

VOZ, CUERPO Y EXPRESIÓN

**UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DE LA
EXPRESIVIDAD MUSICAL EN EL CORO INFANTIL VOCES Y SEMILLAS DE
CAJICÁ, A PARTIR LA EXPERIENCIA CORPORAL**

Laura Alejandra Saavedra Pabón

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Departamento de Música

Proyecto de grado

2018

VOZ, CUERPO Y EXPRESIÓN

UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DE LA EXPRESIVIDAD MUSICAL EN EL CORO INFANTIL VOCES Y SEMILLAS DE CAJICÁ, A PARTIR LA EXPERIENCIA CORPORAL

Laura Alejandra Saavedra Pabón

Código:2009275039

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MÚSICA

Asesora específica: Marisa Pérez

Asesor metodológico: Henry Roa


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

BOGOTÁ. D.C. 2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Expresividad en la enseñanza</i>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 69	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	“VOZ, CUERPO Y EXPRESIÓN”, UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DE LA EXPRESIVIDAD MUSICAL EN EL CORO INFANTIL VOCES Y SEMILLAS DE CAJICÁ, A PARTIR LA EXPERIENCIA CORPORAL
Autor(es)	LAURA ALEJANDRA SAAVEDRA PABON
Director	MARISSA PEREZ, HENRY ROA
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 67 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Palabras Claves	Expresividad musical, coro infantil, estrategia metodológica, Dalcroze, Orff.

2. Descripción
<p>El documento realiza una indagación sobre la expresividad musical y la importancia de la misma en el canto coral infantil. De modo similar, explora las metodologías de Orff y Dalcroze, corrientes pedagógicas que enfocan su objetivo en el aprendizaje musical por medio de la experiencia corporal. Conforme a esta investigación documental se diseña e implementa una estrategia metodológica en el Coro infantil “Voces y semillas de Cajicá”, dicha estrategia, pretende aportar al desarrollo de cualidades expresivas y musicales de sus integrantes, por medio del reconocimiento del cuerpo como instrumento generador de sonido y la voz como trasmisor de ideas y sentimientos. Posteriormente a la implementación, se hace una reflexión sobre el proceso y se determina su pertinencia en la agrupación</p>

3. Fuentes
Arcila, J.(2015). <i>Arte y Corporeidad</i> . Magazín Aula urbana. Vol.97
Arguedas, C. (2004) <i>La expresión musical y el currículo escolar</i> . Revista Educación, nº 28 (1), 111-122.
Bahmann,M.(1998). <i>La Rítmica Jaques-Dalcroze:una educación por la música y para la musica</i> . Editorial pirámide. Madrid
Bonastre, C. (2015). <i>Expresividad y emoción en la interpretación musical</i> .(Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid
Bustos,I. (2007). <i>La voz: La técnica y la Expresión</i> . Editorial Paidotribo. Badalona
Cámara, A.(2013). <i>Desarrollo de la expresión musical</i> . Guia docente. Recuperado de https://ocw.ehu.es/course/view.php?id=238
Castro, P. L. (2012). el pensamiento del solfeo Dalcroziano, mucho más que rítmica. <i>Facultad de educación de Albacete</i> , 99.
Graetzer,G.,y Yepes, A.,(1961). <i>Introducción a la práctica de Orff-shulwerk</i> . Editorial Barry. Buenos Aires

Jorquera, M. (2004). *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. Revista Electrónica de LEEME. N° 14 (noviembre, 2004). Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>.

4. Contenidos

El documento se compone de cinco capítulos, el primero corresponde a los aspectos generales de la investigación, donde se expone como problemática la inexpresividad en el canto presentada el coro infantil *Voces y Semillas de Cajicá*, que evidencia una clara desconexión entre voz, cuerpo y expresión, aparecen la pregunta generadora y los objetivos trazados para el desarrollo de la misma. También se encontrará allí la justificación, la cual se ha enmarcado dentro del ámbito de la indagación de herramientas que nutran el carácter pedagógico del trabajo de grado.


El segundo hace referencia a los antecedentes, así como la definición de Expresión musical en el canto coral, los aspectos técnicos e interpretativos para el desarrollo vocal en el coro y los componentes de los métodos de Dalcroze y Orff que se tomaron como referencia para la realización de la propuesta de la estrategia metodológica a implementar. En el tercer capítulo se encuentra contenida la información referente al enfoque de investigación cualitativo y la investigación acción, los instrumentos de recolección de información utilizados y la población de estudio que hace referencia al coro *Voces y Semillas de Cajicá*, se determina el diagnóstico de la misma, seguido por el plan de acción que propone una estrategia metodológica fundamentada en la experiencia artística y pedagógica de la directora de la agrupación y también en la indagación documental realizada en el capítulo anterior. El cuarto capítulo, describe el proceso de implementación de la Estrategia metodológica en cuatro etapas y su funcionamiento dentro del coro infantil de acuerdo a observación participativa y a reflexión de la investigadora. Las conclusiones frente a la implementación de la estrategia se encuentran contenidas en el quinto capítulo.

5. Metodología

El trabajo monográfico es de enfoque cualitativo y de tipo Investigación acción. Se seleccionaron los siguientes instrumentos para el registro de los datos del proceso de indagación: informe analítico, fotografías y grabaciones de video.

6. Conclusiones

- El trabajo coral vivenciado desde la experiencia corporal generó en los niños apropiación e integración de los contenidos trabajados en cada etapa, evidenciando al final del proceso que se pudo lograr la interpretación expresiva de las obras gracias a la conexión entre voz y cuerpo.
- Uno de los beneficios incorporar el movimiento corporal en el canto, es que se activa en los coristas la atención concentración y la memoria musical.
- Los niños se mostraron al final del proceso, más seguros de si mismos, expresivos con su gesto facial, movimientos corporales al cantar incorporando matices dinámicos, variaciones de tempo y variaciones tímbricas de su voz.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

Elaborado por:	LAURA ALEJANDRA SAAVEDRA PABON
Revisado por:	MARISSA PEREZ

Fecha de elaboración del Resumen:	03	12	18
-----------------------------------	----	----	----

Marissa Pérez C.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	8
RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	10
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
1.1 Planteamiento del problema	11
1.2 Pregunta de investigación	13
1.3 Objetivo General	13
1.4 Objetivos específicos.....	13
1.5 Justificación	13
2. MARCO TEÓRICO	16
2.1 Antecedentes de la investigación.	17
2.2 La expresión musical en el canto coral	22
2.3 Aspectos técnicos para el desarrollo vocal en el coro	24
2.4 La escuela activa: el aprendizaje centrado en la experiencia	27
2.5 El método Dalcroze: Desarrollo de las cualidades musicales a partir de experiencia corporal.....	28
2.6 El método Orff: el cuerpo como primer instrumento musical.....	33
3. MARCO METODOLÓGICO	36
3.1 Enfoque de la investigación	36
3.2 Tipo de investigación.....	36
3.3 Descripción de la población	38
3.4 Técnicas de recolección de datos	38
3.5 Instrumentos de recolección de datos	38
3.6 Historia del CIVSC.....	39

3.7 Diagnóstico	42
3.8 Plan de acción como Estrategia Metodológica	44
3.9 Propuesta de la estrategia metodológica para el desarrollo de la expresividad musical en los niños del CIVSC	45
Etapa 1: El cuerpo instrumento de mi voz	48
Etapa 2: Exploro las posibilidades sonoras de mi cuerpo	51
Etapa 3: Dirijo mi cuerpo, para comunicar lo que canto	55
4.4 Etapa 4: Me apropio de lo aprendido para interpretar cada obra de manera expresiva	59
4. EJECUCIÓN DE LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA	61
4.1 ETAPA 1	61
4.2 ETAPA 2	63
4.3 ETAPA 3	64
5.CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	67

LISTA DE TABLAS

<i>Tabla 1 ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DE EXPRESIVIDAD CORPORAL</i>	<i>46</i>
<i>Tabla 2 - ETAPA 1 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA</i>	<i>48</i>
<i>Tabla 3- ETAPA DOS ESTRATEGIA METODOLÓGICA</i>	<i>51</i>
<i>Tabla 4 - ETAPA TRES - ESTRATÉGIA METODOLÓGICA</i>	<i>55</i>

TABLA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1. - Postura vocal adecuada para la técnica vocal</i>	<i>26</i>
<i>Ilustración 2 - Trabajo de expresión a partir del trabajo cooperativo a partir del dibujo</i> ...	<i>41</i>
<i>Ilustración 3- Momento de socialización de la experiencia</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 4 - Concierto enfocado en la expresión musical</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 5 - Evidencia Etapa 1</i>	<i>63</i>
<i>Ilustración 6 - Evidencia Etapa 2</i>	<i>64</i>
<i>Ilustración 7 - Evidencia Etapa 4</i>	<i>65</i>

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres por su apoyo e infinita paciencia, a todos los maestros de la licenciatura que a su paso dejaron grandes enseñanzas, a Jhon porqué su amor incondicional me alentó a terminar este importante capítulo de mi vida, a mis asesores Henry Roa y Marisa Pérez quienes me guiaron y me dieron ánimo en los momentos más difíciles. Son muchas las personas que aportaron en mi camino, mi amiga Paula Fajardo quién me acompañó y en el proceso y a mi querido maestro Andrés Pineda Bedoya quien sembró en mí el amor por la música coral, a Silvia Ortega por todos sus aportes no solo en este trabajo monográfico sino también en mi formación como cantante e intérprete.

Por último, doy gracias a la Universidad Pedagógica Nacional, por seguir en la lucha y mantenerse en pie, siendo formadora de docentes comprometidos con su labor, me siento orgullosa de pertenecer a esta gran institución que se ocupa verdaderamente de construir a través de la educación, el país pensante, cooperativo, crítico y reflexivo que tanto necesitamos.

RESUMEN

El documento realiza una indagación sobre la expresividad musical y la importancia de la misma a la hora de cantar. De modo similar, explora las metodologías de Orff y Dalcroze, corrientes pedagógicas que enfocan su objetivo en el desarrollo de dicha expresividad musical a través de la experiencia corporal. Conforme a esta investigación documental se diseña e implementa una estrategia metodológica en el Coro infantil “Voces y semillas de Cajicá”, dicha estrategia, pretende aportar al desarrollo de cualidades expresivas y musicales de sus integrantes, por medio del reconocimiento del cuerpo como instrumento generador de sonido y la voz como trasmisor de ideas y sentimientos. Posteriormente a la implementación, se hace una reflexión sobre el proceso y se determina su pertinencia en la agrupación

INTRODUCCIÓN

Se asume este trabajo de investigación, como un desafío pedagógico para quien escribe estas líneas, pues la estrategia metodológica planteada a lo largo del escrito, busca desarrollar las cualidades expresivas de los integrantes del coro infantil *Voces y semillas de Cajicá* por medio del reconocimiento del cuerpo como instrumento sonoro, generando así, hábitos y rutinas necesarios en la formación coral (algo fundamental en la práctica de cualquier disciplina artística), sin dejar de lado la posibilidad de jugar, explorar, imaginar, expresar con libertad y sobre todo disfrutar cada momento de aprendizaje del canto colectivo, de forma tal que el entrenamiento de pequeños coristas dé como resultado la consolidación de procesos musicales de alta calidad.

Es así como durante el proceso de indagación a cerca de propuestas didácticas y metodológicas con un alto contenido de trabajo expresivo a través del cuerpo, se toma como punto de referencia las metodologías expuestas por dos importantes pedagogos musicales representantes de la escuela activa, que coinciden con tomar el cuerpo y la expresión del mismo como punto de partida para la formación de procesos musicales exitosos, ellos son: Carl Orff (1895-Munich 1982)¹ quien plantea que el cuerpo es el primer instrumento musical del ser humano. Orff sostiene que “la vivencia musical involucra toda nuestra expresión corporal. El aprendizaje musical está relacionado con la palabra, el movimiento y la danza. La metodología es claramente grupal y activa” (Brufal, 2013); y Emile-Jacques Dalcroze (Viena 1865-Ginebra 1950)², que parte de la necesidad de percibir la música con todo el cuerpo para desarrollar capacidades expresivas naturales espontáneas en el ser humano la propuesta de Dalcroze era “conseguir que el cuerpo se convirtiera en un instrumento musical por medio de la integración del pensamiento, del sentimiento-emoción y de la acción” (Castro, 2012).

Es así como dichas metodologías, nutrieron el presente trabajo de grado de tal forma que la estrategia planteada en el *Capítulo 4*, integrará los principios del cuerpo como instrumento articulado al entrenamiento coral, con la pretensión de dar inicio al despertar del conocimiento de su propia voz, y mediante la experiencia del movimiento enriquecer el

¹ y ² Tomado de: *Los principales métodos activos de educación musical en primaria: diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula.* (Brufal, 2013)

proceso coral desde el desarrollo individual al canto grupal, logrando así comunicar emociones, historias y sentimientos a través del canto colectivo.

El presente trabajo de investigación se enmarca dentro del tipo de investigación-acción, y se encuentra contenida en cinco capítulos.

El primero, corresponde a los aspectos generales de la investigación, donde se expone la problemática, la pregunta generadora y los objetivos trazados para el desarrollo de la misma. También se encontrará allí la justificación, la cual se ha enmarcado dentro del ámbito de la indagación de herramientas que nutran el carácter pedagógico del trabajo de grado.

El segundo hace referencia a los antecedentes y métodos que se tomaron como referencia para el planteamiento de la estrategia. En el tercer capítulo se encuentra contenida la información referente a la población, que para el caso hace referencia al coro *Voces y Semillas*, dirigido por quien aporta el texto investigativo. El cuarto capítulo, contiene la estratégica metodológica planteada que da respuesta a la pregunta generadora, así pues, este capítulo enmarca gran parte del trabajo de creación de estrategias metodológicas para la formación de coristas expresivos, basadas en las metodologías antes mencionadas. Las conclusiones frente a la implementación de la estrategia se encuentran contenidas en el quinto capítulo.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

El coro infantil *Voces y semillas de Cajicá* es uno de los procesos de formación del plan de estudios de la escuela de canto del *Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá*. Inició en el año 2017 acogiendo niños y niñas entre los ocho y doce años, algunos de ellos han tenido un acercamiento a la música por medio de los programas de iniciación musical, pre-coro, pre-banda y pre-orquesta, mientras otros, por el contrario, llegan sin preparación alguna y con el deseo de comenzar su aprendizaje vocal. Al dar inicio a los ensayos corales se pueden percibir con facilidad, las aptitudes y capacidades musicales de los niños, la

afinación y memoria musical son dos aspectos que se destacan en el grupo, sin embargo se evidencia una diferencia entre los estudiantes que han tenido formación musical y los que no, ya que aquellos que hicieron estudios musicales previos logran concentrarse con mayor facilidad en las actividades de clase, y comprenden los acuerdos e instrucciones de ensayo, lo que les permite adaptarse fácilmente al trabajo grupal. Por otra parte a algunos de los niños que empiezan su formación en el coro, presentan dificultades para relacionarse con sus compañeros, seguir indicaciones y concentrarse en los ejercicios y actividades propuestos por la directora, lo que hace buscar, pensar y crear actividades y estrategias pedagógicas que logren capturar la atención de los niños motivándolos a la socialización.

Otro de los aspectos que se hallaron mediante la reflexión de diferentes circunstancias en la práctica de ensayos con el CIVSC ³, es que los niños demostraban timidez y falta de confianza en sí mismos desde la mala postura, la falta de control de sus movimientos corporales, la expresión de su rostro hasta la intensidad de sus voces para comunicar el mensaje del texto de las canciones, lo que refleja la desconexión entre aspectos como voz, cuerpo y comunicación, que son vitales en el trabajo coral infantil, “la percepción, la expresión y la comunicación son capacidades que se desarrollan en la etapa escolar en el ámbito psicomotor, emocional y cognitivo” (¿quién?, ¿año?, ¿pág?), de modo que en concordancia con esta enunciación se considera que para el desarrollo de la expresividad en los coristas, se hace necesario proponer una forma de trabajo que abarque la técnica vocal, el conocimiento musical y las emociones por medio de la experiencia corporal, que ayuden al niño a sensibilizarse con la música en la práctica coral para que dé espacio de conocerse a sí mismo, confiar en sus capacidades y poder expresar sus sentimientos.

Se tomaron como punto de partida las siguientes preguntas: ¿por qué los niños del CIVSC no son expresivos al cantar?, ¿de qué manera trabajar la conciencia corporal y que esta se refleje en desarrollo de cualidades expresivas?, ¿qué métodos de educación musical enfocan su estudio en la expresión musical desde la experiencia corporal?, ¿qué estrategias de enseñanza son pertinentes para favorecer las habilidades expresivas que permitan CIVSC, transmitir las emociones que componen distintas obras musicales de su repertorio?

³ De ahora en adelante, la sigla CIVSC hará referencia al *Coro Infantil Voces y Semillas de Cajicá*.

De acuerdo a los cuestionamientos anteriores, surge la necesidad de incorporar una estrategia metodológica propuesta por la docente, enfocada al aprendizaje del canto colectivo desde la experiencia corporal, adaptada a las necesidades de los niños y que permita superar las dificultades comunicativas al cantar, para potenciar sus cualidades expresivas en la interpretación musical, dejando de lado la dicotomía mente-cuerpo en la práctica coral.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué aportes al desarrollo de la expresividad musical, brinda la implementación de una estrategia metodológica que integre la experiencia corporal en el aprendizaje vocal del CIVSC?

1.3 Objetivo General

Implementar una estrategia metodológica en el CIVSC, que aporte al desarrollo de la expresión musical a través de la experiencia corporal en el aprendizaje vocal.

1.4 Objetivos específicos

- Definir los aspectos técnicos y expresivos a desarrollar en el CIVSC.
- Sintetizar elementos significativos de los métodos pedagógicos que parten del trabajo corporal y la expresividad en el aprendizaje musical y que son pertinentes en la formación coral infantil.
- Plantear la estrategia metodológica y cómo se llevará a cabo su implementación.
- Determinar los aportes a la expresividad musical del CIVSC que surgieron durante la implementación de la estrategia metodológica.

1.5 Justificación

Vélez afirma que:

Es la propia voz –ese instrumento musical universal que todos incorporamos y empezamos a utilizar desde el nacimiento, en el que todos somos virtuosos, muchas veces sin saberlo (todos usamos nuestra voz a lo largo del día, desde el mismo momento de nacer, con gran pericia y extrayendo de ella un alto rendimiento), que nos define como individuos, y

mediante el que expresamos y transmitimos nuestros más variados estados personales–, atendiendo, al mismo tiempo, a la armonía en el grupo. (2015, pág. 9)

Es así como el canto como manifestación humana, lleva a cabo acciones conjuntas y complejas para lograr comunicar a través del lenguaje verbal y la expresión musical. Dicha expresión, se presenta en el individuo desde su nacimiento en forma llanto, grito o balbuceo y más adelante en el lenguaje verbal. Estos dos momentos están asociados y se complementan, como lo afirma Aintzane (2013) “la palabra está presente en el canto y el lenguaje verbal, integra elementos musicales que lo hacen comprensible y humano”, es así como en el habla se utilizan las llamadas inflexiones de la voz que varían su tono, timbre, ritmo y velocidad (aspectos musicales), que revelan el estado de ánimo y la intención de lo que se quiere comunicar, al mismo tiempo el canto hace uso del lenguaje para exponer un mensaje.

Según esta afirmación se puede pensar, que el canto es una manifestación en la que se relacionan lo corporal, lo cognitivo y lo emocional, que además tiene como finalidad elevar los dotes expresivos cada individuo. Afirma Arguedas (2004) que “la expresión musical atiende a un propósito como es el de comunicar y transmitir emociones y estados de ánimo por medio de los sonidos” (pág. 116). Los dos autores convergen en la idea de que la voz y la expresión musical, tienen propósitos comunicativos que involucran representaciones y sentimientos de los individuos. Por otra parte se encuentra la relación que tienen canto y cuerpo, “si partimos de la premisa de que el cuerpo es nuestro instrumento sonoro, cuanto mejor sepamos controlar este instrumento, más posibilidades tendremos de sacarle el mayor partido y provocarle el menor perjuicio” (Bustos, 2017). De acuerdo a lo anterior, no debería pensarse el cuerpo y la voz de una forma distanciada.

Es común encontrarse que la educación en general, ha dejado a un lado el cuerpo como medio de expresión, forzándolo a aprender en la quietud durante largas jornadas, la falta de conciencia del mismo puede influir de manera significativa, en la forma en que los niños perciben y se conectan con el mundo. “Es la experiencia sensorial y motriz por medio del a cual el niño se adapta al mundo exterior” (Delalande, 1996, pág.11), es en la vivencia corporal donde se recibe y se trasmite el conocimiento, como también lo menciona Arcila (2015): El cuerpo, ‘se sabe’, es portador de saberes, huella y biografía, individualidad y

sociabilidad. Es el territorio donde se articulan estéticas, sentidos y significados de los otros y lo otro, y es por tanto expresión y comunicación de la subjetividad humana (pág.3).

Es por esto que se considera que el núcleo del aprendizaje en el CIVSC debe estar fundamentado en el reconocimiento y manejo corporal, dando la posibilidad a sus pequeños integrantes de vivenciar el canto unido a la experiencia del movimiento y la exploración del cuerpo, generando en ellos una conciencia que pueda dotarlos de herramientas que les permitan tener mayor control de su instrumento y despojarse de bloqueos para comunicarse libre y satisfactoriamente.

La estrategia metodológica planteada en esta monografía consiste en una planeación de actividades, estrategias y técnicas de enseñanza orientadas al reconocimiento y exploración del cuerpo en el ejercicio del canto coral. Se pretende que a partir de su implementación los coristas desarrollen y potencien sus cualidades musicales y expresivas dando una solución a la problemática de inexpresividad en el canto que se presenta en dicha agrupación. Puesto que la expresión se crea mediante una interacción compleja de diferentes artefactos y prácticas técnicas discretas empleadas por el intérprete, tales como la variación dinámica, la elección del tempo, el rubato, el fraseo, la articulación, las variaciones en el uso del vibrato, los cambios en el timbre vocal o instrumental, el movimiento corporal, o varias estrategias similares. Por estos medios puede investirse con emoción una interpretación y, así, “tocar expresivamente” puede ser sinónimo de “tocar con emoción” y es precisamente el tiempo de la niñez, el momento preciso para fomentar hábitos saludables a la hora de cantar y propiciar en la experiencia viva del canto colectivo, el goce de hacer música junto a otros interpretando cantos de manera expresiva, descubriendo que con disciplina y trabajo en equipo se puede llegar a grandes resultados.

Se espera contribuir al desarrollo de estrategias, técnicas, actividades y repertorios propicios para trabajar con coros infantiles, teniendo en cuenta que los directores tienen la gran responsabilidad de generar procesos concientes, creativos y reflexivos que despierten las habilidades musicales y expresivas así como dinámicas de cooperación y compañerismo que aporten a la construcción del tejido social. Como guía del aprendizaje es el director quien establece el orden del ensayo del coro, da conocimientos básicos de la técnica vocal, indaga y selecciona el repertorio, realiza el montaje de las obras, crea formas de

comunicación efectivas para que su grupo comprenda sus indicaciones, incentiva y motiva a sus estudiantes y solucionar problemas interpersonales, técnicos y musicales llevando a cabo acciones efectivas que requieren de su vivacidad, creatividad y recursividad.

Una vez el director ha pasado por el momento de análisis de situaciones problemáticas para cada paso metodológico en el proceso de enseñanza-aprendizaje (método didáctico), le corresponde generar distintas estrategias didácticas que permitan soluciones a las situaciones antes mencionadas. En este sentido, combina los saberes cognitivos y sensitivos de los coristas con el propósito de hacer visible y audible el proceso metodológico para el montaje coral. Así, el director es percibido por los coristas como el facilitador del proceso de enseñanza-aprendizaje en el contexto coral y el directo responsable tanto del resultado musical como el de la convivencia (Hooker, 2012, pág.31)

Así pues, se hace fundamental para el presente trabajo de grado, implementar herramientas pedagógicas, que permitan el trabajo coral a partir de la integración de cuerpo y la voz, de tal forma que el corista explore a través de su cuerpo los recursos interpretativos que aporten al trabajo grupal a partir de la conciencia propia del instrumento por medio vivencia misma del quehacer coral.

2. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se exponen, en un primer momento los estudios previos que han planteado propuestas y estrategias pedagógicas para la formación de agrupaciones corales juveniles e infantiles en la ciudad de Bogotá y el municipio de Cajicá, los cuales se han tomado como referentes para la realización de la presente investigación. En segundo lugar aparecen los componentes que según la indagación documental que se ha llevado a cabo, definen la expresividad musical en el canto y sus componentes, y luego se mencionan los aspectos básicos para el desarrollo técnico vocal de una agrupación coral.

A continuación se incorporan los soportes teóricos que dan vida a la elaboración de la estrategia metodológica para el desarrollo de la expresividad musical del CIVSC, como la propuesta pedagógica que se enuncia en los siguientes capítulos y que esta integrada por los principios de la *Escuela Activa* como corriente de pensamiento que se centra en el

estudiante y sus intereses, generando un aprendizaje desde práctica y la emoción con la intención de que este disfrute aprender y relacione lo que aprende con la realidad de su diario vivir. De este modelo pedagógico surgen los métodos de educación musical de Dalcroze y Orff que priorizan la experiencia corporal, el ritmo, el juego y el movimiento en el proceso de enseñanza aprendizaje y que tienen como finalidad estimular en los estudiantes de música distintas cualidades expresivas desde experiencia sensorial y motora. En la síntesis de estos dos métodos se encuentran descritas las cualidades musicales básicas que según estos dos pedagogos deben desarrollarse dentro del acto educativo, así como las pautas para la realización de distintos ejercicios y actividades que permitan su evolución y que funcionan como guía para la elaboración de la estrategia metodológica detallada más adelante.

2.1 Antecedentes de la investigación.

Es preciso tener en cuenta los antecedentes que tienen relación con el presente trabajo de grado. A continuación se presentarán cuatro investigaciones y propuestas de grado que parten desde el trabajo coral para la indagación de nuevos recursos, bien sea metodológicos o pedagógicos que potencien el trabajo coral en diversos tipos de población. La indagación de dichos trabajos de grado, se enfocó en la implementación del trabajo corporal en el coro; con un modelo investigativo de tipo cualitativo, con aportes desde el trabajo de campo en cada una de las investigaciones.

I

Primero, se encuentra el trabajo de investigación *Propuestas Pedagógicas para el Trabajo Coral a través de tres Obras Colombianas*. La autora expone la aplicación de los modelos pedagógicos de Carl Orff, Zoltan Kòdaly, Émile–Jaques Dalcroze y Edgar Willems, a partir de la escogencia de tres canciones colombianas. La investigación abarca como tema central el movimiento corporal como base para el abordaje del repertorio. Restrepo enfoca su mirada hacia el trabajo con jóvenes entre los 12 y 15 años, coristas en voz cambiante.

En relación con la estrategia metodológica propuesta en esta pesquisa, podemos encontrar que las referencias pedagógicas de Orff y Dalcroze permiten la exploración del movimiento

como base para la apropiación de la técnica coral y da pie a un sin fin de posibilidades pedagógicas en diferentes campos de la música.

Como conclusión se resalta de la autora: “La inclusión del movimiento corporal favorece el aprendizaje, la memoria y los procesos cognitivos para llegar a los conceptos de ritmo y melodía, además de proporcionar mayor expresión musical al coro” (Restrepo, 2015).

II

En segunda instancia se encuentra el trabajo de grado titulado *Estrategias Pedagógicas para Directores Musicales Empíricos de Coros Infantiles en Etapa de Iniciación*, que como su nombre lo indica, se enfoca en el director como eje principal en la iniciación musical, permitiendo a los directores empíricos conocer herramientas que a través del juego y de la euritmia permitan una apropiada iniciación músico-coral.

En cuanto a lo que refiere al director, la autora basa su tesis en la propuesta pedagógica de dos directores corales de gran trayectoria en Colombia: Alejandro Zuleta y Maria Olga Piñeros. Dichos directores, han llevado a la práctica la pedagogía coral tomando como pilar “la voz en el cuerpo, el cuerpo en la voz”. Por tal razón, Muñoz expone en varios momentos del escrito la importancia del juego y la corporeidad para el acercamiento a la técnica vocal y coral en un proceso de iniciación músico-coral. Es importante resaltar que la estrategia allí planteada se dirige a directores empíricos, de tal forma que deja ver con mayor claridad la importancia de la conciencia corporal, pero sobre todo, creativa que debe tener el director que se enfrenta a un coro.

Como conclusiones se resalta de la autora:

En general, se concluye que la propuesta pedagógica puede ayudar a cerrar un poco esa brecha que hay entre la práctica coral académica y la empírica, gracias a los diversos materiales consultados con relación a la pedagogía infantil y la cognición musical. Sin embargo, considero que estos dos polos opuestos aún están bastante alejados y sería ideal que se acercaran y fusionaran cada vez más. También cabe resaltar el papel tan importante que cumple la creatividad a la hora de realizar una propuesta pedagógica, no sólo para lograr crear un ambiente didáctico y dinámico durante el ensayo, sino facilitar la manera de abordar los ejercicios o las canciones que presenten un mayor desafío y dedicación. (Muñoz, 2017)

La bibliografía que se considera importante para el presente trabajo de grado es:

Lara, María Olga Piñeros. *INTRODUCCIÓN A LA PEDAGOGÍA VOCAL PARA COROS INFANTILES*. Bogotá: Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2004.

Zuleta, Alejandro. *PROGRAMA BÁSICO DE DIRECCIÓN DE COROS INFANTILES*. Bogotá: Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2004.

III

Continuando con los antecedentes que se consideraron de gran relevancia, se menciona el trabajo de grado titulado *Aplicación de la euritmia como estrategia didáctica en el coro infantil-juvenil tolle et lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba*, que parte desde la pregunta respecto a qué aportes surgen de la aplicación de la euritmia como estrategia didáctica en el proceso de formación del Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba, y que se desarrolla en la implementación de tres obras corales de Alberto Grau, Cristian Grases, Jim Papoulis, con coristas en edades de 6 a 22 años. Como eje central la autora aborda obras eurítmicas que apoyen el proceso de formación coral integrando dos dimensiones de la euritmia: musical (métrica y audición interna) y corporal (emotividad y puesta en escena).

La estrategia didáctica de la autora aborda la creación de movimientos que aporten al montaje de un repertorio, y que afiancen en el corista aspectos básicos de la técnica coral como la afinación, memoria interna, memorización, sonido, proyección entre otras.

Como referencias pedagógicas, dice Gamboa:

En lo que respecta al estudio de la literatura frente a la euritmia, no se encuentran muchos textos frente al trabajo de movimiento corporal musical o euritmia; se encuentran algunas partituras de músicos a nivel mundial y sobre todo un sin número de obras del maestro Alberto Grau, pero lo más cercano en documentos de tipo teórico que se ha encontrado es el documento de maestría de Pablo Morales, quien da luces para el 57 comienzo de este trabajo al presentar las corrientes pedagógicas y musicales que influyeron en lo que se conoce como euritmia en el trabajo coral en Venezuela. Por tal razón se tomaron a

Dalcroze, Orff y Kodaly pedagogos musicales que antecedieron en elementos cercanos o similares a la euritmia tratada en el presente documento y es aquí donde se puede decir que desde el estudio de la literatura este proyecto es exploratorio.

Como conclusiones relevantes para el presente texto se tienen:

La euritmia resalta y rescata la importancia de utilizar todo el cuerpo a la hora de cantar.

La euritmia es una experiencia corporal, que suscita desarrollo de habilidades musicales, motoras, de manera individual y en la creación colectiva. Un buen direccionamiento del trabajo eurítmico suscita crecimiento musical y escénico (metro–ritmo, audición interna), crecimiento individual (corista y director) y crecimiento colectivo (del coro, entre coristas, director corista).

IV

Por último, se toma como antecedente la tesis presentada con título *El juego y la metáfora en el aprendizaje del canto infantil en el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá*. Dicho trabajo investigativo tiene como objetivo llevar a cabo en el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá, un proceso didáctico para facilitar la enseñanza y el aprendizaje de la voz cantada en niños, utilizando el juego y la metáfora. La investigación se desarrolla con niños y niñas de edades de 5 y 6 años.

Como componente primordial de esta tesis, el descubrimiento del talento en el niño y el desarrollo de habilidades técnicas es de gran importancia para el trabajo de iniciación coral, afirma Mora:

Se preparan para desenvolverse sanamente en el canto, así como activar su inteligencia corporal y emocional para orientar, regular, indagar e interiorizar la experiencia. Esto se reflejará también en el bienestar social del individuo, pues este método del aprender jugando, como lo han descubierto y planteado las nuevas tendencias en pedagogía, hace seres humanos no solo más creativos, sino también más tolerantes y respetuosos del otro. (2017, p. 12)

Durante el lapso de cerca de un año que tomó la investigación, el autor indagó y seleccionó cuidadosamente las teorías e instrumentos pedagógicos que pudiesen apoyar el objetivo

primordial de facilitar el aprendizaje vocal en niños. Los elementos de investigación y de práctica elegidos para este trabajo fueron:

Como teorías pedagógicas, la combinación de las corrientes tradicional y contemporánea.

Como instrumentos, el juego, la pregunta y la metáfora.

El trabajo de investigación se centra en una propuesta con catorce actividades planteadas en cinco talleres realizados en diferentes tiempos de aprendizaje, que aportan significativamente a la iniciación coral a través de la exploración corporal y creativa.

Como recomendación la autora sugiere que con base en los hallazgos y resultados alcanzados con este trabajo, es importante destacar el valor y la importancia que tiene para nuestro entorno el dar continuidad a investigaciones de este tipo; seguir profundizando en el desarrollo, descubrimiento e implementación de herramientas pedagógicas que permitan nuevos, mejores e interesantes procesos vocales, que dejen evidencia de las inmensas posibilidades que existen para mejorar y expandir la enseñanza del canto en general y a los niños en particular.

También concluye Mora (2017):

La búsqueda de sistemas de enseñanza flexibles y efectivos, condujo a combinar teorías pedagógicas y recursos lúdicos que produjeron resultados altamente satisfactorios en términos del nivel y la solidez alcanzados en la iniciación al canto de los niños, así como en hacer tangibles la escucha, la reflexión, la exploración y la creatividad como instrumentos del mayor valor tanto para el aprendizaje musical como para la convivencia. (p.61)

Las investigaciones, estrategias y metodologías nombradas anteriormente, permitieron la delimitación del presente trabajo de grado y dieron luz en el camino de pensar la práctica coral integrando el cuerpo a la técnica coral y permitiendo al corista ampliar su mirada en cuanto a la interpretación del repertorio. En este caso Mora, quien describe el trabajo a través de la metáfora y el juego, permitió enfocar las actividades de esta estrategia a partir de los resultados satisfactorios que tuvo con una población cercana a la que refiere la presente pesquisa. Por otra parte Gamboa aclaró las dudas frente al montaje de repertorios que integren el movimiento como pilar al momento del montaje.

La investigación de Muñoz, permitió enmarcar la corporeidad en la iniciación coral, a través de la mirada del director como eje fundamental en la práctica musical. Y finalmente Restrepo aportó en su trabajo de investigación la mirada en la utilización de metodologías de grandes pedagogos como Dalcroze y Orff, dos pilares para el presente trabajo de grado.

2.2 La expresión musical en el canto coral

Es común encontrar que muchos de los cantantes aclamados por el público, no poseen las cualidades vocales que se esperan de un profesional en el campo musical, incluso puede suceder que aunque sus interpretaciones musicales tengan errores técnicos, estas cautiven al público de una manera inigualable. Por otra parte se expone un caso contrario en el cual, el cantante posee gran dominio técnico impregnado de virtuosismo, y a pesar de esto no logra seducir a los espectadores, pues bien, el primero tiene la capacidad de presentar una pieza musical de manera contundente, logrando capturar la atención de su audiencia gracias a la transmisión acertada de un mensaje emotivo, mientras que el segundo destaca destrezas técnicas de su ejecución, sin embargo esto no parece ser suficiente para conectar a los espectadores. El ejemplo anterior no busca justificar los errores técnicos y tampoco desvalorizar las destrezas vocales y el virtuosismo del cantante, sino que pretende mostrar la diferencia que puede existir en la interpretación de una pieza musical dependiendo de la manera en la que se aborde la expresión musical, pues que más allá de lo racional y lo técnico, la música requiere que la emoción y sentimiento que la contienen, se comuniquen de forma idónea:

“La expresión musical tiene como propósito comunicar y transmitir emociones y estados de ánimo por medio de los sonidos” (Arguedas, 2004).

Ahora bien, es importante mencionar que en el proceso de formación coral, se involucra no solo el sentir del corista como individuo, sino que también se manifiesta en el ejercicio de cantar en colectivo, que permitan al grupo, transmitir una misma idea todo ello, bajo la dirección de quien preside el ensayo y/o puesta en escena.

La ejecución de una pieza musical debe ser más que una repetición sin sentido, es allí donde el intérprete y el director exteriorizan las sensaciones que le dan vida a la obra, de

manera que puedan los oyentes al recibir esta información, sentir un vínculo con ella a través de la interpretación expresiva, (Berman, 2010) citado por (Bonastre, 2015) dice que:

El objetivo y la responsabilidad de un intérprete profesional, es emocionar a su público. De hecho, la interpretación se considera un acto creativo, no una simple reproducción y del mismo modo se considera desde la concepción de los intérpretes que cada actuación es una ejecución exclusiva de la música que busca ser comunicadora y expresiva. (pág. 45)

Aunque la expresión musical ha sido tratada como una dimensión de la interpretación de una obra, la investigación actual indica que la expresividad debe ser comprendida como un concepto multidimensional, en concordancia con este trabajo investigativo, se ha encontrado en el modelo GERMS de Juslin (2003) una propuesta que abarca la expresividad de forma completa y desde múltiples miradas, Bonastre (2015), expone los cinco elementos que componen la expresividad:

La transformación de elementos musicales tales como fraseo, cambios de registro, timbre, articulaciones, matices, dinámicas, acentos. que generarían un determinado efecto expresivo en el oyente. La expresión emocional, que se transmite por ejemplo utilizando variaciones de tempo e intensidad.

Cierta variabilidad aleatoria e incertidumbre que da a la música un aspecto vivo, son acciones espontaneas que surgen durante la ejecución, haciendo única cada interpretación. En ocasiones pueden generarse de manera inconsciente, sin embargo, es importante saber cuándo se manifiestan voluntaria e involuntariamente.

Precisión cinética: manejo y control corporal corporales, para alcanzar gestos y movimientos que puedan expresar el carácter y la intensidad de la música.

Desviarse de las expectativas estilísticas de modos estéticamente agradables, para lo que se necesita conocer las reglas para poder romperlas, proponiendo ideas que se salen del contexto estilístico de una forma creativa e innovadora.

Relacionando los elementos anteriores con la interpretación vocal, se puede concluir que el canto expresivo se alcanza cuando cuerpo y mente trabajan en armonía para que la voz, el gesto y los movimientos corporales transmitan el contenido emocional del texto y la música aportando creatividad, autenticidad y espontaneidad a su significado.

Una buena conexión mente>cuerpo>voz nos abre el camino hacia la coherencia interpretativa y permite que nuestra creación sea más efectiva con menos esfuerzo, es por este motivo que para que el canto logre expresividad se requiere del estudio de la técnica vocal. Una buena técnica nos hace más libres porque elimina los obstáculos que condicionan nuestra expresividad, así como de la comprensión de lenguaje musical, un amplio desarrollo psicomotor que facilitaran la exteriorización de sentimientos y emociones. (Bustos, 2017, pág. 86)

Según indagación de los métodos de educación musical que enfocan sus propositos en desarrollo de cualidades expresivas y que pueden aportar a elaboración de estrategias de enseñanza para el trabajo coral infantil, se consideran las propuestas pedagogicas de Émile Jaques-Dalcroze y Carl Orff, que pertenecen al movimiento de la escuela activa y que son idóneas como apoyo y fundamento de este estudio sobre la expresividad en el canto coral.

2.3 Aspectos técnicos para el desarrollo vocal en el coro

La técnica vocal es el estudio de los procedimientos y acciones que se llevan a cabo en el canto, y que buscan facilitar y optimizar su ejecución, uno de sus objetivos más relevantes es que el estudiante de canto encuentre comodidad, naturalidad y eficacia en la emisión de su voz, para lo cual son imprescindibles el autoconocimiento y la autoobservación que pretenden hacer conciencia de las tensiones corporales que llevan al esfuerzo y pueden ocasionar lesiones futuras,

Es esencial enfocar el trabajo técnico bajo el precepto del canto libre de tensiones, principio que podremos aplicar a cualquier estilo, ya que lo que está claro es que no conviene, sobre todo a largo plazo, cantar esforzándose y sin el autocontrol que proporciona una buena técnica, es fácil incurrir en el sobreesfuerzo. (Bustos, 2017)

Para lograr este trabajo de conciencia corporal en los estudiantes de canto, la directora se centra en los siguientes aspectos:

Postura: Encontrar la postura adecuada es el primer paso a la conciencia corporal (Bustos, 2017), “la posición correcta permite una mejor relación entre el cerebro y el resto del cuerpo, pero sobre todas las cosas es un reencuentro armonioso con uno mismo” (pág.?), es uno de los aspectos más importantes a la hora del aprendizaje vocal, ya que una mala posición corporal puede generar diferentes problemas al producir el sonido, como por

ejemplo tensiones en distintas partes del cuerpo, limitación en la columna de aire o falta de apoyo. La postura adecuada es aquella en la que se mantienen la alineación del eje de la columna, una distribución equilibrada del peso corporal apoyada en las plantas de los pies, elevación de la cabeza tomando como eje la coronilla, rodillas levemente flexionadas, posición centrada de pelvis pecho y hombros, siempre flexible sin confundirse con rigidez. Como se mencionó anteriormente, la comodidad es uno de los objetivos del trabajo técnico en el canto, a medida que el estudiante desarrolle la autoconciencia irá corrigiendo su postura continuamente hasta que llegue a convertirse en un hábito.

Respiración:

La respiración es el proceso del que brota la vida (Bustos, 2017) “primordialmente es una función de nutrición que asegura a todas las células del organismo el oxígeno” (pág. 86), aunque es un acto involuntario, se hace necesario que en el ejercicio del canto se transforme en una acción voluntaria y controlada. Los dos movimientos que conforman este proceso respiratorio son la inspiración y espiración. Durante la inspiración los pulmones se llenan con aire, durante esta acción, el musculo del diafragma se encarga de controlar la entrada del aire, ello permite que la reserva de aire sea mayor, en tanto se ejercite el musculo para controlar la dilatación de los pulmones.

En el mecanismo de la inspiración el cerebro envía un mensaje al diafragma para que se contraiga, con el consiguiente ensanchamiento del tórax y dilatación de los pulmones (debido a una diferencia entre la presión intrapulmonar y la atmosférica) que provoca una rápida entrada de aire (Carnicer, 1992)

Y en movimiento contrario, la espiración es la acción donde el aire que se encontraba en los pulmones sale, este movimiento respiratorio, es muy importante para el cantante, puesto que garantiza que la fonación tenga una mejor calidad. “Durante la espiración, el control respiratorio radica en la contracción de la musculatura abdominal que provocará un aumento de la presión intra-abdominal que empujará las vísceras hacia arriba y éstas al diafragma, haciendo que la espiración sea activa y se adecue a las necesidades fonatorias” (Gustems, 2007).

La respiración se divide en tres tipos, *Respiración Clavicular, Abdominal y Costo-abdominal*⁴. Estos tres tipos de respiración determina la cantidad de aire que entra y sale de los pulmones. El desarrollo de la técnica de respiración para el cantante es la base para el progreso de una buena técnica vocal. Durante la implementación de estas rutinas en el coro, es importante tener en cuenta que los organismos de los estudiantes varían en diferentes aspectos (tamaño, edad, capacidad, etc.) por tal razón que los ejercicios dados para la implementación de los aspectos técnicos, aunque generales, deberán ser flexibles para aportar al estudiante la posibilidad del autodescubrimiento.

Emisión:

La emisión se nutre de la postura y la respiración, en ella influye una amplia lista de factores que aseguran que la técnica para cantar sea sana y de calidad. Articuladores, resonadores, memoria, audición, flexibilidad muscular. Una emisión de calidad se reconoce por un sonido suave, ligero y con una buena apertura bucal, la boca tiene que ir acompañada de la mandíbula relajada, las comisuras de los labios intentado juntarlos, la lengua tocando con la punta la parte trasera de los dientes inferiores, el velo del paladar elevado y el labio superior ligeramente elevado⁵.



Ilustración 1. - Postura vocal adecuada para la técnica vocal.

Es importante dar a los estudiantes del coro fundamentos técnicos que contribuyan a una formación vocal saludable. El reconocimiento del cuerpo influye mucho en este sentido,

⁴ (Carnicer, 1992)

⁵ (Piñeros, 2017) Tomado de la conferencia: Técnica básica de dirección coral, Bogotá

puesto que solo a través de la exploración corporal, se reconoce en el cuerpo lo que más le conviene al momento de cantar. Pero esto no siempre es fácil de descubrir para el niño, por tal razón que el director se encargará de ampliar el panorama de posibilidades al estudiante, a través de diferentes tipos de ejercicios durante el calentamiento y/o a lo largo del ensayo, pertinentes a la exploración de postura vocal, afinación, molde, relajación.

2.4 La escuela activa: el aprendizaje centrado en la experiencia

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se gesta en Europa la renovación de la pedagogía, fundamentada en los constructos teóricos de la psicología cognitiva⁶, la filosofía contemporánea que surgen como reacción a las transformaciones sociales y económicas desarrolladas por el sistema capitalista y los procesos de industrialización de la época. Esto determina el nacimiento de un nuevo discurso que puso en tela de juicio la finalidad y utilidad del modelo pedagógico en el que se fundamentaba la escuela tradicional, la cual promovía el seguimiento estricto de un patrón de comportamiento enfocado en formar estudiantes subordinados, que memorizan información, sin posibilidad alguna de dudar, opinar o proponer a partir los conceptos implantados por el maestro: figura de autoridad y único poseedor del conocimiento en el aula. El modelo de escuela tradicional se alimenta de la teoría psicológica del conductismo, una concepción de aprendizaje que asocia su lógica a la formación de hábitos a partir del mecanismo estímulo-respuesta, premio o castigo, buscando aumentar la productividad mediante la introducción de nuevas y modernas tecnologías, lo que favorecía a la industria aumentando la producción, sacrificando así, el medio ambiente, las condiciones laborales dignas, el libre desarrollo de la personalidad y la creatividad.

Por el contrario, el movimiento pedagógico activo se permeaba de nuevas ideas que hacían resistencia al sistema educativo, económico, político y social moderno; pensadores como: John Dewey, Ovide Decroly, Lev Vigovsky, Jean Piaget, María Montessori entre otros, marcaron un antes y un después en la historia de la psico-pedagogía al cuestionar el sentido de los procedimientos utilizados por la educación del momento, mostrando una

⁶ Referenciar en:

https://www.correodelmaestro.com/publico/html5112015/capitulo3/La_Escuela_Nueva_como_corriente_pedagogica.html

comprensión más profunda del individuo como un ser integral y complejo, en el que hay mucho más que razonamiento, conceptos y teorías, pues su aprendizaje está influenciado por aspectos fisiológicos, psicológicos, emocionales y sociales. Estos pensadores contemplaban la idea que el ser humano tomara las riendas de su existencia al construir un criterio propio, dándose lugar a sentir, dejando de vivir para obedecer y satisfacer las necesidades religiosas, políticas y económicas que exigía el sistema de producción e industrialización de aquel entonces, así lo expone (Valencia, Martínez, & Castañeda, 2014):

En la escuela activa se da un lugar de importancia a la autonomía, la creatividad y la emocionalidad; está presente en todo, por tanto, no se queda exclusivamente en la razón; avanza en las ideas del progreso de individuos libres capaces de construir su propia historia (pág.95).

En lo que concierne a la educación musical, la escuela tradicional prioriza la preparación de la lectoescritura, los aspectos técnicos y el virtuosismo en la ejecución instrumental, mientras que la escuela activa quería fomentar en los niños el amor e interés por la música fomentando una práctica que permita su desarrollo integral. También, se asocia el aprendizaje del lenguaje musical con el aprendizaje de la lengua materna, que se lleva a la práctica mucho antes de entender su codificación. Ello, permite ampliar el panorama de la enseñanza musical con la creación de métodos centrados en la experiencia sensible y el despertar de la conciencia en el niño, dando paso a la evolución de múltiples habilidades (musicales y extra musicales) como el desarrollo auditivo, la motricidad, la expresividad, la creatividad, la concentración entre otras, demostrando los beneficios de la música en distintas dimensiones del ser humano. Entre los precursores de las metodologías activas en educación musical se encuentran: Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, quienes con sus ideas impulsaron a la renovación de la enseñanza musical.

2.5 El método Dalcroze: Desarrollo de las cualidades musicales a partir de experiencia corporal

Émile Jaques-Dalcroze nació en Viena en 1865, fue un artista, compositor, pedagogo y pensador que hizo grandes aportes a la educación musical del siglo XX. Siendo profesor en conservatorios de música, Dalcroze se da cuenta en sus clases de solfeo y armonía de algunos problemas comunes que presentaban sus alumnos en los que notaba una

comprensión errónea de la música. Al reflexionar sobre las dificultades rítmico-expresivas que halló en su quehacer, concluye que estas se producían porque los músculos y el sistema nervioso no respondían rápidamente a las órdenes que les daba el cerebro, lo que indicaba una falta de concordancia entre la noción de movimiento y su práctica. Descubre entonces que los grandes vacíos de los estudiantes de música se deben a deficiencias en la relación de mente y cuerpo inmersa en la actividad musical. “Toda realización rítmica implica, pues, una completa reunión de lo espiritual y de lo corporal, y crea esta especie de milagro, esta íntima penetración de alma y cuerpo” (Llongueras, 2002, pág.70).

Es así como el trabajo de ritmo y movimiento se lleva a cabo gracias a la coordinación y participación de la conciencia humana, que da continuidad a los sucesos físicos de cada individuo. De acuerdo con lo anterior, Dalcroze establece la relación esencial entre el universo sonoro y la actividad corporal direccionando los ejercicios de su método al aprendizaje musical desde la experiencia del movimiento, permitiendo exteriorizar lo que se escucha e incentivando la conciencia y el control de lo corporal mediante la interacción constante entre pensamiento, escucha y emoción, representada en el ser humano como una vivencia integradora. Propone entonces el estudio de *La Rítmica*, nombre que le dio a su método de educación musical

El estudio de la *rítmica* fortifica el sentido métrico y el instinto rítmico, gracias al estudio en conjunto de los ritmos naturales del cuerpo y de los ritmos artísticos de la música. Procura desarrollar la espontaneidad de los movimientos y provocar la expansión de las facultades rítmicas innatas. Tiende a regularizar las funciones nerviosas, a reforzar la voluntad, a desarrollar la imaginación y a armonizar las facultades corporales y espirituales. Se propone triunfar sobre las resistencias de orden intelectual o físico que contrarían los ritmos originales de la personalidad, y asegurar a esta personalidad. (Llongueras, 2002, pág.78).

Aunque inicialmente el método fue pensado para estudiantes de conservatorio, Dalcroze notó en su aplicación, que mejorar las habilidades rítmicas y motoras en los adultos es un trabajo que representa mayor complejidad, pues sus hábitos motores son mas difíciles de corregir, y por esta razón, piensa llevar su método a las escuelas y a los más pequeños, queriendo promover la educación de la Rítmica en ellos, que estan en plena formación psicomotriz. Al propiciar y estimular su sensibilidad en contacto con un hecho musical, los

niños desarrollan facultades musicales y corporales, que con prácticas adecuadas, podrán corregir los defectos de sus interpretaciones musicales futuras. Así lo manifiesta Dalcroze en 1909, citado por (Bahmann, 1998, pág. 75):

Al observar durante las clases hasta qué punto, nueve de diez alumnos virtuosos entienden mal y aman poco la música, he considerado dedicar mi vida al desarrollo de las facultades musicales del niño, de forma que se entregue después a los estudios técnicos instrumentales en unas condiciones que le permitan hacer de esta técnica un medio de exteriorizarse, de afirmarse, en lugar de hacerla servir para imitar servilmente los pensamientos y los sentimientos de otros.

Trabajando su método con niños pudo detectar en varios de ellos que no percibían espontáneamente elementos musicales ni exteriorizarlos de manera precisa en sus movimientos, presentando el concepto de arritmia lo que define en su obra *Reflexiones sobre la Rítmica* como la “falta de armonía y coordinación entre la concepción de movimiento y su realización” (Bahmann, 1998, pág.75) relacionada con los rasgos individuales en los que podían influir distintos factores de su personalidad. Así concluye que no todos los niños tienen las mismas habilidades motoras, pero estas pueden entrenarse y potenciarse con mejores resultados en los primeros años de vida.

Durante la construcción de su propuesta pedagógica expuso los tres principales componentes de su método, en el siguiente orden:

- a) La rítmica.
- b) El solfeo.
- c) La improvisación.

La rítmica prepara al estudiante para trabajar los elementos de la música mediante la sincronización de mente y cuerpo, dando prioridad a la experiencia que ayudará a la comprensión futura de conceptos teóricos musicales. Como señala Valencia (2014), “el fundamento de la rítmica se basa en tener primero la vivencia musical a través del cuerpo y después la comprensión musical a través del intelecto” (pág.9).

El solfeo se entiende como el entrenamiento del oído interno que genera la aprehensión de la entonación. Se trabaja por medio de la Rítmica, incorporando estudio de ritmo y

movimiento para mejorar las destrezas vocales y auditivas que se verán reflejadas en un canto afinado y expresivo. Cernik afirma que:

La práctica del solfeo en el método Dalcroze está en permanente interacción con la práctica del ritmo. Podríamos decir que el ritmo es la consciencia corporal de la música y el solfeo es su consciencia intelectual. Pero en realidad, la parte corporal e intelectual, interactúan y participan tanto en el ritmo como en el solfeo. La característica más importante del solfeo dalcroziano, es quizás su relación con la experiencia kinestésica: experiencia desarrollada en profundidad en los ejercicios de Rítmica. (¿????)

La improvisación puede definirse como la síntesis de lo aprendido, todos los conceptos musicales expresivos y corporales darán fruto en la creatividad y expresión de ideas de forma inmediata. Dalcroze expresa: “improvisar es expresar sobre el terreno de los pensamientos tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente” (citado por (Bachmann, 1998, pág.92)). En los ejercicios que se proponen en la clase y que tendrán distintas pautas guiadas al entrenamiento de la concentración, capacidad de adaptación y creatividad, se dará espacio para que el estudiante muestre sus ideas propias.

Las características técnicas del método Dalcroze pretenden entre otras cosas, el desarrollo del oído interno, y el equilibrio de una relación mente-cuerpo de forma consciente, formación primordial ejercitada en muchos de los contenidos básicos utilizados en el método, con el fin de que éste le brinde a la persona el control necesario para desarrollar correctamente la actividad musical (Lago, P. y González, J. 2012, pág.90).

Por otra parte, Dalcroze establece entonces las cualidades musicales básicas que deben ejercitarse durante el aprendizaje, Bachmann (1998) las expone de la siguiente manera:

- Agudeza auditiva
- Sensibilidad nerviosa
- Sentido rítmico
- Facultad de exteriorizar espontáneamente

La agudeza auditiva es la facultad que permite representar a través del cuerpo las nociones de duración, altura, timbre e intensidad, la sensibilidad nerviosa desarrolla la capacidad de adaptación a una situación espacio temporal de manera intuitiva, el sentido rítmico es la consciencia del ritmo a través de experiencia del movimiento corporal y la facultad de

exteriorizar espontáneamente demuestra las habilidades comunicativas en la interpretación del sonido.

A continuación se otorgan las pautas para la realización de ejercicios propuestos por Dalcroze, para acrecentar las habilidades musicales que al ser desarrolladas paulatinamente, permitan alcanzar una interpretación musical expresiva.

- Ejercicios que exijan a los músculos obedecer rápidamente a las ordenes cerebrales (psicomotricidad)
- Ejercicios que provoquen la precisión, manejo y control de los movimientos corporales con relación a estímulos musicales externos (adaptación)
- Ejercicios que ayuden a suprimir las tensiones corporales y gestos innecesarios que impidan la optimización de la emisión vocal (conciencia corporal)
- Ejercicios que favorezcan la mecanización de los movimientos corporales y su encadenamiento, a través de canciones (automatización)
- Ejercicios que propongan la disociación de los segmentos corporales mientras se canta (independencia auditiva y disociación)
- Ejercicios que estimulen la imaginación y el pensamiento simbólico a partir de la audición y la entonación (representación)
- Ejercicios que inviten a la creación y expresión de textos recitados, melodías y movimientos

Entre los ejercicios más utilizados en su método están los llamados *Ejercicios de reacción auditiva* o también los *Hop musicales* que permiten activar la atención y coordinación con una señal sonora que al ser provocada por el educador indica un cambio de acción (establecido previamente) el cual se debe lograr de manera precisa y ágil, el cuerpo entero representa lo que se escucha. Estos ejercicios pueden adaptarse para trabajar distintos aspectos rítmicos, melódicos, desplazamiento de acentos, cambios de velocidad, matices agógicos y dinámicos y articulaciones; ofreciendo ventajas en el trabajo con los niños, ya que proponen una dinámica de juego para llevarse a cabo y permiten al profesor y los estudiantes sugerir varias combinaciones, según el concepto que se desee trabajar. El trabajo integral que se hace a través de estos ejercicios se reflejara en las capacidades vocales ya que a través de ellos, los coristas despiertan la escucha, algo que ayudara a su

entonación, tendrán que reaccionar rápidamente al cambio de estímulos, potenciando su atención y contracción, y conocerán los distintos timbres y matices que pueden experimentar con su voz, en la interpretación de repertorios.

2.6 El método Orff: el cuerpo como primer instrumento musical

Carl Orff nació el 10 de julio de 1895 en Múnich, se desempeñó como pedagogo, director musical, compositor e investigador. Su contribución a la educación musical es indiscutible, tanto así que la aplicación de su propuesta continúa vigente en varios países del mundo, debido a que ofrece posibilidades de adaptación para diferentes contextos pedagógicos. La filosofía de su método manifiesta el deseo de que educación musical pueda llegar a todas las personas, sean o no músicos en el futuro, pues con una apropiada orientación educativa podrán despertar y evolucionar sus cualidades musicales regocijándose en la práctica, lo que para él tiene gran valor, ya que puede desarrollarse ampliamente el individuo en todas sus dimensiones, y desde su crecimiento particular, generar cooperación en la construcción social desde el ejercicio musical.

Orff parte de la premisa de que no existen niños ni personas que sean completamente amusicales, o por lo menos son casos excepcionales, de modo que con una formación adecuada es posible desarrollar la capacidad de percibir el ritmo, las alturas y las formas musicales, además de disfrutar participando en actividades creativas grupales. (Jorquera, 2014, pág.31)

En concordancia con Dalcroze, decide enfocar sus investigaciones y estudios en la educación infantil, planteando que la música puede aprenderse al igual que la lengua materna, es decir, siguiendo los procesos de imitación, exploración y apropiación, priorizando la experiencia comunicativa antes de entender el conjunto de normas gramaticales que la componen. “Carl Orff toma como punto de partida “vivencia” de la música, sentir, con carácter previo su posterior dominio y aprendizaje” (Larburu, 2015, pág.15). El elemento clave para propiciar esta vivencia será entonces la palabra, ya que de ella se desprenden el ritmo, el sonido y el movimiento, y siendo esta la célula vital con que se forman los tejidos del lenguaje. Es pertinente entonces utilizar textos como rimas, rondas tradicionales, retahilas, canciones infantiles, que se acerquen al imaginario de los niños y que se incorporen a las dinámicas de juego, fantasía e ingenio que es propio de la infancia y

a través de ellos explorar los sonidos desde las acciones cercanas al niño como los movimientos y sonidos producidos por el propio cuerpo: la percusión corporal y el canto, es lo que él llama *La música elemental*, a continuación su definición citada por Jorquera:

No es nunca música sola, ella está asociada al movimiento, danza y palabra, es una música que cada uno realiza por sí mismo, en la que estamos involucrados no como auditores, sino como co-intérpretes. Ella es pre-intelectual, no conoce grandes formas ni arquitecturas, produce ostinati, pequeñas formas repetitivas y de rondó. Música elemental es terrestre, innata, corporal, es música que cualquiera que sea puede aprender y enseñar, es adecuada al niño. (Orff, 1963, Pág.16)

Lo atractivo de la propuesta de Orff es, como se dijo anteriormente, que puede adaptarse a distintas circunstancias pedagógicas y a las necesidades de la población en la que se piensa incorporar, por lo tanto, teniendo en cuenta sus principios básicos, el docente podrá determinar según su criterio, experiencia y creatividad, las estrategias didácticas que considere pertinentes para lograr las metas que se propone con la utilización del método.

A continuación la síntesis de los principios pedagógicos en que se basa el método:

- El ritmo como punto de partida de la educación musical, siendo uno de los elementos musicales esenciales, que se transmite con el juego de las palabras: “la repetición de palabras convenientemente dispuestas permiten al niño la comprensión de cualquier combinación rítmica sin dificultad alguna, aun cuando contengan anacrusas o medidas irregulares” (Graetzer, 1961, pág.7)
- Inclusión de textos de canciones infantiles tradicionales, rimas, adivinanzas así como cualidades en las canciones que las hagan propicias para el juego
- Palabra, música y movimiento forman un todo inseparable. El niño irá entendiendo esquemas rítmicos gracias al lenguaje y los exteriorizará por medio del canto y la percusión corporal
- El primer instrumento que se aprende y se reconoce es el propio cuerpo, que invita al niño a la exploración de sonoridades, además es donde se produce la voz, el canal comunicativo imprescindible en la práctica musical

- Después de la interiorización y conocimiento de cuerpo como primer instrumento musical, el niño podrá aproximarse a otros instrumentos que hacen parte del instrumental Orff
- Llevar el proceso musical de lo simple a lo complejo
- Entender el hacer musical como una construcción colectiva que invita a la cooperación entre pares, por tanto, se sugiere que la ubicación en el aula permita que todos puedan verse
- Despertar la creatividad a través del juego, “el hecho estético de la creación infantil hay que encuadrarlo dentro de la actividad que la contiene por entero: *El juego*” (Graetzer, 1961, pág.9). Esto permitirá que el ejercicio musical vaya más allá de imitar y reproducir.

Para abordar cada uno de los principios anteriores en el proceso de enseñanza aprendizaje, se propone que en un primer momento el niño observe y escuche para luego imitar, de acuerdo a los descubrimientos en esta primera fase se dispondrá a explorarlos y a jugar con ellos, para finalmente apropiarse del lenguaje musical con la realización de espontáneas creaciones dentro en la improvisación. Este camino hará que el niño construya conciencia en cuanto a los aspectos personales y musicales, dando la oportunidad que que sea participante activo de su aprendizaje y que lo pueda llevar a su propio ritmo.

El docente debe tener conocimiento y dominio de los elementos que a continuación se exponen en las indicaciones didácticas del Orff-Schulwerk, según Graetzer (1961, pág.19):

1. *Ritmo*: figuración rítmica (decifrable en figuras musicales) de grupos de palabras recitadas o melodías que se encuentran dentro de un compás
2. *Pulsos*: Unidad temporal básica, que también indica cuántos son los tiempos del compás
3. *Acentos*: Implica un énfasis en la intensidad con que debe marcarse el primer pulso de cada compás
4. *Ostinato*: Modelos rítmicos o melódicos que se repiten en una canción, como patrón de acompañamiento
5. *Bordones*: son ostinatos más simples rítmica y melódicamente

6. *Melodías*: En los diseños melódicos se encuentran melodías de dos o tres notas y la utilización de canciones pentafónicas
7. *Cesuras*: Son las pausas que se hacen en el canto o recitado que coinciden con las divisiones sintácticas del texto, que indican los puntos respiración para articular el fraseo, se señalan con una tilde.

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque de la investigación

El enfoque cualitativo “postula que la ‘realidad’ se define a través de las interpretaciones de los participantes en la investigación respecto de sus propias realidades” (R. Hernandez, 2006). El estudio que se lleva a cabo en esta monografía conlleva al conocimiento subjetivo, siendo la interpretación de una experiencia educativa, por lo tanto es de tipo cualitativo, su tesis determinan este enfoque como abierto, flexible y dan a entender que se va construyendo durante la realización del estudio. Esto ha sucedido en trascurso de esta investigación, ya que la pregunta se ha transformado mediante indagación documental y la reflexión de la práctica pedagógica con el CIVSC. Por otro lado, todos aquellos valores y creencias de quien investiga, han sido parte esencial para este trabajo, ya el papel del investigador en este enfoque, involucra en el análisis sus propios antecedentes y experiencias, así como la relación que tuvo con la población estudiada. Este método toma la observación como herramienta fundamental para el investigador, ya que a través de esta podrá comprender el contexto, describir la población identificar las problemáticas, dar significados y formular nuevas hipótesis.

3.2 Tipo de investigación

Para el desarrollo del presente trabajo, la investigación acción-participativa, se presenta como la más acertada ya que se ajusta al perfil del docente como investigador, siendo “el proceso a través del cual adquiere una formación epistemológica, teórica, metodológica y estratégica para estudiar, comprender y transformar su práctica educativa” (Latorre, 2005, pág.20). Precisamente quien realiza esta investigación, halló la problemática en la praxis y busca la comprensión de la misma para poder dar solución y favorecer las condiciones del aprendizaje en el CIVSC.

Latorre (2005) dice que la investigación-acción es:

Una forma de indagación autorreflexiva realizada por quienes participan (profesorado, alumnado, o dirección, por ejemplo) en las situaciones sociales (incluyendo las educativas) para mejorar la racionalidad y la justicia de: a) sus propias prácticas sociales o educativas; b) su comprensión sobre las mismas; y c) las situaciones e instituciones en que estas prácticas se realizan (pág.26)

Esto complementa la definición de Latorre, mencionando el concepto de auto-reflexión que como investigadora y docente se hace imprescindible durante el acto pedagógico. Por otra parte el contenido de este trabajo se fundamenta en la experiencia docente, y parte al poner en cuestionamiento la forma en la que se enseña el canto en el caso específico del CIVSC, en el que se percibe una carencia de cualidades expresivas y corporales dentro de la interpretación musical. Desde esta mirada empieza la búsqueda de estrategias enseñanza adecuadas, para potenciar las capacidades comunicativas de los niños dentro del trabajo coral y a medida que se incorporan dichas estrategias se va dando significado sobre su pertinencia y aplicación, todo esto de acuerdo al análisis crítico y reflexivo que la educadora e implicada en proceso de formación del coro hace respecto a sucesos pedagógicos que se presentan durante el desarrollo de la investigación. De acuerdo a las líneas anteriores se pueden evidenciar las fases que llevará la presente investigación, propuestas (Pérez y Nieto, 1993) de la siguiente manera:

- Diagnosticar y descubrir una preocupación temática *problema*, que en este caso específico sería la inexpresividad en el canto, presentada en los niños del CIVSC.
- Construcción de planes de acción para dar solución a la problemática, que serían las estrategias de enseñanza fundamentadas en los pilares de los métodos Dalcroze y Orff, plateadas por la directora que buscan el desarrollo de las cualidades expresivas en el coro, a través de la conciencia y experiencia corporal.
- Puesta en práctica del plan y observación de cómo funciona.
- Reflexión e integración de resultados. Replanificación.

3.3 Descripción de la población

El escenario donde se desarrolla este trabajo monográfico es el *Instituto Municipal de Cultura y turismo de Cajicá*, aquí se encuentra como agrupación intitucional el CIVSC, conformado por treinta niños que se encuentran entre los ocho y doce años de edad, con un nivel socioeconómico medio-alto, residentes en Cajicá y municipios vecinos, pertenecientes a la provincia de Sabana Centro: Chía, Sopó y Tocancipá. (División Provincial, Gobernación de Cundinamarca, 2006). Algunos de ellos tienen experiencia previa en el área vocal y musical. El 100% de los estudiantes se encuentran escolarizados, el 80% de manera directa con colegios de la región y el 20% restante realizan *homeschooling* (Mora, 2017, pág.26).

3.4 Técnicas de recolección de datos

Se considera que la técnica de recolección de información apropiada en cuanto a los objetivos de este trabajo de investigación, es la observación. “La observación no es sólo una actividad fundamental vinculada a la investigación-acción, sino una de las técnicas básicas de recogida de información, y técnica clave en la metodología cualitativa” (Latorre, 2005, pág.26). Dentro de esta técnica se encuentra como estrategia metodológica la observación participante que combina una serie de técnicas de obtención y análisis de datos en las que se incluyen la observación y la participación.

3.5 Instrumentos de recolección de datos

Para llevar a cabo este proceso de observación participativa se seleccionaron los siguientes instrumentos, entre varios descritos por Latorre (2005), para el registro de los datos del proceso de indagación:

- *Informe analítico*: notas personales escritas por el investigador que tienen como objetivo el análisis de la información. Lo que se relata en estas notas, son las competencias que se trabajan en la práctica pedagógica, las ideas que surgen en el proceso, los problemas que se presentan dentro del campo de acción y las reflexiones sobre los mismos. Estos informes se hacen cada mes.

- *Fotografías*: sirven para documentar la experiencia y a la vez pueden usarse como prueba de comprobación y evaluación, ya que muestran las transformaciones que se dan al transcurrir el tiempo y evidenciar la participación de los alumnos en una actividad o en un evento determinado.
- *Grabaciones de video*: registro audiovisual de los ensayos y las presentaciones de coro, para análisis posterior.

3.6 Historia del CIVSC

El estudio de esta investigación ha tomado como población al CIVSC conformado actualmente por treinta niños entre los ocho y doce años. La agrupación hace parte de la escuela de canto del *Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá*. Este coro infantil es dirigido por la docente Laura Alejandra Saavedra, quien, en complemento con la docencia, ha tenido experiencia como cantante, compositora e intérprete de músicas populares. Dentro de su formación universitaria recibió conocimientos técnicos en canto lírico y dirección coral, sin embargo su recorrido musical se ha llevado a cabo en ensambles como el mariachi, la Big Band, la orquesta de salsa, el ensamble vocal, entre otros, interpretando músicas populares y tradicionales, de los que se ha alimentado para edificar su propia interpretación musical y además la manera de abordar y enseñar el canto. Teniendo en cuenta que sus vivencias han sido lejanas a la música coral y que además en determinado momento aparece una oferta laboral para dirigir un coro infantil, decide tomarla como reto para emprender su aprendizaje como directora coral, es así como en el mes de septiembre del año 2016 tuvo que dar continuidad a un proceso coral guiado por la maestra Catalina Camargo, quien por asuntos académicos viajó y se vio obligada a dejar la agrupación. El coro en aquel momento tenía un rango de edades entre los seis y quince años, así como seis obras trabajadas, se dotaba de buena afinación y algunas destrezas rítmicas que se reflejaban al cantar su selección de canciones, entre ellas se incluían piezas como el canon. Considerando que faltaban tres meses para terminar el semestre y que los niños tendrían que adaptarse al cambio de profesora y sabiendo que se acercaban varias presentaciones, se toma la decisión de continuar el repertorio establecido por la anterior maestra y buscar la mejora de aspectos como: la homogeneidad de las voces, la coordinación de las percusiones corporales, precisión en las entradas y cierres.

En el año 2017 la escuela de canto replantea aspectos como el rango de edades, por esto se determina que el coro infantil del nuevo año tendrá niños entre los ocho y doce años, ya que inicia la formación de un semillero para el coro infantil que será el pre-coro (dirigido por otra maestra) que acogerá a los pequeños de cinco, seis y siete años. Es entonces en el año 2017 cuando la docente emprende un proceso realmente dirigido por ella, algo que implica una gran responsabilidad con los niños, con el instituto y consigo misma. De acuerdo a su pensamiento pedagógico, a los lineamientos del plan de desarrollo municipal y a la filosofía del instituto de cultura, determina como propósito del coro infantil al que llama “Voces y semillas de Cajicá”, fortalecer el desarrollo vocal, musical, expresivo y emocional de los niños, partiendo de sus necesidades e intereses, propiciando en ellos el reconocimiento del cuerpo como instrumento con posibilidades sonoras que están a disposición de la creatividad e imaginación de sus participantes, forjando el saber musical como trabajo cooperativo que propicie relaciones de respeto e igualdad, que aporten a la construcción de sociedad. El repertorio que trabaja la agrupación es una selección de diferentes propuestas de música infantil latinoamericana y caribeña (canciones, rondas y juegos), considerando la importancia de visibilizar el universo infantil en su contexto sociocultural.

El trabajo durante el año 2017, fue significativo ya que pudo establecerse una propuesta coral impulsada por el juego, el cuerpo y el movimiento en el aprendizaje vocal colectivo, estos tres elementos se fueron incorporando como aspectos vitales el proceso coral, a causa de la observación y la reflexión de la docente sobre las dinámicas y respuestas que los niños tenían en distintas circunstancias que surgían en las actividades y momentos del ensayo coral, motivada a descubrir sus formas de relacionarse, imaginar, divertirse; cambiar de ánimos y hasta llegar al aburrimiento.



Ilustración 2 - Trabajo de expresión a partir del trabajo cooperativo a partir del dibujo

Fueron entonces los niños del coro quienes guiaron a su maestra para enseñarles sobre la música vocal, ella estuvo atenta a percibir y comprender su imaginación infantil, sumergiéndose en él en algunos momentos, jugando con ellos, preguntando que pensaban, escuchando lo que querían contar y aportar al juego, las ideas de los niños siempre nutrieron la clase, le daban vida a las actividades, haciéndolas flexibles, versátiles y espontáneas. Así lo menciona Vygotsky (1986):

Los niños pueden imaginarse muchas menos cosas que los adultos, pero creen más en los frutos de su fantasía y la controla menos, y por eso la imaginación en el sentido vulgar, corriente de la palabra, o sea algo inexistente, soñado, es mayor en el niño que en el adulto (pág.42)

Uno de los mayores logros de ese año fue conectar a los niños con el canto y el cuerpo a través del juego. Se lograron grandes progresos en cuando las habilidades motoras, la expresión corporal y la creatividad, además tuvieron la posibilidad de cantar varias veces en vivo, lo que les aportó a su crecimiento escénico.



Ilustración 3- Momento de socialización de la experiencia

Sin embargo hacia falta mejorar algunos elementos técnicos, corporales y cognitivos que podrían dar mayor calidad musical a la interpretación como el hábito de la buena postura durante todas los momentos del ensayo; la atención a las indicaciones de la directora y mayor conciencia de la técnica vocal. Después de hacer una evaluación crítica y reflexiva sobre el progreso del coro y sus aspectos a mejorar, su directora decide organizar para el próximo año una propuesta pedagógica que continúe desarrollando la expresión corporal sin descuidar el aspecto vocal para que los niños acrecenten su expresividad musical en la interpretación.



Ilustración 4 - Concierto enfocado en la expresión musical.

3.7 Diagnóstico

Al comenzar el primer semestre del año 2018 se realizó un reconocimiento e integración del grupo, ya que se abrieron de nuevo las inscripciones para matricularse en las escuelas de formación del instituto, renovándose así la conformación de los integrantes del coro infantil. Aquello implicó la llegada de nuevos coristas, algunos sin experiencia musical

previa y quince niños que estuvieron en el coro, desde el año anterior. La docente sabe que debe vincular las diferencias de formación musical de los niños en el nuevo proceso, sin que esto afecte la calidad y el progreso musical en general.

En el mes de febrero se trabajó en torno al canto y al juego para integrar a los niños, de manera que pudieran relacionarse entre ellos y con su directora. En estas semanas se buscaron juegos, rondas y canciones donde los niños tuvieran que cantar, recitar algún texto corto, actuar o representar algún personaje, para conocer sus habilidades comunicativas, expresivas y musicales. Se dió inicio con la ronda infantil *Rosita era linda*, en la que se eligen cuatro niños que representaran los siguientes personajes: Rosita, Bruja, Espino y Rey, cuando se seleccionan estos deben ir al centro solo cuando sean mencionados en la ronda que cantan los demás niños formando un gran círculo, deben ir pasando al centro y actuar según las acciones que narre la ronda. Aquí los niños tenían la libertad de personificar dicho sujeto y de teatralizarlo con su cuerpo. Se realizaron juegos con la canción brasilera *Pega la calunga* en la que los niños se sientan en círculo y sostienen un objeto cualquiera (lápiz, borrador, botella, etc), mientras se canta la canción se va pasando el objeto que se mueve al ritmo del pulso, primero se pasa por el lado derecho y luego por el izquierdo, luego se va aumentando o disminuyendo la velocidad.

En estos primeros encuentros se observan las características del grupo, los niños que estuvieron en el año anterior tienen un mejor desempeño psicomotor, buena afinación y mayor facilidad para trabajar en grupo, arriesgándose a participar y proponer dentro del juego, algunos niños que llegan recientemente al coro tienen algunas experiencias musicales previas y otros apenas comienzan su camino en el canto. Entre toda esta diversidad se caracteriza un rasgo general y es que al cantar hace falta más conexión entre la voz y el cuerpo, los niños se muestran tímidos e inseguros de sus capacidades, se presentan tensiones corporales y malos hábitos de postura, el gesto del rostro al cantar carece de expresividad, poca coordinación de los movimientos y control de las acciones corporales, falta intensidad de la voz para comunicar con claridad lo que dice el texto de una canción. Por este motivo se piensa la forma adecuada de intervenir esta población de niños del coro, buscando que logren comunicarse a través del canto involucrando todo su cuerpo.

3.8 Plan de acción como Estrategia Metodológica

Según (Koeger & Luna, 1992), un plan de acción es una presentación resumida de las tareas que deben realizar una o varias personas, en un plazo de tiempo específico, utilizando suma de recursos asignados con el fin de lograr un objetivo dado. Para construir un plan de acción se requiere tener claridad sobre las siguientes preguntas:

- ¿Qué se quiere alcanzar?
- ¿Cuánto se quiere lograr?
- ¿En cuánto tiempo piensa lograrse?
- ¿Para quién se hace el plan?
- ¿En dónde se quiere realizar el programa?
- ¿Con quién y con qué se desea lograrlo?
- ¿Cómo determinar si se logró el objetivo?

Mencionan (Koeger & Luna, 1992), la relevancia de especificar las actividades y sobre todo determinar responsables. Para cada actividad hay que definir quién, cuándo, con qué frecuencia y contenidos se va a realizar. Igualmente, hay que calcular todo lo necesario para poder realizar las actividades y definir cómo se va a supervisar y asegurar una calidad adecuada.

Cuando se tiene un propósito educativo (objetivo o meta), es necesario plantear las posibles rutas para llegar a cumplirlo. Elegir la vía más conveniente dependerá de las decisiones que tome la docente de acuerdo a un conocimiento edificado y organizado en una estrategia, “la estrategia da sentido y coordinación a todo lo que se hace para llegar a la meta. Mientras se pone en práctica la estrategia, todas las acciones tienen un sentido, una orientación.” (ITCM, 2005, pág.4) .Por otra parte, Miguel, M. (2005) define el método de la siguiente manera:

El conjunto de decisiones sobre los procedimientos a emprender y sobre los recursos a utilizar en las diferentes fases de un plan de acción que, organizados y secuenciados coherentemente con los objetivos pretendidos en cada uno de los momentos del proceso, nos permiten dar una respuesta a la finalidad última de la tarea educativa (pág.36)

Más adelante este mismo autor afirma que “el concepto de método va ligado indisolublemente a la perspectiva pedagógica de la que se deriva” (pág.36), es decir que el método tiene una concepción particular que fundamenta la actividad pedagógica. Se puede concluir que aunque puedan confundirse, los conceptos de estrategia y método, ya que ambos requieren un ordenamiento y pretenden alcanzar unos objetivos, la estrategia se basa en el método para llevarse a cabo, ya que el método posee una filosofía que busca dar respuesta a diferentes necesidades. La estrategia metodológica sería entonces un plan o conjunto de actividades apoyadas en una corriente de pensamiento, que busca cumplir con un objetivo determinado. “En el campo pedagógico la estrategia metodológica se puede concebir como un conjunto de actividades que por su estructura orgánica incrementa la posibilidad de obtener determinado logro” (Duarte, 2014, pág.35). Weizman concuerda con Duarte afirmando que “la estrategia metodológica reviste las características de un plan, un plan que llevado al ámbito de los aprendizajes, se convierte en un conjunto de procedimientos y recursos cognitivos, afectivos y psicomotores” (información de la cita?)

3.9 Propuesta de la estrategia metodológica para el desarrollo de la expresividad musical en los niños del CIVSC

La estrategia metodológica que se propone en este capítulo, es una planeación realizada por la directora del CIVSC, para el primer semestre del año 2018 que están organizadas por etapas, que se desarrollan en un tiempo determinado como se muestra a continuación:

Mes	Etapa	Propósito	Duración
Febrero	Reconocimiento del grupo	Observar las características del grupo Para establecer el diseño metodológico a implementar	Total: 8 horas Semana 1: 4 horas Semana 2: 4 horas
Marzo	1. El cuerpo: Instrumento de mi voz	Despertar de la conciencia corporal	Total: 16 horas Semana 1: 4 horas Semana 2: 4 horas Semana 3: 4 horas Semana 4: 4 horas
Abril	2. Exploro las posibilidades sonoras de mi cuerpo	Explorar las posibilidades sonoras y expresivas de la voz a través de la experiencia corporal	Total: 16 horas Semana 1: 4 horas Semana 2: 4 horas Semana 3: 4 horas Semana 4: 4 horas
Mayo	3. Dirijo mi cuerpo para comunicar lo que canto	Desarrollo de la concentración, memoria y atención. Control de las acciones corporales	Total: 16 horas Semana 1: 4 horas Semana 2: 4 horas Semana 3: 4 horas Semana 4: 4 horas
Junio	4. Integro todo lo aprendido al interpretar obras musicales de manera expresiva	Apropiación de los conceptos aprendidos	Total: 16 horas Semana 1: 4 horas Semana 2: 4 horas Semana 3: 4 horas Semana 4: 4 horas
Julio	5. Disfruto hacer música en vivo	Compartir el resultado del proceso coral	1 hora de calentamiento 1 hora de presentación

Tabla 1 Estrategia Metodológica para el desarrollo de expresividad corporal (Elaboración propia)

La estrategia tiene como finalidad aportar al desarrollo de la expresividad musical en el CIVSC a partir de la experiencia corporal, teniendo en cuenta que en este documento se aborda la expresividad musical como un concepto multidimensional, cada etapa se conforma de cuatro aspectos fundamentales para su desarrollo, y dentro de cada aspecto habrá unos contenidos específicos como se expone más adelante. Sin embargo es importante aclarar que los siguientes cuatro aspectos que se llevan a cabo en distintos momentos del ensayo, siempre se abordan en relación al cuerpo, la música y el movimiento.

- *Aspecto Corporal:* busca que el niño emprenda hacia la conciencia de una postura adecuada y un manejo controlado del aire en la respiración, así como el reconocimiento sus segmentos corporales y ejes de movimiento para alcanzar dominio de sus acciones.

- *Aspecto Vocal:* pretende dar las herramientas para mejorar la calidad de la emisión de la vocal por medio de la posición de los articuladores, los moldes vocales y la activación de los resonadores.
- *Aspecto musical:* vivenciar los elementos de la música tales como el ritmo, la melodía y la armonía en conexión con el cuerpo, logrando habilidades como discriminación auditiva y la memoria musical en el cantante
- *Aspecto interpretativo:* busca la comprensión de los elementos de la interpretación musical tales como: matices agógicos y dinámicos, articulaciones del sonido, para integrarlos al cantar una obra. También desea aumentar la capacidad de exteriorizar las emociones con el gesto del rostro y los movimientos del cuerpo, a partir del análisis del texto de la obra.

Estos aspectos se incorporan en todos los ensayos del coro que se realizan los días martes y viernes en el horario de 5:00 pm a 7:00 pm. Las actividades que se proponen para cada etapa, no tienen que ir necesariamente en un orden determinado, sino de la forma en que la maestra considere de acuerdo a las necesidades del grupo que ella encuentra mediante la observación y reflexión de las circunstancias que se presentan dentro de la práctica coral.

La forma de trabajo que hace parte de la estrategia metodológica, tiene unos principios esenciales que se componen del pensamiento de la escuela activa, los métodos de Orff y Dalcroze, que se extraen y se adecuan a la propuesta en concordancia con la visión particular que la docente ha construido desde su experiencia pedagógica:

- La concepción holística del ser humano, entendiendo que su desarrollo se compone de distintos aspectos biológicos, emocionales, culturales y sociales.
- El proceso de enseñanza-aprendizaje se centra en las necesidades de los estudiantes.
- Comprender que cada niño se desenvuelve dentro de un contexto, que es el conjunto de circunstancias que determinan su desarrollo individual y su forma de interacción con todo aquello que lo rodea.
- Las metodologías y estrategias de aprendizaje son adaptables al contexto sociocultural de cada población y estarán en función de las necesidades de la misma.

- La importancia de respetar los ritmos de aprendizaje de cada niño, teniendo en cuenta sus experiencias previas para la formación de nuevo conocimiento.
- La importancia de despertar interés por el canto, para que el aprendizaje sea efectivo y tenga un sentido positivo para los niños, así mismo entender que cada integrante es único y como ser individual tiene preferencias y habilidades distintas, al descubrirlas deben.
- Potenciarse para el bienestar propio y el común.
- Se aprende de manera autónoma y a partir de la experiencia, para lograr la comprensión de conceptos al llevarlos a la práctica, encontrando su utilidad en la vida cotidiana.
- El error no tiene una connotación negativa, ya que a partir de él, el estudiante descubre, analiza y construye conocimiento.
- La directora es mediadora, una guía e investigadora de la práctica educativa, que orienta las formas de trabajo y comunicación dentro de los procesos de aprendizaje, propiciando el desarrollo de las capacidades y conocimientos de los coristas.
- Fomentar el desarrollo y fortalecimiento de valores que conducen a la formación integral, la convivencia democrática y la autonomía para usar responsablemente la libertad.
- La experiencia física es formadora la conciencia.
- Aprender los elementos musicales y vocales desde la experiencia del movimiento.

En las siguientes páginas se expone la estrategia metodológica que se diseñó de acuerdo a las necesidades propias de la agrupación con relación a la indagación documental que se hizo para dar solución a la problemática, este se ejecutó durante el primer semestre del año 2018 como se muestra a continuación:

Etapa 1: El cuerpo instrumento de mi voz

Tabla 2 - ETAPA 1 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Marzo				
<i>Objetivos</i>	<i>Contenidos</i>	<i>Actividades y técnicas de enseñanza</i>	<i>Recursos</i>	<i>Repertorio</i>
		-Analogías sobre el		

Aspecto corporal:		proceso de producción de la voz	
Comprende el cuerpo como instrumento donde se produce la voz	Proceso Fonatorio Respiración Postura Alineación	-Discusiones guiadas para enlazar conocimientos previos -Auto observación de la postura corporal en el espejo, mientras se va corrigiendo de acuerdo a las recomendaciones de la docente -Respirar pensando en que se llena la panza de Espagueti y luego se saca en tiritas de aire	-Piano -Grabadora -Espejo
Identifica el diafragma por medio de sensaciones que activan su acción		-Para identificar del trabajo muscular del diafragma, se hace una relación con el suspiro y también con el jadeo que hacen los perros cuando están agotados y sacan la lengua. Luego se hacen estos jadeos con diferentes velocidades	-
Aspecto vocal:			
Identifica voz de cabeza	-Mecanismo ligero de la voz	-Imitar sonidos que hace la profesora (Glissando ascendente y descendente, acompañados por movimiento de las manos) -Se relacionan los sonidos agudos que hacen parte de la cotidianidad para ser reproduce con la voz (ambulancia, maullido, aullido, campana)	-Espejo
Conoce las vocales abiertas y cerradas	-Moldes	-Discusiones guiadas para enlazar conocimientos previos -Se relaciona cada	-Tengo una hormiguita en la pancita

	Vocales	molde vocal con una imagen mental -Se incorporan los moldes al calentamiento vocal, aprendiendo una canción infantil corta, jugando a cantar todas sus silabas con una sola vocal, esto se hace con cada una de las vocales	(Cantoalegre)
<i>Aspecto musical:</i>			
Interiorización del pulso	-Agudeza auditiva -Pulso	-Ubicados en círculo, cada niño tiene un vaso, primero aprende una canción y empieza a hacer el pulso chocando el vaso con el piso, después de hacerlo varias veces, el segundo paso es pasar el vaso al compañero de la derecha manteniendo el pulso (esto se hace a distintas velocidades) -La docente va marcando un pulso determinado con la Tambora que los niños siguen al Caminar, marchar, saltar -Se tocan dos sonidos	-Vasos -Tambora
Discrimina auditivamente sonidos graves medios y agudos	-Cualidades del sonido: Altura -Memoria tonal -Escala mayor -Arpeggios	(Grave y agudo, los niños deben dar un paso hacia adelante si el sonido que escuchan es agudo, por el contrario dan un paso atrás si es grave. Después se añade el tercer sonido que es el medio En la segunda parte se colocan tres ula ula de diferente color en una fila, luego la docente toca el arpeggio de Do mayor de manera ascendente y descendente mientras los niños escuchan. Se	-Estando la muerte un día dividí (Canción infantil tradicional) -Pega la Calunga (popular de Brasil) -Ula ula

		determina que: (do) es el sonido grave, (mi) el medio y (sol) el agudo, cuando el niño escuche (do) saltará en el primer ula ula, en el del medio si es (mi) y si es do, en el tercero, esto lo hará mientras su profesora toca las tres distintas alturas en el piano	
Aspecto Interpretativo: Representa con sus movimientos corporales, el texto de una canción Propone formas de representar corporalmente el texto de una canción	- Representación -Expresión corporal -Facultad de exteriorizar espontáneamente	-Se hacen movimientos que estén dentro de las posibilidades y que ayuden a recordar y expresar el significado del texto, una parte es la imitación y la otra es propositiva, aquí se invita al niño, para que aporte ideas de acuerdo a lo que él conoce y siente.	-Esto se aplicó en el repertorio trabajado en el aspecto corporal

Etapa 2: Exploro las posibilidades sonoras de mi cuerpo

Tabla 3- ETAPA DOS ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Abril				
<i>Objetivos y metas</i>	<i>Contenido</i>	<i>Actividades y técnicas</i>	<i>Recursos</i>	<i>Repertorio</i>

<i>Aspecto corporal:</i>			
Prolonga la inhalación y mantiene constante la columna de aire	-Relajación -Postura -Respiración -inhalación -exhalación	-Realización de estiramientos, acostados en colchonetas con piernas flexionadas. Se corrige la postura de cada estudiante antes de empezar el ejercicio, luego este lleva lentamente los brazos hacia atrás mientras inhala y regresa a la postura inicial exhalando lentamente con el sonido de una "s"	- Colchonetas
Explora distintos movimientos con el cuerpo al cantar y jugar			Canciones Acumulativas: -Con medio peso (canción popular caribeña) -El moralito (Bambuco de autor desconocido) -Un aldeano en la montaña (Luis Pescetti)
Imitar y memorizar con precisión distintas secuencias corporales	Exploración -Segmentos corporales -Ejes de movimiento	-Dentro del calentamiento vocal o las canciones del repertorio, se empiezan a determinar secuencias de movimientos. Las canciones acumulativas son de gran ayuda para que los niños memoricen a través del juego y el texto series movimientos ordenados	-Guitarra -Piano
<i>Aspecto vocal:</i>			
Descubre distintos sonidos y efectos de su voz explorando los registros grave medio y agudo	-Voz de pecho -Voz de Cabeza	-Se hace una discusión guiada, para enlazar conocimientos previos. Cada uno comenta lo que piensa sobre las diferencias entre hablar, cantar, gritar, susurrar. Después de esto se hace el juego del eco, donde empieza la docente proponiendo distintos sonidos vocales, mientras niños responden con el eco, para cerrar el ejercicio cada uno de los niños participa, haciendo un sonido y los demás lo repiten.	-Canción del eco (Cantoalegre) -Guitarra -Piano

<p>Experimenta con su voz , explorando las posibilidades timbricas de la misma</p>	<p>-Movimiento de Articuladores -Voz Nasal -Voz oscura -Voz hablada</p>	<p>-Los grupos se dividen en 2 y aprenden la canción del Eco</p> <p>-Se intruce al tema de los articuladores del la voz que son: Lengua, paladar, dientes, labios. Se explica que gracias a ellos podemos hablar y cantar, además si se mueven de manera determinada, esto produce cambios en el sonido de la voz .Se realiza en el calentamiento vocal, ejercicios de la escala pentatónica menor con la vocal A, probando distintas posibilidades abriendo mucho la boca, sacando la lengua, acercando la lengua al paladar, apretando los dientes. Después de la actividad hicieron reflexiones de acuerdo a las sensaciones experimentadas en el ejercicio</p>
<p>Conoce de que manera se amplifica la voz</p>	<p>-Resonadores</p>	<p>-Se habla de los resonadores como los amplificadores que tenemos para que suene la voz, para experimentarlos hacemos sonidos muy nasales como: llanto de bebé, carros de carreras, maullido de gato</p>
<p><i>Aspecto musical</i></p> <p>Desarrolla tonicidad corporal realizando movimientos establecidos</p>	<p>Sensibilidad nerviosa -Atención -</p>	<p>-Se realizan ejercicios de reacción auditiva, este se hace la docente oca la tambora. Se acuerda que a escuchar el patrón rítmico toquen en la madera los</p> <p>-Tambora</p>

<p>mediante uno o varios estímulos auditivos</p>	<p>Concentración -sentido Rítmico</p>	<p>niños harán palmas y cuando estos se hagan en la parte del cuero, el ritmo se imita zapateando. Luego se varían los patrones corporales, por ejemplo: palma hacia arriba, alternancia de los pies o saltar.</p>	
<p>Memorizar motivos rítmicos y tomarlos como patrones de acompañamiento al cantar y/o percudir con el cuerpo</p>	<p>-Memoria -Ritmo -Acento -Ostinato -Disociación rítmica</p>	<p>-Se aprenden diferentes, primero se percuten y luego se cantan con el texto, cuando ya se encuentran aprendidos se divide el coro en dos grupos, cada grupo hace un Ostinato, el grupo lo canta y el segundo lo percute para después cambiar de funciones. También se hacen variaciones como: los dos grupos cantan su Ostinato y al final se percute uno de los motivos rítmicos, mientras se canta el otro.</p>	<p>Ostinato: -Pasa el batallón</p>
<p>Aprende distintas melodías, que funcionan si se cantan simultáneamente, o con diferentes entradas</p>	<p>-Quodlibet -Canon -Memoria auditiva -sentido rítmico</p>	<p>-Se aprenden las tres melodías del Quodlibet, a cada una se le asignan movimientos corporales, luego se divide el coro en tres grupos y cada grupo canta una melodía, primero se canta por separado, la docente indica que grupo debe cantar su melodía y solo este grupo debe entrar a cantar haciendo los respectivos movimientos, después de prender las melodías muy bien van cantando simultáneamente grupo 1 y 2, 1 y 3, 3 y 2, hasta que</p>	<p>Fantasía Brasileña (Violeta Gainza) Traducción al español: Magdalena Fleitas</p>

		finalmente se cantan los tres grupos al mismo tiempo		
Aspetto interpretativo:		-Se hace escucha de una obra musical que presenta variaciones de articulación y dinámicas que serán interpretadas corporalmente por los coristas después de escuchar la obra y la historia que esta encierra.	Grabadora	Obra: Pizzicato (Léo Delibes)
Vivencia diferentes intensidades y articulaciones del sonido, exteriorizandolas con el movimiento Corporal	-Matices agógicos y dinámicos - Articulaciones -Legato -Staccato	Un pato que huye del cazador, que anda cautelosamente por el bosque para que este no lo descubra (pizzicato, Piano), existen momentos en que parece ser descubierto y corre para esconderse (acelerando, Forte), sin embargo llega a un lago donde se siente a salvo (legato).		
Complementa la expresión de sus movimientos corporales con los gestos del rostro	- Comunicación de emociones - Representación -Análisis de texto -Gesto	-Se lleva a cabo un análisis grupal, en el cual se da significado al texto de acuerdo a las ideas y emociones que transmiten los niños. Se contruye en colectivo la expresión de los gestos y movimientos de las canciones que hacen parte del repertorio del coro		-Kokoleokó (Canción popular Africana) -Candelario (un cuento de Misael Torres, musicalizado por Urpi Barco)

Etapa 3: Dirijo mi cuerpo, para comunicar lo que canto

Tabla 4 - ETAPA TRES - ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Mayo				
Objetivos y metas	Contenido	Actividades y técnicas	Recursos	Repertorio

<p>Aspecto corporal: Sincronizar postura, respiración y emisión vocal</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Postura -Alineación -Respiración -Inhalación -Exhalación -Dosificación 	<p>-Se incorpora la emisión del sonido de notas largas, en la exhalación de los ejercicios de respiración</p>
<p>Adquiere mayor dominio de los movimientos corporales llevando encadenamientos ordenados de los mismos, mientras canta el repertorio</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Psicomotricidad -Coordinación -Lateralidad -Ejes de movimiento 	<p>-Frente al espejo en media luna, cada niño observa corrige su postura y acciones corporales, con el juego de la ola del movimiento, en el que cada uno lo realiza consecutivamente.</p>
<p>Aspecto vocal: Procura que la emisión de su voz este libre de tensiones de cuello y tomando conciencia de la articulación de la mandíbula</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Relajación de los músculos que intervienen en la emisión 	<p>-Al emitir el sonido el estudiante imagina que es una marioneta imitando el movimiento de mandíbula que estas hacen de manera vertical</p>
<p>Se hace conciente de movimientos innecesarios que se presentan en el inicio y finalización de la emisión</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Emisión -Inicio -Ataque -Finalización 	<p>-Se realizan ejercicios con una sola altura y con distintas vocales, haciendo negra y silencio de negra consecutivamente, esto para verificar que el comienzo de la emisión no se empuja o aprieta, haciendo conciencia de la relajación al comenzar y terminar el sonido</p>
<p>Conecta postura de moldes vocales con la elevación del velo de paladar, Dando</p>		<p>-Se habla de la relación que tienen los moldes vocales y la elevación del velo del paladar en el canto, para ayudar a la postura del velo, se</p>

<p>amplitud al sonido y logrando que se entienda el texto de las canciones</p>	<p>-Velo del paladar -Moldes Vocales -Dicción</p>	<p>hace referencia a una imagen mental de hacer gárgaras con el enjuague bucal, después se trabaja con cada molde cantando U, O, I, E, A, siempre buscando espacio entre la lengua y paladar blando, para que el sonido adquiera amplitud.</p>	<p>-Espejo -Piano</p>
<p><i>Aspecto musical</i></p>	<p>-Desarrollo auditivo -Escucha</p>	<p>-Se aprende la melodía completa de un canon con sus determinadas frases, después de interiorizarla se pide a los niños cantarla con voz muy ligera y suave para escuchar a los demás y ser todos una sola voz.</p> <p>-En la segunda parte de la actividad se canta la melodía con la vocal U, para unificar el sonido de las voces.</p>	<p>Canon: Canon de Los planetas (Juan Carlos Benegas) -El gallo pinto</p>
<p>Canta una melodía aprendida,(sin perder la afinación) al mismo tiempo que los otros coristas ejecutan una línea melódica diferente</p>	<p>-Atención -Concentración Memoria -Afinación -Canon</p>	<p>-Actividad del disco rayado: Se divide el coro en cuatro grupos, cada uno aprende una frase del canon, a continuación los grupos deben estar atentos a las indicaciones de entrada y cierres que propone la directora, al recibir la indicación para empezar a cantar deben repetir su frase hasta que ella les diga cuándo detenerse.</p>	<p>-Piano -Guitarra</p>
<p>Demuestra atención a las indicaciones de entradas y cierres dadas por la directora</p>			

Aspecto interpretativo:	-Gesto -Matices	Actividad todos somos directores:	
Interpreta con el canto y gesto las variaciones de matices dinámicos de una canción	Dinámicos -Piano -Forte -Crescendo -Decrescendo -Facultad de exteriorizar espontáneamente	-La directora explica los movimientos con los que se indican los cambios de intensidad del sonido	-El gallo pinto (popular infantil)
		-Piano: brazo hacia al frente, con la palma mirando abajo a la altura del ombligo	
		-Forte: brazo hacia el frente, con la palma hacia arriba y a la altura de la cabeza	
		-Crescendo: Brazo estirado con la palma de la mano hacia arriba, que se mueve paulatinamente de Piano (altura del ombligo) a Forte (altura de la cabeza)	
		-Decrescendo: Brazo estirado con la palma de la mano hacia abajo, que se mueve paulatinamente de Forte (altura de la cabeza) a Piano (altura del ombligo)	
		-Después de explicar los movimientos la directora procede a incorporarlos mientras los niños cantan una canción, ellos deben estar muy atentos para cantar con las variaciones de	

intensidad que se les indica.

.Cuando los niños han comprendido los movimientos para indicar matices, la directora pregunta ¿quiénes quieren pasar a tomar el rol de director?, los niños que deseen hacerlo, pasan al frente y dirigen las dinámicas de la canción a su gusto.

4.4 Etapa 4: Me apropio de lo aprendido para interpretar cada obra de manera expresiva

En esta etapa se pretende integrar los contenidos que se trabajaron en las tres fases anteriores dentro del repertorio, se harán las correcciones que la directora considere pertinentes para mejorar la expresividad musical en las obras trabajadas durante el proceso, por este motivo no se establecerán actividades determinadas, sino que en transcurso del ensayo la docente recurrirá a utilizar estrategias que ayuden a potenciar los objetivos de esta etapa, buscando mejorar e integrar los objetivos de los diferentes aspectos que se integran en la práctica coral.

<i>Objetivos y metas</i>	<i>Contenido</i>	<i>Recursos</i>	<i>Repertorio</i>
Presenta un manejo adecuado de la respiración	-Control de la -respiración	Piano Guitarra Pañuelo	-Canon de Los planetas (Juan Carlos Benegas)

<p>Adquiere la postura alineada y cómoda como un hábito dentro y fuera del ensayo</p>	<p>-Postura</p>	<p>-Kokoleokó (Canción popular Africana)</p>
<p>Demuestra precisión en las secuencias de movimientos y percusión corporal definidas en cada obra del repertorio</p>	<p>-Coordinación</p>	<p>-Candelario (un cuento de Misael Torres, musicalizado por Urpi Barco)</p> <p>-Los Cucaracheros (Jorge Añez)</p>
<p><i>Aspecto vocal:</i></p>		
<p>Emite el sonido comodamente sin acudir al grito al esfuerzo</p>	<p>-Relajación -Apertura -Moldes vocales -Velo del paladar</p>	
<p>Incorpora permanentemente los moldes vocales y la elevación del velo del paladar al cantar</p>		
<p><i>Aspecto musical</i></p>		
<p>Demuestra avances en su desarrollo auditivo al cantar las obras con precisa afinación, además de mostrar estabilidad en el pulso, precisión rítmica en el fraseo</p>		
<p><i>Aspecto interpretativo:</i></p>		

**Expresa la intención de
musica y texto de las
obras a partir del gesto de
su rostro y los
movimientos corporales
que se determinaron para
cada una de ellas.**

**Comunica con su voz
gesto y movimiento
corporal los matices y
articulaciones de las obras
del repertorio**

4. EJECUCIÓN DE LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Durante la implementación de la estrategia, se realizaron notas de campo, fotos, videos para evidenciar y registrar los avances de las actividades, así como las dificultades presentadas en los ensayos y la manera en que se solucionaron, en cada una de las etapas.

4.1 ETAPA 1

Durante esta etapa se hicieron variadas actividades con la pretensión de despertar conciencia en los niños sobre su cuerpo y como esto se relaciona con su voz, al comenzar el proceso se explicó cómo se produce el sonido de la de voz, pensando el aire como su combustible, los pliegues como su motor y los resonadores como sus amplificadores después de esta analogía se hizo la pregunta, ¿la voz es el instrumento o es el sonido que produce el instrumento?, en la cual se concluyó entre todos que la voz era el sonido que producida el instrumento, por lo tanto el cuerpo es el instrumento de la voz, y esta razón dice la docente: si el cuerpo no funciona bien, la voz tampoco.

A partir de allí, se trabajó la postura corporal adecuada frente al espejo y el reconocimiento de órganos y músculos que intervienen en la respiración como los pulmones y el diafragma, en la realización de ejercicios de activación de diafragma tuvieron que hacerse algunas variaciones pues el ejercicio se tornó repetitivo, por lo que en el momento se idearon algunas variaciones en la que se incluyó el movimiento de las manos que ayudaba a visualizar la acción del diafragma, simulando ser el diafragma la mano se ubicaba a su

altura y en la inhalación bajaba para dar espacio a los pulmones y al salir el aire subía muy lentamente tratando de mantener la columna de aire.

El movimiento de las manos, fue un recurso de gran ayuda para visualización de la respiración y el sonido e la voz. Aunque la actividad de relacionar imágenes mentales para llevar los moldes a cabo funcionó muy bien, los niños olvidan fácilmente la postura de las mismas por lo que se establece que por clase se trabajen más detenidamente dos vocales máximo y siempre recordar al cantar la importancia de abrir la boca en las vocales abiertas para que el sonido pueda fluir cómodamente.

En las actividades de se enfocaron en la interiorización del pulso se observó la gran receptividad de los niños ya que empezaba con algo más sencillo para ellos como marcar el pulso, en el momento de coordinar el pulso y el movimiento de pasar el vaso, fue mucho más complejo, por lo que tuvo que bajarse la velocidad de la canción trabajarlo muy lento, para ir mecanizando la acción de pasar el vaso, al tiempo que los otros y cantando, en este ejercicio también se hicieron variaciones de acuerdo a las dificultades motoras que se presentaban en varios niños, algunas de las variaciones consistían en que la docente cantaba y ellos únicamente marcaban el pulso, cuando ya el pulso estaba interiorizado grupalmente, la docente volvía a cantar y ellos pasaban el vaso. Este tipo de cosas surgían en el momento, e incluso algunos niños aportaban para variar el ejercicio entendiendo cada uno como un reto a superar.

Durante el proceso de esta etapa se observo que los niños se animan cuando pueden aportar sus ideas y que incluso muchas veces lo hacen jugando y la maestra es quien se da cuenta de que hay buenas ideas que surgen espontaneamente y es positivo darles un valor. Se descubre también que en esta etapa fue más fácil desarrollar aspectos musicales e interpretativos y los corporales donde se imitaban movimientos al cantar, que los que tenían que ver con la postura y la respiración, en especial porque estos aspectos requieren mayor concentración y atención y los niños se distraen fácilmente.



Ilustración 5 - Evidencia Etapa 1

4.2 ETAPA 2

Se observa que los niños adquieren mayor concentración en los ejercicios de respiración cuando estos proponen algún tipo de movimiento, en el caso de entrelazar el estiramiento corporal y la respiración hace que estén más atentos, por otra parte se evidencia la efectividad de trabajar varios aspectos con de la canción acumulativa, primero propone una dinámica del juego al tener que recordar una palabra y movimiento nuevos en cada repetición, en segundo lugar integra al grupo y genera emoción estimula la memoria y haciendo que todo se conecte con una secuencia de movimientos corporales en los que surge la expresividad espontáneamente. En cuando a los ejercicios de experimentación tímbrica vocal se observa como los niños dejan sus miedos atrás para jugar con la voz, descubriendo sus infinitas posibilidades y esto se empieza a notar en el montaje del repertorio, ya que cuando se da un ejemplo de cómo deben sonar las voces, ellos lo llevan a cabo fácilmente. La mayoría de los estudiantes logra coordinar sus movimientos de acuerdo a los estímulos sonoros, sin embargo para algunos esto toma más tiempo, pero el hecho de que varios pueda hacerlo funciona como referente para los demás quienes se motivan y toman ejemplo.

Cuando el niño experimenta el ritmo con el cuerpo es más fácil que lo lleve al canto, esto se evidenció varias veces cuando se trabajaron los ostinatos, ya fue más fácil hacer los motivos rítmicos percutidos y luego si cantarlos. Para el trabajo de Quotlibet funcionó la

asignación de movimientos para cada melodía ya que a partir de estos generaron recordación del texto y la melodía lo que hizo que pudieran mantener su línea melódica sin perderse, este tipo de actividad fortaleció el trabajo en grupo ya que los niños trataban de verse y apoyarse para que su grupo pudiera mantener la melodía. En esta etapa se encontraron avances, en cuanto a la atención y concentración de los coristas, la capacidad de activar la memoria a través del movimiento y la disposición a explorar el sonido de su voz como un perdiendo el miedo a equivocarse, la posibilidad de aportar ideas para expresar las articulaciones del sonido con el cuerpo.



Ilustración 6 - Evidencia Etapa 2

4.3 ETAPA 3

En el trabajo desarrollado en el transcurso de este mes se empieza a pedir al coro más precisión y coordinación en sus movimientos, es aquí donde los niños empiezan a tomar con mayor responsabilidad las actividades del ensayo pensando de una manera cooperativa en beneficio de la comunicación acertada de las canciones, usando los elementos interpretativos trabajados con mayor propiedad. Una de las actividades que dio resultados positivos fue la actividad de la ola de movimientos, ya la atención se centraba en cada niño y esto hizo que estuvieran mucho más pendientes de sus acciones y las corrigieran ellos mismos guiados por su directora. Se percibe que en ellos empieza a generarse un pensamiento de autoconciencia, permitiéndoles mejorar de forma individual en beneficio de la agrupación coral, ya que más que homogeneidad se busca unidad en el trabajo coral.

Otra de las actividades que tuvieron buena acogida del coro fue en la que todos se convertían en directores, al igual que actividad de la ola de movimientos, permitía que el niño se sintiera mayor responsabilidad ya que tenía la atención de todos los demás y en este caso la responsabilidad de dirigir la agrupación, entender el papel del director y a la vez improvisar espontáneamente los matices que debía hacer el coro, desde otra perspectiva los demás niños se concentraban mucho más para llevar a cabo la propuesta de quien dirigía ya que ellos querían también arriesgarse a tomar la dirección del coro para indicar los matices dinámicos. En esta etapa mejoraron aspectos corporales como la postura ya que se ha adquirido como hábito en gran parte del grupo, la coordinación precisión de las secuencias corporales que se establecieron en el repertorio, mayor conciencia de los moldes vocales y la relajación muscular al emitir el sonido de la voz, la comunicación del texto a través de los gestos del rostro y la inclusión de matices dinámicos en las obras del repertorio.



Ilustración 7 - Evidencia Etapa 4

5.CONCLUSIONES

De acuerdo al análisis del proceso coral de en las etapas establecidas y la reflexión de la intervención pedagógica que se realizó con el CIVSC con la implementación de la estrategia metodológica, se hallaron las siguientes conclusiones:

El trabajo coral vivenciado desde la experiencia corporal generó en los niños apropiación e integración de los contenidos trabajados en cada etapa, evidenciando al final del proceso que se pudo lograr la interpretación expresiva de las obras gracias a la conexión entre voz y cuerpo.

Uno de los beneficios incorporar el movimiento corporal en el canto, es que se activa en los coristas la atención concentración y la memoria musical.

Los niños se mostraron al final del proceso, más seguros de si mismos, expresivos con su gesto facial, movimientos corporales al cantar incorporando matices dinámicos, variaciones de tempo y variaciones tímbricas de su voz.

Se evidenció un progreso en cuanto a las capacidades propositivas de los coristas, logrando que en variadas ocasiones que la interpretación de las obras fueran una construcción colectiva entre ellos y su directora.

Fue relevante para la docente salir de la perspectiva de adulto para escuchar, percibir, observar y comprender la capacidad imaginativa del niño, de esta manera acercarse a él y entender sus necesidades e intereses, logrando que las actividades recursos y estrategias sean pertinentes para su aprendizaje.

La expresividad musical no puede abarcarse desde un solo aspecto sino desde la integralidad del ser.

Para la directora de la agrupación se acrecentó la capacidad de improvisar y crear actividades y estrategias de acuerdo a las circunstancias que se presenten en el ensayo, ya que muchas veces la planeación que se realiza no se ajusta del todo a la realidad de la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcila, J.(2015). *Arte y Corporeidad*. Magazín Aula urbana. Vol.97
- Arguedas, C. (2004) *La expresión musical y el currículo escolar*. Revista Educación, nº 28 (1), 111-122.
- Bahmann,M.(1998). *La Ritmica Jaques-Dalcroze:una educación por la música y para la musica*. Editorial pirámide. Madrid
- Berman, B. (2010). *Notas desde la banquetta del pianista*. barcelona: boileau.
- Bonastre, C. (2015). *Expresividad y emoción en la interpretación musical*.(Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid
- Brufal, J. D. (05 de Mayo de 2013). *www.artseduca.com*. Recuperado el 13 de 10 de 2018, de <file:///C:/Users/Nicolas/Downloads/Dialnet-LosPrincipalesMetodosActivosDeEducacionMusicalEnPr-4339750.pdf>
- Bustos,I. (2007). *La voz: La técnica y la Expresión*. Editorial Paidotribo. Badalona
- Cámara, A.(2013). *Desarrollo de la expresión musical*. Guia docente.Recuperado de <https://ocw.ehu.eus/course/view.php?id=238>
- Carnicer, J. G. (N.R de N.R de 1992). *diposit.ub.edu*. Recuperado el 12 de 10 de 2018, de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf:
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf
- Castro, P. L. (2012). el pensamiento del solfeo Dalcroziano, mucho más que ritmica. *Facultad de educación de Albacete*, 99.
- Delalanade, F.(1996) *La música es un juego de niños* . Recuperado de http://www.academia.edu/22187971/La_m%C3%BAsica_es_un_juego_de_ni%C3%B1os_Fran%C3%A7ois_Delalande_Direcci%C3%B3n_de_contacto
- Dewey, J.(1977). *Mi Credo pedagógico*.Centro editor de América Latina. Buenos Aires
- Díaz, M., Rocher, I.J., Urquijo, P.; Arias, J.M., García, E., Fraile, C. y Pérez , A.(2005). *Modalidades de enseñanza centradas en el desarrollo de competencias*. (proyecto de investigación) Universidad de Oviedo, España.
- Duarte,M.(2014).*Propuesta de estrategias metodológicas para la enseñanza aprendizaje de la asignatura de estañol en la universidad católica de Honduras, Nuestra señora reina de la paz, campus san isidro ,la ceiba*.(Tesis de maestria). Univeridad pedagógica nacional pablo Morazán, Honduras

Gamboa, R. (2016). Aplicación de la Eurytmia como estrategia didáctica en el coro infantil-juvenil Tolle et Lege de la parroquia Inmaculada Concepción de Suba. (Tesis de pregrado). Universidad pedagógica nacional, Bogotá.

Gustems, J. (2007). *la respiración en el canto*. barcelona: universidad de Barcelona.

Graetzer,G.,y Yepes, A.,(1961). *Introducción a la práctica de Orff-shulwerk*. Editorial Barry. Buenos Aires

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista,P.(2006). Metodología de la investigación. Editorial McGraw-Hill. México

Hooker, R. (2012). Estrategias didacticas para el desarrollo vocal-musical en coros vocacionales. (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Jorquera, M. (2004). *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. Revista Electrónica de LEEME. N° 14 (noviembre, 2004). Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>.

Juslin, P. N. (2003). *Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance*:. Uppsala, Suecia: uppsala University.

Las Estrategias y Técnicas Didácticas en el Rediseño, (2005) Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Recuperado de http://sitios.itesm.mx/va/dide/documentos/inf-doc/Est_y_tec.PDF -Consultado en la fecha (16 – 08 - 2018)

Lago, P. y González, J. *El pensamiento del solfeo dalcroziano, mucho más que rítmica*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete, N° 27, 2012. (Enlace web: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos> - Consultada en fecha (05- 07- 2018)

Latorre, A. (2005). *La investigación-acción.Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Grao.

Larburu, L.M. (2015). *Cinco métodos para desarrollar la conciencia y las expresiones culturales en Alumnos de tercero de primaria*. (Tesis de pregrado). Universidad Internacional de la Rioja. Oiartzun

López,R.,y San Cristóbal,U.(2014). *Investigación Artística en música.Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.

Mora, A. (2017). El juego y la metáfora en el aprendizaje del canto infantil en el Instituto municipal de cultura y turismo de Cajicá . (Tesis de pregrado). Universidad Sergio Arboleda, Bogotá

Muñoz, C. (2017). Estrategias pedagógicas para directores musicales empíricos de coros infantiles en etapa de iniciación . (Tesis de pregrado). Universidad Francisco José de Caldas. Bogotá.

Piñeros, O. (20 de 06 de 2017). Técnica básica de dirección coral. Bogotá, Bogotá, Colombia .

Valencia.G, Martínez, P., Castañeda, L., Ramón, H., Bibliowch, L., Vanegas, A., Jiménez, O. L., Gómez, L.A, y Londoño, E. (2014). *Música, Cuerpo y Lenguaje. Aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico-musicales del siglo XX*. Pensamiento, palabra y obra (12). Recuperado de <https://doi.org/10.17227/2011804X.12PPO91.105>

Vanderspar, E. (1990). Manual Jaacques-Dalcroze: Principios y recomendaciones para la enseñanza de la rítmica. Barcelona: Institut Llongueras.

vélez, e. s. (2015). *el coro de las emociones*. Santander: fundación Botín.

Weitzman, J. *Estrategias metodológicas*. Educrea. Recuperado de: <https://educreea.cl/estrategias-metodologicas/>