes, de ardientes llanuras

^{B7} ^E ^E
 Con sus arrozales de verde color ↓

^{Am} ^{E7} ^{Am} ^{G7} ^C
 En noches noches de verano brillan los luceros con más esplendor

^{Dm} ^{Am} ^{E7} ^A
 La brisa que viene del rio me dice hasta luego, yo le digo adiós

^A ^{E7} ^A
 Al sur, al sur, al sur del cerro del pacandé

^{E7}
 Entre chaparrales, y entre los samanes

^A
 Reina la alegría, que adorna el paisaje

^{E7} ^A
 Al sur, al sur, al sur del cerro del pacandé

^{E7} ^A
 Está la tierra bonita la tierra del Huila que me vio nacer. Interm.

^{E7} ^A
 Al sur, al sur, al sur del cerro del pacandé

^{E7} ^A
 Está la tierra bonita la tierra del Huila, que me vio nacer.

^{E7}
 A mí me arrullaron sonos de tambores,

^A
 Y aspiré en el aire aromas del mayo

^{A7} ^D
 Yo aprendí en el ritmo ___ de los sanjuaneros.

^A ^{E7} ^A
 Toda la alegría del pueblo que quiero.

^A ^{E7} ^A
 Al sur, al sur, al sur del cerro del pacandé

^{E7} ^A ^{E7} ^A
 Está la tierra bonita es la tierra Opita que me vio nacer. ↓ ↓

COMPA HELIODORO (Paseo Vallenato)

(Guillermo Buitrago)

INTROD.

37 28 37 28 17 110 18 17 37 28 17 110 18 17 37 28 17 110 18 17 210 37

6

27 37 27 210 18 17 210 37 27 210 18 17 210 37 27 210 27 37 28 37 28

1. 2. **Voz**
Es 40

11

tees un bo ni to can tar un bo ni to can tar que de di coa una mi go — por
30 40 30 20 23 21 20 40 30 20 23 21 20 40 30 20 10 23 21 32 40

15

que lo quie roen tu sias mar lo quie roen tu sias mar a que be ba con mi go — noes
44 40 44 32 21 20 32 40 44 32 21 20 32 40 44 32 23 23 23 20 40

19

que lo quie ra des ta car lo quie ra des ta car co mo al gun buen te so ro — es
30 40 30 20 23 21 20 40 30 20 23 21 20 40 30 20 10 23 21 32 40

23

que pa ra bien pa rran dear yo noen cuen tro otroi gual quea mi com pa Helio do ro — o ye Helio
44 40 44 32 21 20 32 40 44 32 21 20 32 40 44 32 23 23 23 20 23 23 23

27

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

COMPA HELIODORO

31 D7 G

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar o ye Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

35 D7 G

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

39 D7 G INTOD

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23

44 G

Hoy que a mi com pa Helio do ro a mi com pa Helio do ro lo ven goa son sa
40 30 40 30 20 23 21 20 23 40 30 20 23 21 20 20 40 30 20 10 23

48 D7

car le di go que no se meha gael to ro que no se meha gael to ro ni se va yaa esqui
21 40 44 44 40 44 32 21 20 32 32 40 44 32 21 20 32 32 40 44 32 23 23

52 G D7

var Hoy que con bue naes ti ma ción con bue naes ti ma ción le de di coes te can to— quie
23 40 30 40 30 20 23 21 20 40 30 20 23 21 20 40 30 20 10 23 21 32 40

57 G

ro brin dar leun tra go' rón pa ra que deun ja lón se loen tre gueen el ac to— o ye Helio
44 40 44 32 21 20 32 40 44 32 21 20 32 40 44 32 23 23 23 20 23 23 23

COMPA HELIODORO

61

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

65

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar o ye Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

69

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23 23 23 23

73

do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar
23 20 10 10 23 23 21 10 10 10 10 21 21 12 12 10 10 23

2

COMPA HELIODORO

22

Gtr. que pa ra bien pa rran dear yo noen cuen tro otroi gual quea mi com pa Helio

Gtr. 4 0 4 2 1 0 2 0 4 2 1 0 2 0 4 2 3 3

25

Gtr. do ro o ye Helio do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe

Gtr. 3 0 3 3 3 3 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0

29

Gtr. zar mi ra Helio do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe

Gtr. 3 3 3 3 3 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0

33

Gtr. zar o ye Helio do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe

Gtr. 3 3 3 3 3 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0

37

Gtr. zar mi ra Helio do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe

Gtr. 3 3 3 3 3 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0

COMPA HELIODORO

41 zar

G

D7

3 7 8 7 8 7 10 8 7 7 8 7 10 8 7 7 8 7 10 8 7 10 7

46

1. G

2.

Hoy

1. 2.

7 7 7 10 8 7 10 7 7 10 8 7 10 7 7 10 7 7 8 7 8 0

51

G

D7

que a mi com pa Helio do ro a mi com pa Helio do ro lo ven goa son sa car le

0 0 0 0 3 1 0 0 0 0 3 1 0 0 0 0 3 1 0

55

G

di go que no se meha gael to ro que no se meha gael to ro ni se va yaa esqui var Hoy

4 4 0 4 2 1 0 2 2 0 4 2 1 0 2 2 0 4 2 3 3 3 0

59

D7

que con bue naes ti ma ción con bue naes ti ma ción le de di coes te can to que

0 0 0 0 3 1 0 0 0 0 3 1 0 0 0 0 3 1 2 0

4

COMPA HELIODORO

63

Gtr. ro brin dar leun tra go' rón pa ra que deun ja lón se loen tre gueen el ac to___ o ye Helio

Gtr. 4 0 4 2 1 0 2 0 4 2 1 0 2 0 4 2 3 3 3 0 3 3 3

67

Gtr. do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio

Gtr. 3 0 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0 3 3 3 3

71

Gtr. do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar o ye Helio

Gtr. 3 0 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0 3 3 3 3

75

Gtr. do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar mi ra Helio

Gtr. 3 0 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0 3 3 3 3

79

Gtr. do ro va moa pa rran dear com pa Helio do ro la cum bia vaa empe zar

Gtr. 3 0 0 0 3 3 1 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0 3

COMPA HELIODORO (Paseo Vallen.)
(Guillermo Buitrago)

^G Este que es un bonito cantar, un bonito cantar ^{D7} que dedico a un amigo
 Porque lo quiero entusiasmar, lo quiero entusiasmar a que beba ^G conmigo
 No es que lo quiera destacar, lo quiera destacar como algún buen ^{D7} tesoro
 Es que para bien parrandear yo no encuentro igual que a mi compa ^G Heliodoro

^{D7} - Oye Heliodoro vamo' a parrandear
 Compa Heliodoro la cumbia va a ^G empezar
 Mira Heliodoro vamo' a parrandear, ^{D7}
 Compa Heliodoro la cumbia va a ^G empezar -Bis-
Introd.

^G Hoy que a mi compa Heliodoro, a mi compa Heliodoro lo vengo a ^{D7} sonsacar
 Le digo que no se me haga el toro, que no se me haga el toro ni se vaya a ^G esquivar
 Hoy que con buena estimación, con buena estimación le dedico este ^{D7} canto
 Quiero brindarle un trago' e ron para que de un jalón se lo entregue en el ^G acto

^{D7} - Oye Heliodoro vamo' a parrandear,
 Compa Heliodoro la cumbia va a ^G empezar
 Mira Heliodoro vamo' a parrandear ^{D7}
 Compa Heliodoro la cumbia va a ^G empezar -Bis- Introd.

^G Hoy que a mi compa

MARÍA ANTONIA (Bambuco)

(José A. Morales)

INTROD

23 10 11 13 11 10 23 11 10 21 10 21 10 23 20 23 20 23 21 32 21 32 21 20 31 20 31 20

7 Am Dm Am E7 Am Am

32 40 32 43 30 32 20 21 23 10 21 32 42 32 21 10 23 20 31 10 23 21 53 42 32 21 Ma ríaAn
32 42 50

14 Am F E7

to nias la ven te ra más lin de quee co no ci do tie neu na tien da de be
42 42 21 20 20 32 32 21 20 32 21 20 21 31 20 21 23 21 20 32 32

20 Am A7

— sos al o tro la do del rí o a don de voy to' los dí as des
31 31 20 31 42 40 42 40 53 50 50 50 50 53 42 32 32 32

25 Dm E7 Am E7

dean tes que sal gael soo ol a com prar lea Ma ríaAn to nia to dos sus be sos dea
33 32 30 43 42 30 43 20 21 23 21 20 32 21 21 32 21 32 20 32 31

31 Am Dm Am E7 Am

mor a com pra lea Ma ríaAm to nia to dos sus be sos dea mor
32 40 43 30 32 21 32 42 42 42 21 32 20 32 31 32
A


36 2. Bm E7

mor E lla ven dey yo le com pro su mer can cía por ma yo
32 10 23 22 20 23 22 20 44 20 23 22 20 32 31 44

2


MARIA ANTONIA

41  A E7
 — or — y se la pa go con ver — sos — na ci dos del co ra zó —
 42 42 22 22 22 20 32 32 31 31 20 20 20 32 31 44

45  A Am G7 C
 — on — por e soes que Ma riaAn to — nia — la del o tro la doel rí — o — es
 42 42 21 21 21 20 32 21 21 21 20 20 23 21 20 32 30 42

50  E7 Am **INTROD**
 la ven te ra más lin — da — más lin da que co no ci — do — Ma ríaAn
 42 42 42 42 31 20 31 42 42 42 21 31 20 32 42 42

56  Am F E7
 to nia la — del rí — o — es u na be lla gi ta — na — tie neun cuer po de pal me
 42 42 21 20 20 32 32 21 20 32 21 20 32 31 20 21 23 21 20 32 32

62  Am A7
 — ra yu na bo qui ta de gra — na — por e soes que to' los dí — as — des
 31 31 20 31 42 40 42 40 53 50 50 50 50 53 42 32 32 32

67  Dm E7 Am E7
 dean tes que sal gael soo — ol — yo le com proa Ma ríaAn to nia to dos sus be sos dea
 33 32 30 43 42 30 43 20 21 23 21 20 32 21 21 32 21 32 20 32 31

73  Am Dm Am E7 Am E7 Am
 mor — yo le com proa Ma ríaAn to nia to dos sus be sos dea mor —
 32 40 43 30 32 21 32 42 42 42 21 32 20 32 31 32

MARÍA ANTONIA Bambuco

José A. Morales

Guitar

Guitar

TAB

3 0 | 1 3 1 0 3 | 0 0 1 0 | 3 0 3 0 3 | 1 2 1 2 1

Gtr.

Gtr.

0 1 0 1 0 | 2 0 2 3 | 0 1 3 0 | 1 2 2 1 | 0 3 0 1 3 | 1 2 2 0 3

Gtr.

Gtr.

Ma ría An to nias la ven te ra más lin de quee co no ci

1 | 2 2 2 2 | 1 0 0 | 2 2 1 0 2 1 0 2

Gtr.

Gtr.

do tie neu na tien da de be sos al o tro la do del rí o a

1 0 | 1 3 1 0 2 2 | 1 1 0 1 | 2 0 2 0 3 0

2

MARÍA ANTONIA

23

Gtr. don de voy to' los dí as des dean tes que sal gael soo ol a com

Gtr. 0 0 0 3 2 2 2 2 3 2 0 3 2 0 3 0 1

A7 Dm

28

Gtr. prar lea Ma riAn to nia to dos sus be sos dea mor a com pra lea Ma riaAm

Gtr. 3 1 0 2 1 1 2 1 2 0 2 1 2 0 2 3 2 1 2

E7 Am E7 Am Dm

33

Gtr. to nia to dos sus be sos dea mor

Gtr. 2 2 2 1 2 0 2 1 2 3 0 2 3 0 1 3 1 0 3 1 0 1 0

Am E7 Am Dm Am

1. 2.

39

Gtr.

Gtr. 3 0 3 0 3 1 2 1 1 0 1 1 0 2 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 2 2 1

E7 Am E7 Am Dm Am

45

Gtr. mor E lla ven dey yo le com pro su

Gtr. 0 3 0 1 3 0 4 2 2 2 0 3 2 0 3 2 0 0 4

E7 A A Bm

MARIA ANTONIA

51

Gtr. 

mer can cía por ma yo — or — y se la pa go con ver — sos — na ci dos del co ra zó

Gtr. 

56

Gtr. 

— on — por e so es que Ma ríaAn to — nia — la del o tro la do el rí — o — es

Gtr. 


61

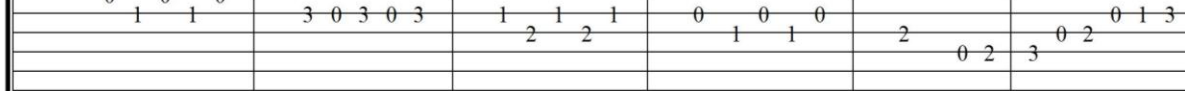
Gtr. 

la ven te ra más lin — da — más lin da que co no ci — do


Gtr. 

66

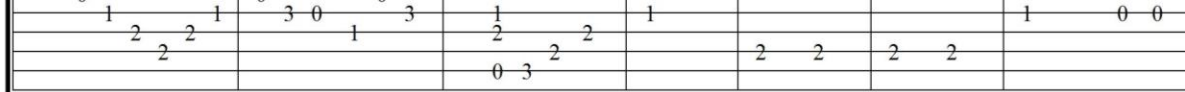
Gtr. 

Gtr. 

72

Gtr. 


Ma ríaAn to nia la — del rí

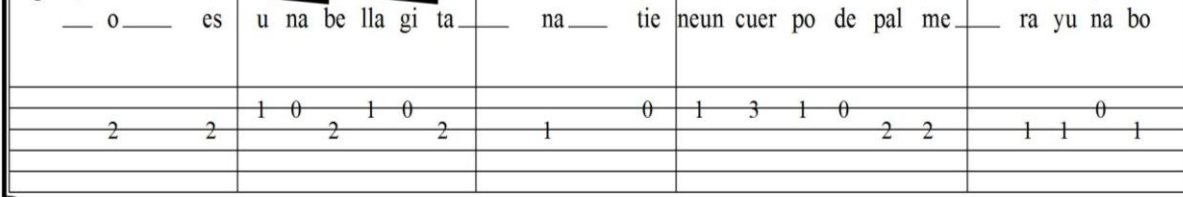
Gtr. 

4

MARÍA ANTONIA

79 Am F E7

Gtr. 
 o es u na be lla gi ta na tie neun cuer po de pal me ra yu na bo

Gtr. 
 2 2 1 0 2 1 0 2 1 0 1 3 1 0 2 2 1 1 0 1

84 Am A7

Gtr. 
 qui ta de gra na por e soes que to' los dí as des dean tes que sal gael soo


Gtr. 
 2 0 2 0 3 0 0 0 0 3 2 2 2 2 3 2 0 3 2 0

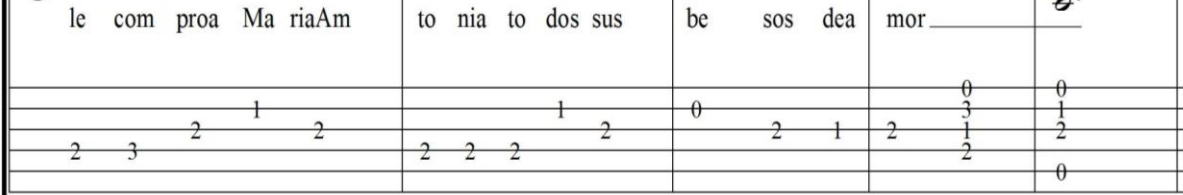
89 Dm E7 Am E7 Am

Gtr. 
 ol yo le com proa Ma ríAn to nia to dos sus be sos dea mor yo

Gtr. 
 3 0 1 3 1 0 2 1 1 2 1 2 0 2 1 2 0

95 Dm Am E7 Am E7 Am

Gtr. 
 le com proa Ma riaAm to nia to dos sus be sos dea mor

Gtr. 
 2 3 2 1 2 2 2 2 1 2 0 2 1 2 0 3 1 2 0

MARÍA ANTONIA (Bambuco)

(José A. Morales)

↓ *En ésta sílaba entra el tiple*— *En ésta sílaba entra la guitarra con el acorde*

Am ↓ F ↓ E7
 María Antonia es la ventera más linda que he conoci do

↓ Am
 Tiene una tienda de besos al otro lado del río

↓ A7 ↓ Dm Dm↓
 A donde voy to' los días desde antes que salga el sol

E7↓ ↓ Am ↓ E7 ↓ Am
 A comprarle a María Antonia todos sus be__sos de amor

↓ Dm ↓ Am ↓ E7

1	Am
---	----

2	A
---	---

 ↓
 A comprarle a María Antonia todos sus be__sos de amor Introd. : amor

Bm ↓ E7 ↓ A
 Ella vende y yo le compro su mercancía al por mayor

↓ E7 ↓ A
 Y se la pago con ver __sos nacidos del corazón

↓ Am ↓ G7 ↓ C
 Por eso es que María Antonia la del otro lado' el río

↓ E7 ↓ Am
 Es la ventera más linda más linda que he conoci do. Introd.

Am ↓ F ↓ E7
 María Antonia la del río es una bella gitana

↓ Am
 Tiene un cuerpo de palmera y una boquita de gra__na

↓ A7 ↓ Dm↓
 Por eso es que to' los días desde antes que salga el sol

E7↓ ↓ Am ↓ E7 ↓ Am
 Yo le compro a María Antonia todos sus be__sos de amor

↓ Dm ↓ Am ↓ E7 Am↓ E7 Am
 Yo le compro a María Antonia todos sus be__sos de amor ↓ ↓

LA ENREDADERA (Pasillo)

D.R.A.

INTROD

22 20 22 23 20 23 22 23 24 25 22 23 10
32 31 32 34 31 31 34 32 34 35 36 32 32 25 34 22
42 42

4 E7 A D A E7 A E7
12 23 20 31 32 20 32 54 40 42 44 40 42 44 31 20 32 42 44 31 32 33 20 32 31 44 42 40 54 65
23 34 31 42 44 31 42 65 67 54 55 67 54 55 57 46 47 57 55 57 58 44 46 44 57 55 54 67

10
Tie nes u na en re da de ra en tu ven ta na ca da vez que pa soy mi ro seen re da mial ma
22 22 32 32 42 42 44 42 22 23 22 20 44 23 23 20 20 44 44 32 31 20 20 20 22 32

18
con tus bra zos mea pri sio nas be llai lu sión yel ful gor de tus... mi ra das son pu ña
22 22 32 32 42 42 44 42 22 23 22 44 23 23 22 23 10 23 22 22 20 22 23

25
1. 2.
la das al co ra zón zón..... no me de jes de que rer mi me de jes de mi
20 20 33 20 22 32 50 32 32 32 32 31 32 20 20 20 20 32 20

32
rar por quee tus bra zos mu jer la muerte quiero en con trar a pri sió namee tus bra zos fe liz se
22 32 32 32 32 31 32 20 20 20 20 32 20 22 22 22 32 32 42 42 44 42 22 23 22

40
ré yen tre ga doa las de li cias de tus ca ri cias me mo ri
44 23 23 22 23 10 23 22 22 20 22 23 20 20 33 20 22

2

LA ENREDADERA

45 **INTROD**

ré Cuan doal pie de tu ven ta na ni ña me pon goa can tar se me fi gu ra tu
32 22 22 32 32 42 42 44 42 22 22 20 22 23 22 44 23 23 20 20 44 44

52

re ja trans for ma daen un al tar qui sie ra ser pa ja ri llo tu tro va dor
32 31 20 20 20 20 32 20 22 22 22 32 32 42 42 44 42 22 23 22 44

59

yha cer de tuen re da de ra en pri ma ve ra ni do dea mor
23 23 22 23 10 23 22 22 20 22 23 20 20 33 20 22 50

65

no me de jes de que rer mi me de jes de mi rar por queen tus bra zos mu jer
32 32 32 32 31 32 20 20 20 20 32 20 22 32 32 32 32 31 32 20

71

la muer te quie roen con trar a pri sió na meen tus bra zos fe liz se ré yen tre ga doa
20 20 20 20 32 20 22 22 22 32 32 42 42 44 42 22 23 22 44 23 23 22 23

78

las de li cias de tus ca ri cias me mo ri ré
10 23 22 22 20 22 23 20 20 33 20 22 32

LA ENREDADERA Pasillo

D.R.A.

Guitar

2 0 2 | 3 0 3 2 3 4 | 0 0 0 2 3 0 | 2 3 0 1 2 1 | 2 4 2 4

Gtr.

4 0 2 4 2 1 | 2 2 4 2 3 4 | 1 2 1 4 2 0 | 2 2 2 2 2 2 | 2 2 4 2

Tie nes u naen re da de ra

Gtr.

2 3 2 | 0 4 | 3 3 0 0 | 2 1 | 0 0 0 2 2

en tu ven ta na ca da vez que pa soy mi ro seen re da mial ma

Gtr.

2 2 2 2 | 2 2 4 2 | 2 3 2 | 3 3 2 3 | 0 3

con tus bra zos mea pri sio nas be llai lu sión yel ful gor de tus... mi

2

LA ENREDADERA

24

A E7

1. A 2. A

ra das son pu ña la das al co ra zón zón.....

Gtr.

2 2 0 2 3 0 0 3 0 2 2 2 0 2 2 2 2 1 2 2 2 2 2 1 2 0 0 0 0 2 0 2 2 2 2 2 2 4 2 2 3 2 0 0 0 0 2 0 2 2 2 0 2 3 0 0 2 2 2 0 2 3 0 0 2 2 0 2 2 2 2 1 2 4 3 3 2 3 0 3 2 2 0 2 3 0 0 3 0 2 2 2 0 2 2 2 1 2

29

A E7 A

no me de jes de que rer mi me de jes de mi rar por queen tus bra zos mu

Gtr.

2 2 2 2 1 2 0 0 0 0 2 0 2 2 2 2 2 1 2

34

E7 A A E7 A F#7

jer la muer te que roen con trar a pri sió na meentus bra zos fe liz se

Gtr.

0 0 0 0 2 0 2 2 2 2 2 2 4 2 2 3 2

40

Bm E7 A E7 A

ré yen tre ga doa las de li cias de tus ca ri cias me mo ri ré

Gtr.

4 3 3 2 3 0 3 2 2 0 2 3 0 0 3 0 2 2 2 0 2 2 2 1 2

LA ENREDADERA

46

E7 A E7 A D

Gtr.

51

A E7 A E7 A E7 A

Cuan doal pie de tu ven ta na

Gtr.

56

F#7 Bm E7

ni ña me pon goa can tar se me fi gu ra tu re ja trans for ma daen un al

Gtr.

61

A A E7 A F#7 Bm

tar qui sie ra ser pa ja ri llo tu tro va dor yha cer de tuen

Gtr.

LA ENREDADERA

67 E7 A E7 A A A

re... da de ra en pri ma ve ra ni do dea mor no me de jes de que

Gtr. 0 3 2 2 0 2 3 | 0 0 3 0 2 | 2 2 | 2 2 2 2 1 2

73 E7 A E7

rer mi me de jes de mi rar por queen tus bra zos mu jer

Gtr. 0 | 0 0 0 0 2 0 2 | 2 2 2 2 1 2 | 0

78 A A E7 A F#7 Bm

la muer te quie roen con trar a pri sió na meen tus bra zos fe liz se ré

Gtr. 0 0 0 0 2 0 2 | 2 2 2 2 | 2 2 4 2 | 2 3 2 | 4

84 E7 A E7 A E7 A

yen tre ga doa las de li cias de tus ca ri cias me mo ri ré

Gtr. 3 3 2 3 | 0 3 2 2 0 2 3 | 0 0 3 0 2 | 2 3 1 2 | 5 2 2 2 0

LA ENREDADERA (Pasillo)
(D.R.A.)

A E7 A F#7 Bm
- Tienes una enredadera ___ en tu ventana
E7 A
Cada vez que paso y miro se enreda mi alma
↑ E7↓ A F#7 Bm ↓
Con tus brazos me aprisionas ___ bella ilusión
E7↓ A E7 A
Y el fulgor de tus, ... miradas son puñaladas al corazón. **Introd.** - Bis -

A E7 A
No me dejes de querer ni me dejes de mirar
E7 A
Porque en tus brazos mujer la muerte quiero encontrar
F#7 Bm ↓
Aprisioname en tus brazos ___ feliz seré
E7↓ A E7 A
Y entregado a las, ... delicias de tus caricias me moriré. **Introd.**

A E7 A F#7 Bm
Cuando al pie de tu ventana ___ niña me pongo a cantar
E7 A
Se me figura tu reja transformada en un altar
↑ E7↓ A F#7 Bm ↓
Quisiera ser pajarillo ___ tu trovador
E7↓ A E7 A ↓
Y hacer de tu enre... dadera en primavera nido de amor.

A E7 A
No me dejes de querer ni me dejes de mirar
E7 A
Porque en tus brazos mujer la muerte quiero encontrar
F#7 Bm ↓
Aprisioname en tus brazos ___ feliz seré
E7↓ A E7 A↓ E7 A
Y entregado a las, ... delicias de tus caricias me moriré. ↓ ↓

EMBRUJO

Bolero moderno
Napoleón Baltodano

F#m E D C#7 F#m

19 17 210 29 411 310 29 212 110 19 212 110 19 210 210 212 212 210

E D C#7 F#m

29 29 212 112 110 112 114 112 110 19 19 110 19 212 210 29 311 310 311 No se mi ne gri ta
54 44 44 54 44 32

C#7

lin da quees lo que ten goen el co ra zón que ya no co mo ni
22 22 20 32 20 22 21 22 23 22 20 54 43 43 54 43 31

F#m

duer mo si no pen san do so loen tua mor hay mu chos que mea con se jan que tea ban
20 20 32 31 32 20 33 20 22 20 32 54 44 44 54 44 32 22 22 20 33 20

F#7 Bm F#m C#7

do ne que meha ces mal y yo no se lo que pa sa que ca da dí a te qui ro
22 22 23 10 12 23 20 20 20 23 22 20 32 22 22 20 32 31 31 20 32 31

F#m F#m E D C#7 F#m

más y mu chos di cen lo mis mo que tu mees tas em bru jan do que tua mi mees
44 32 31 44 43 43 44 31 31 20 32 31 44 44 31 32 32 32 22 20 32

2

EMBRUJO

30

E A F#7 Bm

tás a ca ban do — que yo ya no sir vo pa na' — que ya no soy — ni mi som bra

31 31 32 20 20 42 23 22 20 22 22 23 10 22 10 22 10 23 22 44 44

35

E A F#m E

— que me ven y no — me co no cen — que mi mal no tie ne re me dio que yo ya me per

23 20 23 20 23 22 32 42 42 42 22 20 32 31 31 20 42 42 40 42 23 22 20

40

INTROD

— dí — No

32 54

SE REPITE DEL
COMPÁS 10 AL 40

EMBRUJO

Napoleón Baltodano (Bolero Moderno)

TAB

9 12 10 9 11 10 9 12 10 9 10 9 10 10 12 12 10

6

E D C#7 F#m

Guit

9 9 12 12 10 12 14 12 15 14 9 10 9 12 10 9 11 10 11 4 4 4 4 2 4 4 4 4

11

C#7

Guit

2 2 4 2 4 2 5 2 3 2 4 4 3 3 4 3 6

15

F#m

Guit

4 4 2 6 2 4 3 4 2 4 2 4 4 4 4 4 2

19

F#7 Bm F#m

Guit

2 2 4 3 4 2 2 3 5 2 3 4 4 4 3 2 4 2 2 2 4 2

lin da quees lo que ten goen el co ra zón que ya no co mo ni
 duer mo si no pen san do so loen tua mor hay mu chos que mea con
 se jan que tea ban do ne que meha ces mal y yo no se lo que pa sa que ca da

2

EMBRUJO

24

C#7 F#m F#m E D C#7

dí a te qui ro más y mu chos di cen lo mis mo que tu mees

Guit

28

F#m E

tas em bru jan do que tua mi mees tás a ca ban do que yo ya no

Guit

32

A F#7 Bm E

sir vo pa na' que ya no soy ni mi som bra que me ven y no

Guit

36

A F#m E

me co no cen que mi mal no tie ne re me dio que yo ya me per

Guit

40

A

INTROD

dí No

Guit

E M B R U J O (Bolero Mod.)
(Napoleón Baltodano)

F#m C#7
 No se mi negrita linda, que es lo que tengo en el corazón
 F#m
 Que ya no como ni duermo sino pensando solo en tu amor
 F#7 Bm
 Hay muchos que me aconsejan que te abandone que me haces mal
 F#m C#m F#m|
 Y yo no sé lo que pasa que cada día te quiero más
 ↓ ↓ ↓ F#m E D C#7 F#m
Y muchos dicen lo mismo que tú me estás embrujando
 E A F#7
 Que tu a mi me estás acabando que yo ya no sirvo pa' na ...
 Bm E A F#m
 Que ya no soy ni mi sombra__ que me ven y no me conocen__
 E A
 Que mi mal no tiene remedio que ya yo me perdí. Introd.

F#m C#7
 No se mi negrita linda, que es lo que tengo en el corazón
 F#m
 Que ya no como ni duermo sino pensando solo en tu amor
 F#7 Bm
 Hay muchos que me aconsejan que te abandone que me haces mal
 F#m C#m F#m|
 Y yo no sé lo que pasa que cada día te quiero más
 ↓ ↓ ↓ F#m E D C#7 F#m
Y muchos dicen lo mismo que tú me estás embrujando
 E A F#7
 Que tu a mi me estás acabando que yo ya no sirvo pa' na ...
 Bm E A F#m
 Que ya no soy ni mi sombra__ que me ven y no me conocen__
 E D E A ↓
 Que mi mal no tiene remedio que ya yo me perdí. __ __

A N D A T E (Vals Arg.)

(Rómulo Caicedo M.)

INTROD

23 23 22 23 25 25 22 22 30 30 25 25 24 25 27 27 23 23 32 32 23 23 22 23 25
34 34 32 34 36 36 32 32 42 42 36 36 35 36 37 37 34 34 44 44 34 34 32 34 36

6 A7 D A7
25 22 22 32 32 45 45 44 44 43 44 45 45 44 44 43 44 23 23 22 23 25 25 22 22 30 30
36 32 32 44 44 57 57 55 55 54 55 57 57 55 55 54 55 34 34 32 34 36 36 32 32 42 42

11 D A7 D
25 25 24 25 27 27 23 23 32 32 23 23 22 23 25 25 22 22 30 30 13 10 22 23 44 32
36 36 35 36 37 37 34 34 44 44 34 34 32 34 36 36 32 32 42 42 50 52 54 55

17 D A7 G A7
23 An da te no pre ten das com prar me con tus be sos no ves que no me mue ro llo
44 32 32 32 32 20 32 32 20 32 32 31 32 30 30 20 20 20 20 22 20 20

23 D D7 G
ran do por tua mor mi ra si ni te sien to no ves co mo me rí o
22 20 20 20 32 23 23 23 23 23 10 23 23 23 21 21 20 21 20

29 A7 D
an da te que no quie ro que me pi das per dón que mu cho mal mehas
20 20 23 23 23 22 32 32 32 30 30 30 44 44 32 32 32 32

34 D A7 G A7
he cho tal vez sin dar te cuen ta o por que fui muy bue no te bur las te de
20 32 32 20 32 32 31 32 30 30 20 20 20 20 22 20 20 22 20 20 20

2

ANDANTE

40 **D** **D7** **G**

mi no llo res que ya es tar de no ves que es toy en fer mo y pre fie ro mo
 32 23 23 23 23 23 10 23 23 23 21 21 20 21 20 20 20 23 23 23

46 **A7** **D** **INTROD** **D**

rir me a te ner que vi vir No mo jes tus pu pi las que
 22 32 32 32 30 30 30 44 44 32 32 32 32 20 32 32

52 **A7** **G** **A7** **D**

to do se rain ú til no ves que mi des ti no se de rrum bó por ti
 20 32 32 31 32 30 30 20 20 20 20 22 20 20 22 20 20 20 32

58 **D7** **G** **A7**

si cuan do te di to do lo más que pu de dar te me de jas te por o tro bur
 23 23 23 23 23 10 23 23 23 21 21 20 21 20 20 20 23 23 23 22 32 32

64 **D** **D** **A7**

lán do te de mí ten drás to da tu vi da que re cor dar tu in fa mia
 32 30 30 30 44 44 32 32 32 32 20 32 32 20 32 32 31 32 30

70 **G** **A7** **D**

ten dras to da tu vi da que re cor dar mia mor y yo no po dré nun ca bo
 30 20 20 20 20 22 20 20 22 20 20 20 32 23 23 23 23 23 10 23 23

76 **D7** **G** **A7** **D**

rar lo que me has he cho con to do mi des pre cio te ten go com pa sión
 23 21 21 20 21 20 20 20 23 23 23 22 32 32 32 30 30 30 44

A N D A T E Vals

José Rómulo Caicedo M.

Guitar

Measures 1-5: A7, D

Gtr.

Measures 6-11: A7, D, A7

Gtr.

Measures 12-17: D, A7, D

An da te no pre

Gtr.

Measures 18-23: A7, G, A7

ten das com prar me con tus be sos no ves que no me mue ro llo ran do por tua

2

24 **ANDATE**
D D7 G

Gtr. mor mi ra si ni te sien to no ves co mo me rí o an da te que no

Gtr. 2 3 3 3 3 3 0 3 3 3 1 1 0 1 0 0 0 3 3 3

30 A7 D D

Gtr. quie ro que me pi das per dón que mu cho mal me has he cho tal vez sin dar te

Gtr. 2 2 2 2 0 0 0 4 4 2 2 2 2 0 2 2 0 2 2 1

36 A7 G A7 D

Gtr. cuen ta o por que fui muy bue no te bur las te de mi no llo res que ya es

Gtr. 2 0 0 0 0 0 2 0 0 2 0 0 0 2 3 3 3 3 3

42 D7 G A7

Gtr. tar de no ves que es toy en fer mo y pre fie ro mo rir me a te ner que vi

Gtr. 0 3 3 3 1 1 0 1 0 0 0 3 3 3 2 2 2 2 0 0 0

48 D D A7 G

Gtr. vir No mo jes tus pu pi las que to do se rain ú til no ves que mi des

Gtr. 4 4 2 2 2 2 0 2 2 0 2 2 1 2 0 0 0 0 0

A N D A T E

54

Gtr.

 Gtr.

60

Gtr.

 Gtr.

66

Gtr.

 Gtr.

72

Gtr.

 Gtr.

78

Gtr.

 Gtr.

Conclusiones finales

- 1- No hay otra estrategia pedagógica más importante que la imitativa porque esta es natural en todo ser vivo de manera consciente o inconsciente, está presente en cualquier actividad humana
- 2- Dentro de los tres tipos de educación que son la formal, la no formal y la informal se ve claramente la necesidad de la transmisión del conocimiento de forma imitativa.
- 3- Los grandes teóricos y pedagogos de la música siempre han sabido que la estrategia imitativa es ineludible; pero la diferencia radica en su aplicación en la práctica.
- 4- Los métodos de música popular usan básicamente tablaturas de fácil comprensión porque éstas suponen la capacidad imitativa adquirida dentro de la educación informal
- 5- Los talleres realizados en la Obra Social y Cultural Sopeña “OSCUS” marcan o dejan inquietud para evaluar y aplicar la combinación de estrategias académicas con las imitativas en los procesos de educación musical.
- 6- El aprendizaje a través de la estrategia imitativa permite un contacto más directo con el mundo; permitiendo así mejorar las relaciones de comunicación con las demás personas.
- 7- La práctica de este tipo de talleres permite desarrollar el hábito diario del instrumento y el canto de manera ordenada y sistemática de forma individual y colectiva.
- 8- Permiten también el mejoramiento de la autoestima y ejercicio de la sensibilidad de forma positiva.

- 9- En cuanto a lo técnico musical desarrollan habilidades motrices para quien no las tiene y las recupera para los que las han perdido por falta de práctica.
- 10 Teniendo en cuenta los principios filosóficos de OSCUS, estos talleres dignifican los seres humanos haciendo de todos los hombres una sola familia unidos por el amor en Cristo Jesús.
- 11 Se deduce también que la música y el arte en general vienen desde el amor y vuelven a él –o por lo menos así debería ser-
- 12 El estudiante utiliza la imitación de forma consciente, descubriendo que cualquier tipo de aprendizaje y enseñanza básicamente son imitativos.
- 13 La estrategia imitativa es y seguirá siendo uno de los pilares naturales imprescindibles para la transmisión y desarrollo de cualquier tipo de conocimiento
- 15 Por último; el hombre se descubre a sí mismo “imitando” la naturaleza.

Bibliografía

(21 de 07 de 2009). Recuperado el 10 de 06 de 2012, de <http://www.cosasdeeducacion.es/que-es-educacion-informal>:
www.cosasdeeducacion.es/que-es-educacion-informal

Germán Pinilla Higuera, M. C. (1997). *Do re mi 8*. Bogotá: Voluntad.

Giovedì. (27 de 11 de 2008). <http://www.oriundi.net>. Recuperado el 15 de 05 de 2012, de www.oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiasdet&id=10472

Gispert, C. (1990). *El mundo de la Música*. Barcelona: OCEANO GRUPO EDITORIAL, S.A.

<http://www.oriundi.net>. (27 de 11 de 2008). Recuperado el 28 de 03 de 2012, de www.oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiasdet&id=10472

Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. MADRID: Alianza Editorial S.A.

Jemesol. (02 de Febrero de 2012). Recuperado el 15 de 07 de 2012, de <http://www.buenastareas.com>: www.buenastareas.com/ensayos/tradición-oral/3469248.htm

Keyner Ramírez Mojica. (1991). *Haga Música con la Guitarra*. Bogotá: Independencia Impresores Tunja.

Kodaly, Z. (1960). *Método Kodaly de sofeo I y II*. Madrid: publicaciones editorial Graó España.

López, H. (24 de 09 de 2007). www.musicaviva.com.ar. Recuperado el 11 de 11 de 2012, de <http://www.musicaviva.com.ar/blog/2007/09/24/metodo-suzuki-ii/>

Piaget, J. (1981). *Psicología de la Inteligencia*. Buenos Aires: Psique.

Rafael, H. H. (2003). *Jorge Villamil Cordovez*. Bogotá D.C. Colombia: educativa Ltda.

Rodríguez, J. R. (1982). *R.A.S.H. Y LOS FENÓMENOS DE LA MÚSICA*. Bogotá: Litografía cóndor LTDA.

Sopeña, C. (2003). *Beatificación de Dolores Rodríguez Sopeña*. Bogotá: Catequistas Sopeña.

Valencia, G. (2011). *Educación Musical - Presentación - Power Point* . Bogotá: Presentación power point.

Zamacois, J. (1993). *Tratado de Armonía libro III*. Barcelona: Labor

Fernández, J. (2009). *Modelo elaboración de talleres*. Bogotá: Facultad de Bellas Artes Upn.

Discografía

Album Toda una vida Silva y Villalba YOYO Music, ref: 20003 Cd. 2

Compact disc DIGITAL AUDIO Silva y Villalba

Album Los años maravillosos de LOS VISCONTI Universal Music Colombia 2004 CD 1

Album MP3 Parranda navideña Compact disc DIGITAL AUDIO Selección Éxitos de oro. Track 040

Album Sé morir Andrés Cepeda 1999 Track 03

“<http://www.youtube.com/watch?v=i9ZG5qu994U>” Dueto de Antaño - La enredadera (Lo mejor del dueto de Antaño)

Anexos

1.- C.D. Videos grupos.

Contiene los videos de los grupos participantes en los talleres interpretando las canciones propuestas.

2.- C.D. Entrevistas

Contiene los videos con las entrevistas hecha a: Tito Heredia, Isidro Antolines, Jonh Eber Marín, Jorge García y al maestro Victor Torres.

2.1 Estructura de la entrevista para aficionados a la música:

Preguntas generales:

¿Cuál es su nombre?

¿Qué tipo de música le gusta escuchar?

¿Le gustaría aprender música?

¿Qué tipo de música le gustaría aprender?

¿Cómo le gustaría aprender?

¿Le gustaría aprender imitando?

¿Sabe que es imitar?

¿Le parece que funcione mejor aprender por imitación?

¿Sabe que es lectoescritura musical?

¿Le gustaría aprender con partitura?

¿Le gustaría hacer cursos virtuales?

¿Le gustaría recibir clases personales, en grupo, o de las dos formas?

¿Le gustaría recibir clases en alguna institución?

¿Qué instrumento le gustaría aprender?

¿Sabe quien fue Beethoven?

¿Conoce otros nombres de músicos universales?

¿Sabe quién fue Luis Antonio Calvo?

¿Conoce algunos nombres de ritmos y/o ritmo tipos musicales?

¿Sabe usted bailar?

¿Cómo aprendió?

2.2 Estructura de la entrevista a maestros de música

2.2.1 Entrevista al maestro Víctor Torres

¿Qué enfoque tiene usted hacia la música?

¿Cómo proyecta su saber musical; qué hace usted con todo eso que sabe?

¿Le gustaría aprender otro tipo de arte u oficio adicional a la música?

¿Qué concepto tiene usted acerca de la estrategia metodológica de la imitación?

¿Ha aplicado usted este tipo de estrategia en algunas de sus clases?

3.- C.D. Video explicación ritmo tipos

Contiene video con las explicaciones y ejemplos de los esquemas rítmicos ejecutados por el autor.

4.- C.D. Audios Finale

Contiene audios de las canciones propuestas para esta investigación transcritas por el autor en Finale 2011.

5.- Galería Fotos Oscus

