



**Guía básica para montaje de obras en formato de estudiantina y coro para el fortalecimiento del proceso de formación en la escuela de música del municipio de caldas-Antioquia**

**Alejandra Velásquez Bolívar**

**Cristian Camilo Tapasco Osorio**

**Luis Carlos Cardona Colorado**

**Proyecto presentado para optar al título de Licenciado en Música**

**Asesores**

**Luz Angélica Romero Meza, Magíster (MSc)**

**German Albeiro Posada Estrada, Magíster (MSc)**

**Universidad de Antioquia**

**Facultad de Artes**

**Licenciatura en Música**

**Medellín, Antioquia, Colombia**

**2022**

---

<b>Cita</b>	(Tapasco Osorio, Velásquez Bolívar & Cardona Colorado, 2022)
<b>Referencia</b>	Tapasco Osorio, C. C., Velásquez Bolívar, A. M., & Cardona Colorado, L. C. (2022). <i>Guía básica para montaje de obras en formato de estudiantina y coro para el fortalecimiento del proceso de formación en la escuela de música del municipio de caldas-Antioquia</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	

---



Centro de Documentación Artes

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

**Dedicatoria**

*Este es un esfuerzo dedicado a la madre,  
La madre que es hijo, la madre que es padre y amigo.  
La madre de las tardes, la de las noches y el vino,  
La madre que da agua, la que da sol y da frío.*

*La madre que protege y alimenta,  
La que conoce y en silencio espera,  
La madre siempre lista,  
la madre en cuyo interior se gesta la vida,  
la madre que mira con tristeza el abandono de su descendencia,  
la madre que no se rinde; la respetuosa y humilde,  
la que se adapta a todas las formas,  
la madre que con poco se conforma*

*No tu madre, ni la mía,*

*La nuestra,*

*La que siempre espera,*

*la madre siempre bella,*

*la Pachamama,*

**LA TIERRA**

## Agradecimientos

*A Dios, a mis padres, hermanos y sobrinas les agradezco por estar siempre presentes,  
a mis compañeros de grupo por su apoyo,  
a los maestros que estuvieron presente en mi proceso de formación,  
a la escuela de música de Caldas, por permitirnos hacer uso de sus espacios para el  
desarrollo de este ensamble, muchas gracias.*

**Cristian Camilo Tapasco.**

*A Dios, primero que todo, porque sin su voluntad ninguna  
puerta se abre y esta oportunidad tan maravillosa estaba destinada para mí.  
A los profesores de este hermoso programa de la profesionalización,  
por su paciencia y entrega frente a este reto.  
A Enith Torres por su incondicional apoyo y amistad, a Carlos Mario Vásquez Rojas por su  
entera disposición y apoyo hacia mí, a mi hijo Miguel Ángel por soportar  
días en soledad, un logro para ambos.  
A todos los que han sido partícipes de este camino, y que con su paciencia y amor me  
ayudaron a superar cada obstáculo y avanzar cada día sin temor, gracias*

**Alejandra Velásquez**

*A Dios por darme su bendición continua con la vida,  
mi familia y amigos quienes han acompañado incansablemente esta travesía soportando  
adversidades y abandonos constantes durante estos años,  
a los maestros de la profesionalización en música quienes guiaron con sabiduría este proceso  
formativo que abre puertas a este servidor del arte,  
pero profundamente al maestro de vida y de música, **Camavaro**, quien forjó en mí,  
la inquietud por compartir el conocimiento, por evaluarme constantemente, cualificarme y,  
sobre todo, por ver en todas las situaciones una oportunidad  
para ser mejor persona y mejor músico.*

**Luis Carlos Cardona**

## CONTENIDO

<b>DEDICATORIA.....</b>	<b>II</b>
<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>IV</b>
<b>CONTENIDO.....</b>	<b>V</b>
<b>LISTA DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>VIII</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>IX</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>X</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. PROBLEMATIZACIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>3. JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>4. OBJETIVOS .....</b>	<b>7</b>
<b>5. MARCO REFERENCIAL .....</b>	<b>8</b>
<b>5.2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>18</b>
<b>5.3. MARCO CONCEPTUAL .....</b>	<b>24</b>
5.3.1. GENERALIDADES.....	24
5.3.2. ENSAMBLE.....	25
5.3.3. CORO.....	27
5.3.4. ESTUDIANTINA.....	28
5.3.5. COMPOSICIÓN.....	30
5.3.6. GUABINA.....	31
5.3.7. PASILLO .....	32
5.3.1. BAMBUCO .....	33
5.3.2. MÚSICAS TRADICIONALES .....	34
<b>5.4. MARCO LEGAL NORMATIVO .....</b>	<b>36</b>

<b>6.0. METODOLOGÍA.....</b>	<b>39</b>
6.1. GENERALIDADES.....	39
6.2. DISEÑO LINEAL EN 4 FASES .....	40
6.2.1. Fase de Diagnóstico .....	40
6.2.2. Fase de recolección de la información.....	41
6.2.3. Fase de ejecución .....	41
6.2.4. Fase de producción.....	41
6.3. ESTA GUÍA CONTIENE LOS SIGUIENTES CONTENIDOS PEDAGÓGICOS: .....	42
6.3.1. Preparémonos pa' l Surrungueo .....	42
6.3.2. Encordemos primero.....	42
6.3.3. Sugerencias metodológicas pa' los surrungleos. ....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
6.3.3.1. Coro (Verde) .....	43
6.3.3.2. Estudiantina (Naranja).....	45
6.3.3.3. Ensamble (Azul) .....	46
<b>7.0. HALLAZGOS.....</b>	<b>50</b>
<b>8.0. CONCLUSIONES .....</b>	<b>51</b>
<b>9.0. LIMITACIONES Y PROSPECTIVAS .....</b>	<b>53</b>
<b>10.0. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>55</b>
<b>11.0. CIBERGRAFÍA .....</b>	<b>57</b>
<b>12.0. ANEXOS.....</b>	<b>59</b>
<b>12.1. OBRAS .....</b>	<b>59</b>
<b>15.2. ENCUESTAS.....</b>	<b>59</b>
15.2.1. Encuesta a directores.....	59
15.2.1.1. <a href="https://forms.gle/6wTdanibE9oiFnEc7">https://forms.gle/6wTdanibE9oiFnEc7</a> .....	59
15.2.1.2. Tabulación <a href="https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MvsDUKEuQ4Z6fOUcv-oJs_660qQ2Jo_xiztoE6fAvWU/edit?resourcekey#gid=2009078697">https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MvsDUKEuQ4Z6fOUcv-oJs_660qQ2Jo_xiztoE6fAvWU/edit?resourcekey#gid=2009078697</a> .....	59

<i>15.2.2. Encuesta a estudiantes</i> .....	59
<i>15.2.2.1. <a href="https://forms.gle/yMZjqQg7SuM18Wg99">https://forms.gle/yMZjqQg7SuM18Wg99</a></i> .....	59
<i>15.2.2.2. Tabulación</i> .....	59
<b>15.6. GLOSARIO</b> .....	<b>60</b>

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1.</i> <b>John Curwen.</b> (BRITANNICA, 2022)	18
Ilustración 2. <b>Émile Jaques-Dalcroze.</b> (e·haus's diseño junto a Arte y Parte A.C., 2018)	19
Ilustración 3. <b>Albert Bandura.</b> (Elena, 2004)	20
<i>Ilustración 4.</i> <b>Lev Semiónovich Vygotsky, Vigotski o Vygot.</b> (Elena, 2004)	21
Ilustración 5: <b>John Dewey</b> (1859-1952)- <a href="https://lamenteesmaravillosa.com/">https://lamenteesmaravillosa.com/</a>	22



## RESUMEN

El proyecto, “Guía básica de montaje de repertorio, en formato de estudiantina y coro para el fortalecimiento del proceso de formación, en la escuela de música del municipio de Caldas – Antioquia”, es un proceso investigativo, que a través de la creación de una cartilla pedagógica, pensada y diseñada como una guía didáctica para la enseñanza musical, permitirá la convergencia de las prácticas vocales e instrumentales en el formato de estudiantina y coro a partir de la composición de seis obras con ritmos propios de la región andina colombiana que además aportará significativamente a la formación de las escuelas municipales de música y de manera especial, al fortalecimiento de los procesos de la Escuela de Música del municipio de Caldas, Antioquia.

Para lograrlo se planteó una metodología con enfoque lineal en cuatro fases: diagnóstico, recolección de información, ejecución y producción del material didáctico: “Seis historias pa’ surrunguiar”, fue el insumo resultante de este proceso investigativo el cual evidenció la pertinencia del material musical concebido desde la composición apoyadas en actividades lúdicas y creativas, que incentiven en los estudiantes el gusto por aprender nuestra música colombiana.

### **Palabras Clave**

Estudiantina, Coro, Ensamble de estudiantina y coro, Guabina, Pasillo, Bambuco, Músicas Tradicionales

## **ABSTRACT**

The project, “Basic guide to assembly of repertoire, in the format of the student and choir for the strengthening of the training process, in the music school of the municipality of Caldas - Antioquia”, is a research process, which through the creation of a pedagogical booklet, conceived and designed as a didactic guide for music education, that will allow the convergence of vocal and instrumental practices in the format of student and choir, from the composition of 6 works with rhythms of the Colombian Andean region and also, that will contribute significantly to the formation of municipal music schools and especially, to the strengthening of the processes of the music school of the municipality of Caldas Antioquia.

To achieve this, a methodology with a linear approach was proposed in four phases: diagnosis, information collection, execution and production of the didactic material: "Six stories to surrunquiar", was the input resulting from this investigative process which evidenced the relevance of the musical material. conceived from the composition supported by playful and creative activities, which encourage students to like to learn our Colombian music.

### **Keywords**

student, Choir, format of the student and choir, Guabina, Pasillo, Bambuco, Traditional Music.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto investigativo nace como resultado de la experiencia musical en torno a las cuerdas pulsadas (bandola, tiple y guitarra) y a la práctica vocal (solista, dueto, trío, cuarteto y coro) construida durante muchos años de nuestra vida artística, tanto en el campo de la docencia en diferentes instituciones de carácter público y privado como en el ámbito escénico en donde hemos vibrado, hemos dado alegría a muchos y hemos podido acercarnos a la música, no solo de manera sensorial, sino desde una perspectiva real de lo que se vive al interior de ella y lo valioso de compartir con otros el conocimiento en torno a esta disciplina.

Es preciso mencionar, que en esta travesía hemos elaborado innumerables intentos, algunos fallidos y otros atinados, tal vez buscando una propuesta asertiva de la enseñanza musical proponiendo algunas formas basadas en estudios de grandes pedagogos y realizando adaptaciones de ellas, a las realidades de cada momento. También, componiendo obras que se ajusten a los diversos niveles interpretativos y sin temor alguno a evaluar, a mejorar y rediseñar cuantas veces fuese necesario la propuesta pues somos conscientes de que no basta con un solo esfuerzo, son necesarios cientos de ellos para lograr el objetivo.

Aunque todos estos intentos han estado cargados de la mejor intención y siempre hemos sentido estar lográndolo, nunca han estado tan cerca de convertirse en una herramienta pedagógica que aporte significativamente al desarrollo de las músicas en nuestro país como en este momento de la mano de la profesionalización en música, la cual ha logrado direccionar nuestros conocimientos musicales en pedagogías de la enseñanza hacia este constructo que busca generar una propuesta metodológica, útil para unir prácticas instrumentales y corales en torno a las músicas tradicionales de la región andina colombiana específicamente en los géneros de bambuco, pasillo y guabina.

Esta guía busca, además de sumar seis obras musicales al repertorio andino colombiano con temáticas ambientales y una propuesta metodológica precisa para sus montajes, generar un acercamiento social representativo en la población estudiantil de las diversas áreas que circundan la práctica musical y sus colegas, a veces invisibles hacia el fortalecimiento de los procesos musicales en las entidades públicas y privadas, la resignificación del tejido social y la construcción en colectivo de país.

## 2. PROBLEMATIZACIÓN

La escuela de música del municipio de Caldas – Antioquia, ubicada al sur del valle de Aburrá, cuenta con un proceso de formación musical integral enfocado principalmente a los procesos sinfónicos sin desconocer la música tradicional colombiana en los formatos de estudiantina que, de forma paralela a la proyección y difusión de la Banda Sinfónica, es reconocido por su calidad interpretativa y técnica de la ejecución de las cuerdas pulsadas.

Es así que en la investigación evidenciamos que este proceso formativo pese a que cuenta con repertorio valioso para el ejercicio de las cuerdas pulsadas de tiple, bandola y guitarra, composiciones y arreglos para trío instrumental colombiano, estudiantina y banda, estudiantina en gran formato, adaptaciones de músicas del mundo para estos instrumentos y composiciones de carácter instrumental pensados para estos procesos de formación, cuenta con pocas estrategias metodológicas y de repertorio integrado para realizar ensambles con estudiantina y coro, ya que por lo general en los centros de formación cultural como casas de la Cultura, academias artísticas y centros de formación artística es común ver los procesos *parcializados* dirigidos por un docente especializado en su área y con su material específico de montaje y proyección.

Por tal razón, vemos la necesidad de crear una guía metodológica denominada “Seis Historias pa’ Surrunguiar”, que contenga repertorio para estudiantina y coro, con el interés de integrar estos dos formatos en una práctica musical no parcializada que permita la apropiación de las prácticas, no sólo instrumentales sino también vocales en los procesos formativos de los municipios como en este caso, la experiencia particular de la escuela de música de Caldas.

### **2.1. Pregunta Problematizadora**

¿Cómo diseñar una guía didáctica con la composición de seis obras en géneros de pasillo, bambuco y guabina para la enseñanza musical, que permita la convergencia de las prácticas de conjunto en el formato de estudiantina y coro de la escuela de música del municipio de Caldas Antioquia?

### 3. JUSTIFICACIÓN

Colombia, un país multicultural, permeado de influencias europeas y africanas, ha logrado fundar un estilo o modelo estructural desde sus prácticas musicales con agrupaciones tradicionales de cuerdas pulsadas mediante la interpretación de aires como bambucos, pasillos y guabinas que datan desde la época de la república, con una esencia propia trayendo consigo nuevos compositores y a su vez buscando el surgimiento de nuevos formatos que logran ampliar el panorama sonoro y las opciones de creación en torno a la práctica musical; sin embargo y a pesar de las riquezas mencionadas, se puede evidenciar que gran parte del repertorio para la conformación de formatos integrados y versátiles se encuentra limitado a lo instrumental o a lo coral y dificulta el fortalecimiento de propuestas creativas que van más allá de lo establecido por la academia.

Consideramos necesario dentro del proceso de investigación generar un material escrito para estudiantina y coro en cuyo contenido converjan las prácticas pedagógicas vocales e instrumentales con una metodología de trabajo vivencial orientada a fortalecer significativamente la formación musical de las escuelas de música de nuestro país basados en la creación y circulación de repertorio en géneros musicales andinos colombianos a partir del diseño de una guía didáctica de cómo abordar las obras, creando así una enseñanza integral en el ser y aportando a nuestra identidad cultural y a la construcción del tejido social. Además, se busca resaltar los elementos estéticos de la música tradicional andina, con el fin de permear las generaciones actuales de estas músicas que hacen parte de nuestra raíz cultural.

Es común encontrarse en las escuelas municipales de música con métodos formativos parcializados, algunos enfocados al desarrollo de las cuerdas pulsadas y otros a los procesos formativos en el área coral; a pesar de ello, se encuentra poco material construido para integrar

estos formatos que, aunque existen repertorios adaptados que funcionan de manera aceptable, como la Abejita Zum-zum del compositor C. Moyano con arreglo de Carlos Mario Vázquez Rojas entre otros, podemos ver que este material carece de procesos pedagógico para realizar este tipo de montajes e iniciar procesos musicales sólidos especialmente dirigidos al trabajo con niños y jóvenes que integren componentes lúdicos, didácticos y teóricos que fundamenten la formación artística.

Esta cartilla está dirigida a los docentes de las escuelas de música municipales que hacen parte de los procesos de formación musical con el fin de generar convergencia en las prácticas de conjunto de estudiantinas y coros en la música andina colombiana y que permita la flexibilización de los grupos de proyección más allá de lo establecido en el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) y la escuela tradicional de formación musical en Colombia.



## **4. OBJETIVOS**

### **4.1. Objetivo General**

Diseñar una guía didáctica con la composición de seis obras en los ritmos de pasillo, bambuco y guabina para la enseñanza musical que permita la convergencia de las prácticas de conjunto en el formato de estudiantina y coro de la escuela de música del municipio de Caldas (Antioquia).

### **4.2. Objetivos específicos**

- 4.2.1. Realizar un diagnóstico acerca de proyectos relacionados con los ensambles de estudiantina y coro.
- 4.2.2. Fortalecer los procesos vocales e instrumentales de estudiantina y coro nivel medio.
- 4.2.3. Resaltar la importancia de la práctica coral en la formación integral del músico instrumentista.

## 5. MARCO REFERENCIAL

En este apartado expondremos algunos referentes teóricos locales, nacionales e internacionales que han realizado investigaciones valiosas en torno a la enseñanza musical, al trabajo con instrumentos de cuerdas pulsadas, a la práctica coral y la relación que tiene cada tesis con nuestro proyecto investigativo.

### 5.1. ANTECEDENTES TEÓRICOS

#### 5.1.1. Ámbito local

La formación musical en muchos casos ha estado enfocada a la interpretación instrumental, pero si se enfoca de esa forma, se están desaprovechando las posibilidades sonoras del instrumento vocal; por eso consideramos pertinente invitar a la reflexión desde la mirada de María Alejandra Gaviria Ospina con su tesis: *El canto coral como actividad potenciadora de habilidades sociocognitivas* (2020).

Nuestra voz es el instrumento musical que tenemos por naturaleza, mediante ella nos comunicamos de diferentes maneras, siendo de preferencia la palabra hablada y también cantada. Al ser nuestra voz una herramienta tan accesible, termina siendo de primera mano para todos los públicos entre ellos el de madres y abuelas, de ahí que sea escuchada desde el vientre materno, está presente en todo el proceso evolutivo. Cantar es una reconstrucción de la memoria, además que nos genera bienestar y además es económico, ningún costo, ni es comprable ni vendible. Todos nacimos con voces únicas y ninguna es igual a la otra. (Ospina, 2019, p. 4).

Por ende, vemos en esta tesis grandes aportes que podemos utilizar en nuestro proyecto como la exploración de capacidades vocales afinación y ritmo, juegos de atención, posiciones correctas para el canto, calentamiento corporal y vocal, exploración del registro vocal y la importancia de

educar primero nuestros instrumentos propios como son la voz y el cuerpo ya que incentivan habilidades sociocognitivas, creadoras y personales.

Debido a la amplia difusión que tiene la música internacional en nuestro país a través de los medios de comunicación masivos y personales, se evidencia claramente que las músicas foráneas permean en gran parte nuestra cultura y es latente la necesidad de proyectar la música de nuestra región como un elemento fundamental de la herencia del país; por tanto, nos servimos de los aportes de Héctor Rendon Marín con su tesis: *De liras a cuerdas. una historia social de la música a través de las estudiantinas* (2020) de la universidad nacional de Colombia.

Para estar en contexto con lo sucedido a través de los años con las músicas y las agrupaciones (estudiantinas) en Colombia damos referencia a lo dicho por Marín (2020):

Si la música es un producto cultural, también es cambiante y se adapta o se transforma dependiendo no solo de las particularidades de cada comunidad o grupo humano que la recrea, sino también de la apropiación que cada ser hace de ella. (p.74).

Por ende, nos cogemos a esta tesis ya que nos genera una guía de antecedentes y nos da claridad que ha pasado en el tiempo con nuestra música tradicional y nos plantea diversas alternativas para la conservación de nuestras raíces musicales.

Acogiéndonos a las estrategias de conservación cultural y el recorrido cronológico que realiza en torno a las estudiantinas, van surgiendo pautas para encaminar nuestra investigación desde la memoria, el lenguaje musical, la construcción de pedagogías, metodologías, técnicas, repertorios y diversas alternativas de interpretación en la música andina colombiana.

De otro lado, tenemos que, en noviembre del 2012, fue presentado en la Universidad de Antioquia-Medellín, facultad de artes, el trabajo de grado: *Entre Cuerdas*, por Carlos Mario

Vásquez Rojas, como insumo para optar al título de Licenciado en educación básica con énfasis en educación musical.

Este trabajo es el resultado de una inquietud permanente sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos típicos en el campo de las cuerdas pulsadas y muy específicamente, en el trabajo docente con niños y jóvenes para quienes tanto nuestra música, como nuestros instrumentos resultan bastante desconocidos. (Vásquez, 2012, p.14).

Como podemos ver esta tesis nos muestra la importancia de la elaboración de los materiales guía, tanto para el profesor como una ruta y la cartilla del estudiante como un mapa que lo ubique en su proceso formativo construido desde la experiencia significativa. Es así como las Cartillas de Iniciación para bandola, tiple y guitarra, surgen como respuesta a las necesidades evidenciadas y pretenden convertirse en materiales de apoyo para los procesos de enseñanza de estos instrumentos, así, como contribuir, además, al enriquecimiento de nuevas propuestas metodológicas y didácticas que impacten el fortalecimiento de las escuelas de música municipales, de manera especial en el ámbito de las cuerdas pulsadas.

y aporta significativamente a nuestro trabajo investigativo: la correcta postura al interpretar el instrumento, los golpes básicos de la mano derecha, ejercicios de aprestamiento para la mano izquierda, prácticas de independencia y fuerza, ejercicios de lecto-escritura y la interpretación de diferentes géneros musicales tales como guabina, pasillo y torbellino entre otros, cada uno de ellos pensado para un nivel inicial en el instrumento (bandola, tiple y guitarra) y con secuencialidad progresiva en contenidos y forma.

#### 5.1.2. Ámbito Nacional

Con el fin de indagar sobre nuestras músicas tradicionales colombianas y sus ritmos de pasillo, guabina y bambuco al igual que los instrumentos tradicionales de las estudiantinas tales

como guitarra tiple y bandola, nos vemos identificados con el trabajo de José Ignacio Mora (2013) y su tesis: *Los elementos pedagógicos en la iniciación de la estudiantina de la escuela de música de Guatavita*, de la universidad pedagógica nacional.

En esta investigación se evidencia que las músicas tradicionales tienen poco espacio circulación con tendencia a reducir en comparación con las músicas comerciales como el pop, rock, regatón, etc. Por ende, nuestros niños y jóvenes a veces tienen poco acceso a éstas y muchas veces las desconocen por completo, generando apatía por las mismas y pocas ganas de aprenderlas. Para solventar esta situación, se busca vincular las escuelas de música de los municipios como espacios de difusión de las músicas tradicionales para compartirlas y disfrutarlas, dándole al niño o joven una perspectiva diferente, inculcándole el amor por las mismas y generando espacios donde los niños invitan a vincularse a sus amigos e inclusive en ocasiones a sus familiares, padres, tíos, primos, convirtiéndose en espacios propiciadores de la construcción del tejido social. (Mora, 2013, p.13).

Esta tesis se relaciona directamente con nuestro proceso investigativo, porque resalta la importancia de tener en una comunidad procesos formativos que interpreten las músicas tradicionales y nos deja numerosos aportes sobre cómo abordar aspectos metodológicos y pedagógicos, la iniciación musical con miras a la interpretación de tiple, guitarra y bandola, ejercicios técnicos y repertorio para el ensamble de estos instrumentos.

La música es una herramienta de inclusión social, es una excelente opción para el uso apropiado del tiempo libre especialmente en niños y jóvenes, quienes a temprana edad, se encuentran ávidos de oportunidades formativas; por ello hacemos referencia al trabajo de grado de Gabriel Edwin Cultid Benavides (2011), llamado: *Orientación a través de estrategias pedagógicas el canto y la interpretación de melodías con instrumentos de las familias de*

*zampoñas, flautas, bombos cuerda pulsadas y frotadas, en niños y adolescentes de la escuela de música tradicional del municipio de Gualmatán* del programa licenciatura en música de la universidad de Nariño.

Su inclusión en los procesos educativos implica el fortalecimiento y el cultivo de valores humanos de primordial importancia, a su vez; este acontecimiento favorece el estímulo de expresiones artísticas, creativas y la difusión de la música regional. (Cultid-Benavides, 2011, p. 11).

Tomando la filosofía del *legado social* que debe tener el arte, nos remitimos al planteamiento de esta tesis, pues se relaciona con la idea principal de nuestro objeto de investigación, en cuyo interés fundamental prevalece la unión entre prácticas sociales y culturales que se pueden aportar a la comunidad desde la educación musical, el desarrollo integral, el desarrollo sensorio-motriz, el desarrollo conceptual y el desarrollo interpretativo.

Por otra parte, tenemos la tesis de maestría en historia de Jaime Andrés Ruiz (2019), *cuerdas pulsadas: La música para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)* universidad del Valle, facultad de humanidades. Esta tesis realiza un acercamiento a la vida y obra del maestro Bugueño, Jerónimo Barbosa Domínguez, entre los años 1943 y 2000 en los que se desempeñó como director de agrupaciones de cuerda pulsada como el trío típico (tiple, bandola y guitarra) y la estudiantina. Su investigación logra identificar el desconocimiento de la actividad cultural y las prácticas musicales en Buga durante este periodo, 1943 al 2000, lo cual ayuda a entender cómo, a partir de la enseñanza, la composición y la ejecución de algunos repertorios, se puede lograr que la población Bugueña evidencie sus gustos particulares y su consonancia con los cambios sociales, políticos y culturales en Colombia.

Como base de esta investigación se establece el concepto de lo popular a partir de la música, partiendo de las acepciones sobre cultura popular establecidas dentro de la historiografía y la sociología por autores como Peter Burke o Renán Silva, este último para el caso colombiano y sobre música popular dentro de lo establecido por Peter Wade, Carolina Santamaría, Theodore Adorno o Coriún Aharonian.

Se propuso realizar una aproximación histórica a la música instrumental para cuerdas pulsadas o formato de cámara en Buga entre 1943 y el 2000, a partir de la obra de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez. Para ello fue necesario relacionar la música popular y la música para cuerdas en Buga en el periodo citado; describir la figura del músico; caracterizar su obra musical, en los formatos escogidos, e identificar el aporte de ésta en la historiografía musical de la ciudad. (Ruiz, 2019, p. 5).

Dada la relación directa con los enfoques, las prácticas y enseñanzas orales de las músicas populares, su apoyo notable en la memoria y los archivos históricos que fundamentan esta investigación, consideramos propicio relacionar con nuestro tema de investigación esta tesis de maestría, pues su enfoque, nos permite clarificar los roles en ocasiones intangibles que tienen los actores en cada oficio, no sólo en las prácticas artísticas y musicales sino, todas aquellas que, desde cada localidad se puedan adelantar en cualquier área del conocimiento pero la ausencia de evidencias, de materiales de respaldo, de guías, de métodos, de datos; invisibilizan estos ejercicios tan valiosos en pro del desarrollo de la sociedad.

En el libro *“Programa básico de dirección de coros infantiles”* del maestro Alejandro Zuleta Jaramillo, plantea una visión integral del oficio de la dirección coral como recurso pedagógico enfocado a la formación coral de los niños y niñas y reconoce al coro infantil como uno de los procesos importantes en la formación musical inicial escolar, pues además de

ser incluyentes, es decir, que se llevan a cabo dentro del aula con los niños entre 5 y 8 años, es durante esta etapa que los niños desarrollan su potencial musical y vocal. Luego de ese proceso inicial de formación, son los niños entre 8 y 12 años los indicados para pertenecer al coro exclusivo, un coro con características específicas ya que entre esas edades han sido superados generalmente los problemas de afinación y se ha logrado un cierto desarrollo vocal, una mayor resonancia y la capacidad respiratoria suficiente para mantener una producción vocal sana. Estos niños tienen, además, la capacidad de concentración y la habilidad musical para lograr la articulación y el fraseo y llegar al canto expresivo a través del contraste dinámico. *Programa básico de dirección de coros infantiles*. (Alejandro Zuleta Jaramillo, 2004).

Dada la importancia que tiene el conocimiento y cuidado del aparato fonatorio en edades tempranas, sus limitaciones naturales y su desarrollo procesual, acogemos de manera positiva los aportes del Maestro Alejandro Zuleta, quien ha realizado un proceso investigativo arduo en torno a esta población, precisando diferentes aportes desde lo técnico y pedagógico para abordar la práctica coral por rangos de edades; sus composiciones, métodos y estrategias, direccionan con claridad los montajes sobre todo en aspectos vocales como dirección coral, desarrollo vocal, afinación, articulación, sonido y proyección.

### 5.1.3. Ámbito Internacional

Creemos en los beneficios que trae tocar la guitarra en edades tempranas y para ampliar nuestra mirada referente a este tema, nos encontramos con el trabajo de Gustavo Samuel Ruiz García del (2020) y su tesis: *El programa Cuerdas pulsadas y su eficacia para el aprendizaje básico de la guitarra de manera grupal de los estudiantes del primer año de secundaria del Colegio Unión de Ñaña*.



Este trabajo nos muestra cómo llevar a cabo una investigación cuantitativa del diseño preexperimental longitudinal, el cual consiste en hacer un diagnóstico del método de cuerdas pulsadas de acuerdo a los avances que tuvieron los estudiantes después al realizar este método. Este diagnóstico se hizo con dieciséis estudiantes del mencionado colegio cuyo instrumento para la investigación fue validado por juicio de expertos y el análisis estadístico se realizó mediante el programa Statal Package for the Social Sciences (SPSS 27), el mismo que nos permitió ver la confiabilidad de todos los datos obtenidos. (Ruiz-García, 2020).

Los resultados muestran que el método de cuerda pulsada fue eficaz en el aprendizaje básico de la guitarra de manera grupal porque hubo una mejora significativa; en el pre test, el 75% de los estudiantes se encontraban en un nivel bajo, 6.8% poseían un nivel muy bajo y el 18.3% se encontraban en un nivel regular; después de aplicado el programa, el post test indicó que un 25% poseían un nivel regular, un 43.8% estaban en el nivel bueno y un 25% lograron un nivel de excelencia. Por consiguiente, los estudiantes mejoraron en el aprendizaje musical y en la ejecución de la guitarra.

Debido al estudio de esta tesis comprobamos, qué tan importante puede ser la música en el desarrollo del ser humano y nos da herramientas para construir nuestra propuesta investigativa e incentivar muchas de las capacidades naturales de los niños a temprana edad. La práctica musical evoca muchas sensaciones y emociones en los niños y niñas las cuales les permiten reafirmar sus orígenes e incentiva su formación como seres íntegros. (Ruiz-García, 2020, p. 13).

Esta tesis nos da una excelente guía de cómo realizar diferentes clases de análisis para la ejecución de un proyecto como análisis estadísticos, análisis descriptivos y análisis descriptivos relevantes, ya que es una forma más precisa de hacer seguimiento a la ejecución de nuestra tesis

en el momento de ejecutar y evaluar los pros y los contras del proceso y así crear diferentes estrategias de los procesos de ejecución de nuestro proyecto.

El canto tiene una gran importancia en el desarrollo musical y debido a su relevancia, hacemos la siguiente cita de la revista *La figura del director de coros infantiles pasos hacia la profesionalización*. de Maravillas Díaz. (Díaz, 2008, p. 8).

El canto y la dirección coral deberían jugar un papel importante en la formación de los maestros y profesores de primaria y secundaria; por el importante desarrollo musical que tiene para los niños y por ello debería reconocerse también su importancia a la hora de integrar en los currículos estas materias. Se proponía, incluso, la oferta de una asignatura especial de ‘dirección de coros infantiles’, bien desde el propio sistema educativo formal, bien en colaboración con los sectores no formales e informales. (Díaz, 2008, p. 8).

En esta tesis se evidencia la importancia del trabajo coral y la preparación que debe tener el director para abordar este tipo de procesos formativos, desde la técnica vocal, la tesitura de las voces y la correcta elección de repertorio para un coro de voces blancas, expresión corporal, conocimientos pedagógicos y técnicas de dirección.

Por otro lado, Toni Giménez Fajardo (2016), nos propone en su artículo: *la canción como espejo humano* que:

Los seres humanos cantamos desde pequeños de una forma espontánea y natural. Cantar es una de las mejores formas de expresión y comunicación. El canto es una categoría epistemológica, una forma de conocimiento, a la vez que una forma de terapia que realiza la función de catarsis de emociones y sentimientos. La canción es un espejo humano, tanto individual como grupal: una forma de acceder a la realidad y explicarse el mundo. La canción

es un excelente recurso didáctico que encuentra en la música el medio y que tiene como finalidad el propio ser humano. (Giménez-Fajardo, 2016).

La canción es considerada el lenguaje más directo del corazón humano; la célula auditiva, llamada célula de Corti, tiene una función en el recorrido neuronal del sonido que se relaciona con el grado madurativo de la estructura intelectual y emocional. La canción tiene unas características formales concretas: brevedad del texto, facilidad de memorización, poder emotivo, capacidad de comunicación y surge de la unión de música y texto, de palabra y sonido, el mundo de las notas musicales se empareja con el mundo de las letras y surge una unidad individual con cuerpo propio. (Giménez-Fajardo, 2016, p. 98).

De esta investigación seleccionamos los aportes más relevantes: la importancia que tiene el instrumento por excelencia y naturaleza, la voz, y su correspondencia directa con las emociones, sentimientos, estados anímicos, comportamientos, acciones y creaciones en todos los escenarios en los que pueda encontrarse un ser humano, lo cual orienta nuestra investigación hacia posibilidad de fusión entre las prácticas vocales y las instrumentales.

## 5.2. MARCO TEÓRICO

En este marco teórico, expondremos los autores más representativos que fundamentan nuestro proyecto, resaltaremos sus aportes, y realizaremos un acercamiento a las propuestas metodológicas que plantean y la pertinencia de sus métodos en nuestro proyecto investigativo. Nuestros invitados serán: John Curwen, Albert Bandura, Émile Jaques-Dalcroze y Lev Vygotsky.

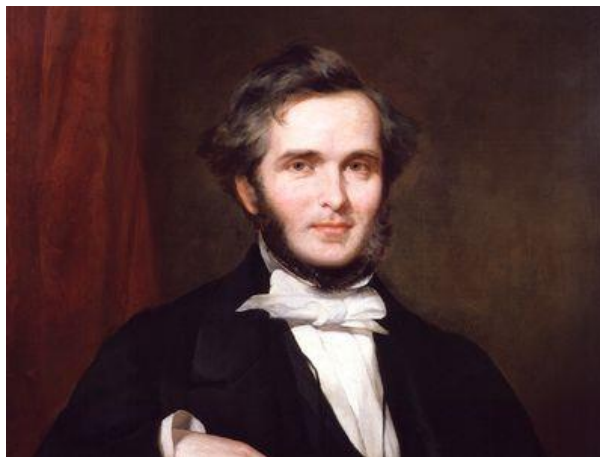


Ilustración 1. **John Curwen.** (BRITANNICA, 2022)

Nuestro primer pedagogo es John Curwen, quien plantea una manera clara y concisa la exploración de la audición interior, desarrollar el canto y, sobre todo, ayudar a adaptar la afinación a aquellos que se les dificulte la situación espacial de las notas musicales del sistema occidental. Esta pedagogía la fue construyendo a través de sus experiencias como docente sumada a la recopilación de experiencias e investigaciones previas. Indagar sobre los modelos y estrategias metodológicas empleadas por otros pedagogos como el método *Norwich Sol-fa de Sarah Ann Glover (1785-1867) de Norwich*, lo que generó en Curwen la inquietud respecto a la forma de abordar los conceptos gráficos de la música (pentagrama, notas, Alturas, figuras rítmicas), pues considera que los métodos eran poco amigables con el aprendiz y por el contrario, en vez de acercarlo a la formación musical, lo alejaba de ella dado que los componentes eran en su mayoría académicos. Estas experiencias lo llevaron a pensar que la música debería ser fácil de

enseñar y asequible para todos sin dependencia de instrumentos externos, sino apoyarse en la gestualidad propia.

Con el fin de aportar a esta situación, John Curwen propone una manera simple de entonar en base a una tónica (grado I) asignando un gesto de la mano derecha o izquierda a los sonidos, relacionándolos con una notación numérica y no con nombre de notas lo cual permitiría iniciar en cualquier escala musical.



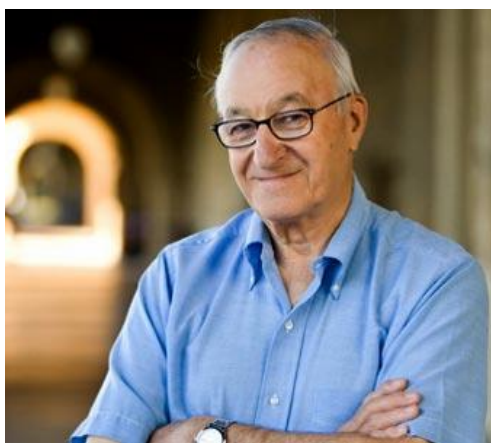
*Ilustración 2. Émile Jaques-Dalcroze. (e-haus's diseño junto a Arte y Parte A.C., 2018)*

Consideramos positivo el aporte que tiene la interacción vocal y corporal que se realiza en el método Curwen para la enseñanza musical y la pertinencia de relacionarlo con la obra del maestro Jaques Dalcroze, llamado *La Rítmica* (1907), quien habla sobre la importancia de percibir la música desde el cuerpo y lo indispensable de incentivar la creatividad a partir de la vivencia propia.

La música es un medio maravilloso, no para sufrir estudiando, sino para disfrutar haciéndola, y encontró una forma de utilizarla que resultó más completa y que llegaba a donde no se había llegado anteriormente. Con ella se baila, se sueña, se mueven nuestros sentimientos. La creatividad fue un objetivo importante, sobre todo en aquella época. Dalcroze disponía, como

pocos, del arte de captar al vuelo todo lo que le podía servir de apoyo o abrirle nuevos caminos de exploración. Como afirma en una carta "una sola palabra basta a veces para obrar en mí una auténtica revolución. (Dalcroze, 1923, p. 4).

Además de acoger las ideas de estos dos grandes maestros desde sus propuestas pedagógicas, visualizamos la metodología que vamos a adoptar para nuestro proyecto, y vemos necesario plantear aprendizaje por imitación, tomamos como referente al pedagogo Albert Bandura,



*Ilustración 3. Albert Bandura. (Elena, 2004)*

quien plantea:

Las conductas que las personas muestran son aprendidas por observación, sea deliberada o inadvertidamente, a través de la influencia del ejemplo. Observando las acciones de otros, se forma en uno la idea de la manera cómo puede ejecutarse la conducta y, en ocasiones posteriores, la representación sirve de guía para la acción. La investigación de laboratorio se ha ocupado principalmente del aprendizaje por observación de acciones agresivas específicas; sin embargo, los modelos pueden enseñar también lecciones más generales. Observando la conducta de los demás, puede uno aprender estrategias generales que proporcionen guías para

acciones que trascienden los ejemplos concretos modelados (Bandura, 1973). “Análisis del aprendizaje social de la agresión. (Bandura, 1973, p. 311).

Teniendo en cuenta el aprendizaje conductista planteado por Albert Bandura sobre sus pedagogías basadas en el aprendizaje por imitación es preciso tener en cuenta las experiencias previas para construir aprendizaje, por consiguiente, vemos la necesidad de indagar sobre el aprendizaje constructivista al cual hace referencia Lev Vygotski.

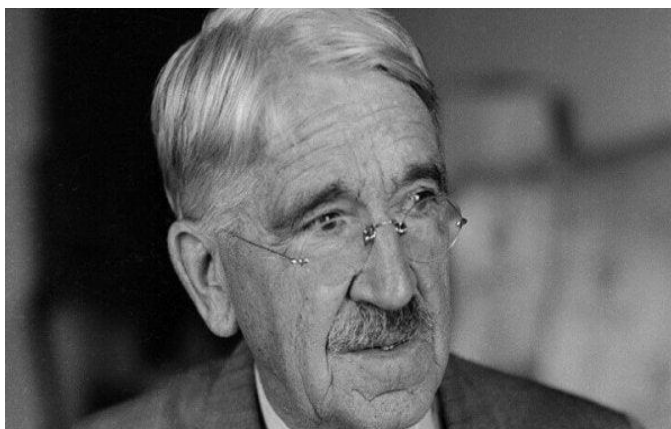


*Ilustración 4. Lev Semiónovich Vygotsky, Vigotski o Vygot. (Elena, 2004)*

Con relación al proceso de formación del pensamiento, Vygotsky afirma que el sujeto organiza el pensamiento a partir de sistemas simbólicos de representación que toma de la cultura; pone en evidencia el papel de la misma en la conformación de la intersubjetividad humana, por lo tanto, la influencia social externa sobre el individuo. Según este autor, “la presencia de estímulos creados, junto a estímulos dados, es la característica diferencial de la psicología humana”. (Vygotsky, 1976), esta afirmación presenta la mediación cultural como necesaria y el control consciente de la actividad subordinada a la utilización de herramientas psicológicas. Confiere a la escuela un carácter fundamental en el progreso conceptual de los niños.

Para Vygotski, el desarrollo sigue al aprendizaje y no viceversa, ya que para que haya desarrollo, las personas tenemos que aprender primero y el aprendizaje se produce en situaciones sociales significativas en las que se producen procesos de mediación. Desde este punto de vista, todo avance en el desarrollo de una persona se produce primero fuera, en un entorno de interacción social, para después ser internalizado y convertirse en pensamiento «individual». Esto es a lo que Vygotski llama ley de la doble formación de los procesos psicológicos superiores, según la cual “en el desarrollo cultural del niño, toda función aparece dos veces: primero, a nivel social, y más tarde, a nivel individual; primero entre personas (interpsicológica), y después en el interior del propio niño (intrapsicológica).” (Vygotsky L. , 2022).

Para concretar nuestro planteamiento metodológico basado en el método constructivista y conductista, vemos la necesidad de hablar acerca de las experiencias que establecen las relaciones del individuo en su ambiente, como lo plantea John Dewey. (Dewey, 1979, p. 94 de la ed. Cast, citado por Coll, 1985).



*Ilustración 5: John Dewey (1859-1952)-<https://lamenteesmaravillosa.com/>*



En el pensamiento pedagógico de Dewey, el concepto de experiencia educativa es inseparable de su concepción del método experimental o «pensamiento reflexivo» como lo denomina en otros textos, la forma de aprendizaje hacia la cual se debe conducir al alumno y a la cual se debe habituar. Como es frecuente en Dewey, la relación entre estos dos conceptos es circular, puesto que el desarrollo de la experiencia educativa crea las condiciones que requieren y facilitan prácticas de pensamiento experimental, y el efecto de las prácticas de pensamiento experimental es la producción de mayores experiencias educativas en el futuro. (Dewey, EXPERIENCIA Y EDUCACIÓN, 1938).

Usaremos estos planteamientos teóricos para direccionar nuestro proyecto hacia la comunidad, no como un insumo académico únicamente, sino como un ejercicio investigativo cargado de experiencias sociales, de vivencias, de compartir y departir conocimientos de forma personal y directa. Tomaremos los planteamientos de estos grandes pensadores en torno a la pedagogía musical, sus enfoques metodológicos de experiencias educativas, conductistas y constructivistas, los cuales serán nuestra carta de navegación en esta travesía por el conocimiento dado que, nuestro planteamiento de la enseñanza musical y específicamente la dirigida a procesos vocales e instrumentales, está fundada sobre la vivencia y la experiencia antes del concepto: primero lo corporal y luego lo conceptual; primero sentirlo antes de pensarlo.

### **5.3. MARCO CONCEPTUAL**

A continuación, se presentan algunos conceptos relevantes que orientarán los contenidos de este marco hacia la filosofía planteada por el Ministerio de Cultura en el Plan Nacional De Música para la Convivencia; sus ideas, formas y concepciones, están evidenciadas en este apartado con un enfoque abierto a las nuevas propuestas metodológicas en torno a la enseñanza musical en las escuelas de música.

#### **5.3.1. Generalidades**

Dentro del proceso de la investigación creación, se ha tenido en cuenta referentes teóricos y conceptos que sustentan la propuesta no solo desde la metodología abordada sino también desde aspectos relacionados con modelos pedagógicos y metodologías musicales: los procesos de iniciación musical y semilleros, las prácticas instrumentales y corales a nivel individual y colectivo, antecedentes de programas estructurados en la formación de estudiantinas y coros juveniles como los programas del plan departamental de música del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y Cuerdas Pulsadas del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura como referentes de investigación creación y pedagogía musical articuladas desde los impactos sociales en sus contextos.

Los procesos de formación en las escuelas municipales de música están directamente relacionados con la política pública del Plan Nacional de Música para la Convivencia en la que el Ministerio de Cultura presenta y sustenta un pensamiento filosófico, antropológico, epistemológico y pedagógico de la estructura de una “escuela de música” que parte en primer lugar de los contextos en los que se crean; el interés socio político y cultural de los territorios y las prioridades que tengan en el marco de la convivencia, la inclusión social y la diversidad.

En este sentido, se ahonda un poco más sobre la aplicación de estrategias metodológicas y soportes bibliográficos de producción, aspectos legales de constitución que desde la directriz nacional del área de música se articulan con los procesos a nivel departamental y municipal en donde se cuente con unos mínimos requisitos desde la estructura de iniciación musical coral/instrumental, un proyecto pedagógico de formación por niveles, un equipo docente idóneo desde la praxis y grupos de proyección que evidencien los resultados de los procesos de formación.

Así mismo se indaga frente a la trayectoria histórica de las agrupaciones musicales especialmente las bandas en Colombia, que en principio parten desde un elemento religioso importante en la colonia y el origen de la república, en el que la enseñanza musical era relacionada a grupos sociales que tenían que ver con el contexto político de la época y que posteriormente se constituyen como procesos bandísticos en el que su finalidad era la del acompañamiento de eventos culturales colectivos como fiestas patrias, fiestas patronales y/o religiosas además de ayudar al entretenimiento de las comunidades.

Dentro de los conceptos fundamentales que hacen parte del proyecto de investigación, queremos referenciar los siguientes:

### **5.3.2. Ensamble**

A menudo, escuchamos hablar de este concepto como la acción de reunirse con otros para realizar una práctica específica en torno a cualquier área del conocimiento llámese, teatro, escritura, pintura, danza o el caso que nos atañe, música, todas ellas con el interés primero de consolidar una manera o plantear una forma del quehacer, convirtiéndolo en una propuesta colectiva a partir de la experiencia individual previa. El ensamble constituye unión, invita

constantemente a la reflexión y al análisis de las perspectivas, dando validez a las posiciones opuestas respecto a un fin sin perder de vista el objetivo por el cual se realiza este encuentro.

En esta propuesta investigativa se aborda el concepto de ensamble como una oportunidad potenciadora de las prácticas vocales e instrumentales en las escuelas de música del país, especialmente en la escuela de música del municipio de Caldas Antioquia, en donde se encuentran activos los procesos de cuerdas pulsadas y coro, pero cada ejercicio se lleva a cabo de manera distante. Por tanto, planteamos que ambos oficios en torno a la música se conviertan en un ensamble que pueda dar validez al insumo de esta investigación con el montaje en conjunto de las seis obras que se proponen.

Para tener un panorama más amplio del término *ensamble*, citaremos a continuación el planteamiento de Luis Fernando Franco, el cual nos muestra una mirada técnica respecto a este concepto.

Punto de encuentro de práctica musical, donde a partir de los distintos repertorios existentes, se hace un reconocimiento grupal, abordando el género, la rítmica y el fortalecimiento del trabajo en equipo. La banda, el coro y la orquesta sinfónica son ejemplos de formatos o grupos musicales, cada uno con características organológicas distintas. Las músicas abordadas en este material corresponden al formato instrumental denominado conjunto andino o trío instrumental andino. Pero existen en la región prácticas musicales tradicionales con alguna vigencia que utilizan otros formatos, como la estudiantina, la chirimía y agrupaciones mixtas vocal-instrumental y cantos sin acompañamiento instrumental, como los cantos indígenas. (Franco, 2005).

### 5.3.3. Coro

Este término se refiere al conjunto de personas que realizan una actividad en torno a la práctica vocal en cuyo ejercicio no es obligatorio el uso de instrumentos musicales externos dado que esta área de la música toma como instrumento principal a la voz.

Esta guía está dirigida a un formato de voces iguales y propone realizar la práctica en coros infantiles de voces blancas, las cuales se hallan en edades aproximadas de 7 a 12 años y tienen como característica específica emitir un sonido agudo sin vibrato debido a que sus pliegues vocales están en proceso de desarrollo; consideramos pertinente hacer la apreciación dado que esta guía hace referencia específica a este tipo de voces y las composiciones que contiene, están elaboradas con un análisis detallado de la textura vocal que poseen. Por otro lado, es pertinente enunciar algunas de las definiciones que comúnmente podemos encontrar frente al coro.

Un coro tiene la capacidad de interpretar obras monódicas o a una sola voz o bien, polifónicas, varias voces simultáneas. Como tal, el coro está formado por distintos tipos de voces que se agrupan en cuerdas. En el caso de las voces femeninas, se encuentra la soprano, que es la voz más aguda y que a menudo conduce la melodía principal de la obra; la mezzo-soprano, una voz más frecuente e intermedia para las mujeres y la contralto, la voz más grave entre las femeninas. En el caso de las voces masculinas, podemos hallar el falsetto, una voz de hombre que imita o que se asemeja al registro de una soprano, el contratenor, la voz más aguda de hombre que puede alcanzar el registro de contralto y que es considerablemente infrecuente entre los hombres; el tenor, la voz aguda de las masculinas y el barítono, la voz más habitual entre las masculinas. También se cuentan el bajo y el bajo profundo, que son las más graves entre las voces de hombres.

Al mismo tiempo, existe una tipología coral que permite clasificarlos según diversos criterios; cuando se trata de un criterio instrumental el coro puede ser "a capella" (sin acompañamiento de instrumentos) o concertante (con acompañamiento). Cuando el criterio es por timbre y tesitura, existen coros de voces iguales (blancas, graves, a dos o más voces) y coros de voces mixtas. Si hablamos de un coro en función de la composición de sus voces, se habla de escolanía cuando se trata de un coro de niños (a menudo vinculado con escenarios religiosos), el coro de mujeres, de hombres y mixto. También se clasifican los coros de acuerdo con su tamaño, y entonces se puede hablar de cuartetos, octetos, coro de cámara (de 12 a 20 miembros), sinfónico (de 30 a 60), orfeón o gran coro (con más de 100 integrantes). (Bembibre, 2008).

#### **5.3.4. Estudiantina**

Se denomina estudiantina al grupo musical que comprende instrumentos de cuerda pulsada en su mayoría bandolas, tiples y guitarras y se ha logrado establecer, como orquesta de cuerdas andinas colombianas, al gran formato de estudiantina que cuente con más de 15 o 20 músicos.

El proceso de cuerdas pulsadas en el municipio de Caldas, ha estado liderado desde hace varios lustros por la estudiantina Casa Municipal de la Cultura de Caldas, denominado por su director emérito Carlos Mario Vásquez Rojas desde su inicio como Proceso De Cuerdas Andinas, el cual ha estado relacionado especialmente a las prácticas musicales en torno a tiples, guitarras y bandolas, tomando como eje principal el uso de las músicas tanto de la región andina colombiana como de otras regiones del país: bambucos, pasillos, guabinas, chotis, vueltas antioqueñas, torbellinos, rajaleñas, paseos, pasajes, joropos, danzas, pero siempre con gran apertura a todas las músicas del mundo, tanto de corte instrumental como de índole vocal solista y en su momento también vocal mixto, lo que le ha permitido incluir en su repertorio ritmos

como guarania, samba, zamba, tango, vals, vals peruano, landó, baladas, huayno, pasodoble, pasacalle, ragtime, polka, bossa-nova, rock, interludio, sonatas, suites, entre otros. Todo este repertorio ha tenido adaptaciones para los integrantes de turno, sus niveles interpretativos, técnicos y especialmente las constantes variaciones de formato: 2 bandolas, 2 triples, 3 guitarras; otras, 4 bandolas, flauta, violín, 3 triples, 2 guitarras, bajo, percusión y de representación similar, muchas otras formaciones que a lo largo de sus 27 años de existencia ha logrado construir. El momento actual de esta agrupación no podría tomarse como una isla ajena a este proceso formativo, razón por la cual, el repertorio creado para este ejercicio investigativo toma como punto de partida un grupo compacto de 2 bandolas, tiple, guitarra, bajo y percusión, con herramientas musicales sólidas en cuanto a lectura musical, idiomática de los instrumentos, bagaje por las músicas instrumentales y ejercicio constante de sus integrantes tanto en esta agrupación como en otros proyectos que potencian significativamente el nivel instrumental de cada intérprete.

Las obras contenidas en esta guía contemplan un formato de estudiantina de nivel medio, en cuyo ejercicio musical se logra evidenciar un trabajo previo que ha permitido resolver temas de orden instrumental y teórico lo cual garantiza que los integrantes podrán acceder de manera clara y precisa a los contenidos musicales presentes en cada obra, las cuales tienen un enfoque acompañante, con el fin de ser integrado a un grupo de voces blancas en procesos iniciales de coro.

A continuación, se expone el planteamiento de dos autores acerca de este formato:

La estudiantina es un formato arraigado a lo largo de las diversas subregiones de la región andina colombiana; en su devenir histórico, la estudiantina ha tenido varios momentos: unos de auge y presencia, otros de cierto estancamiento. En la actualidad se dan señales de

revitalización a partir de las actividades formativas que, en vínculo con el PNMC, han adelantado las gobernaciones de los departamentos de Antioquia y Norte de Santander. Las músicas de bandola, tiple y guitarra, ya sea en formatos de trío, conjuntos o estudiantinas de carácter instrumental, han mantenido una línea de cultivo de los repertorios tradicionales de los géneros de bambuco, pasillo, guabina, vales y otros, predominando las prácticas literales de la apropiación y ejecución instrumental a través de la partitura y los procesos de montaje, de concepción del ensamble, de la presencia del rol del director, de las metodologías de los ensayos parciales y generales, de los desarrollos virtuosísticos de carácter individual y colectivo, de la puesta en escena y de los discursos estéticos derivados de maneras de ver y asumir esta forma de hacer música. (Arbeláez y Lambuley, 2008).

### **5.3.5. Composición**

“Según la real academia de la lengua, este concepto podríamos definirlo como: juntar varias cosas y ponerlas en orden para formar una sola”, (ESPAÑOLA, 2014) y puede referirse a ciencia, literatura, fotografía, escultura, pintura, artes gráficas y escritura, pero le daremos un enfoque hacia la música, la cual puede definirse como el arte de unir ideas y motivos, sonoridades temperadas o no, ruidos, silencios, melodías, armonías, ritmos, instrumentos o voces al servicio de una obra musical en cuyo contenido se plasman los pensamientos y los sentimientos de un compositor que quiere expresarlos de una manera “ordenada” y compartirlo con otros sin dejar de lado las particularidades de su época y de su propio contexto.

Una composición puede realizarse por encargo para una función específica y para intérpretes particulares, o porque el compositor determina crearla aun sin esperanza de una interpretación inmediata y aceptable. Puede ser simple o compleja en forma, con una duración de segundos u



horas, accesible para el aficionado con menos experiencia o exigente para el profesional más experto. (Latham, 2009).

Nuestra investigación consta de seis composiciones en donde hemos podido plasmar las vivencias sobre las músicas andinas y sus contenidos están direccionados hacia un proceso de unión entre los formatos de estudiantina y coro con un factor representativo en sus temáticas: el medio ambiente, la naturaleza, el reciclaje, la protección ambiental y el cuidado del planeta, los cuales han sido hilos conductores de esta serie de composiciones que son el fruto del trabajo apasionado en torno a las prácticas de conjunto.

Estas composiciones están construidas para 2 bandolas, 1 tiple, 1 guitarra, 1 bajo y varios instrumentos de percusión tales como güiro, cucharas, esterilla, tambora, vibra-slap, chucho, cascabel y dos líneas melódicas diferentes para voces blancas cuya extensión no excede la octava de distancia y podría ser cantado por niños y niñas entre 7 y 12 años de edad dado que sus líneas melódicas son de fácil recordación y están construidas a partir de sistemas musicales básicos.

#### **5.3.6. Guabina**

En los departamentos de Huila y Tolima este género ha sido apropiado en forma particular y se distingue de otras especies, como la Cundiboyacense y la de Santander, en que no se acostumbra el uso de coplas ni su alternancia con el torbellino. La guabina en el Eje Andino Centro Sur puede ser vocal o instrumental y aunque existen expresiones coreográficas para bailarla, esta no es su esencia. La sencillez de la Guabina en su célula rítmica y en el contenido de sus canciones, la hacen un género de fácil apropiación por parte de los niños y jóvenes y por tanto muy favorable como recurso en etapas de iniciación musical. (Músicas Andinas Centro Sur cartilla de iniciación musical, 2009, p.14).

Nuestra guía propone como uno de sus géneros este aire andino dado que su contenido es comúnmente amigable y de fácil recordación desde el punto de vista estructural y lírico, sus armonías son fáciles de abordar en los instrumentos y las temáticas suelen ser de carácter jocoso, aunque no limita el uso de contenidos de cualquier índole. La guabina será base fundamental en el trabajo previo a los montajes, pues tomando aspectos constitutivos de este género, se abordarán conceptos de pulso, acento y compás desde la corporalidad antes del trabajo de conjunto entre la estudiantina y el coro.

### **5.3.7. Pasillo**

Es un ritmo que se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país, con gran autenticidad folclórica en cada una de ellas. Es uno de los géneros musicales hispanoamericanos cuya génesis está ligada a las músicas y bailes de salón desde las últimas décadas del siglo XVIII, con dispersión en toda la región andina colombiana.

En el Eje Centro Sur es un género muy arraigado que se interpreta de manera instrumental o vocal, siendo poco común su uso en expresiones dancísticas y como sucede en otras regiones, en prácticas restringidas a los grupos coreográficos. Existen pasillos célebres originados en esta región creados por compositores destacados como "Espumas" de Jorge Villamil, "Pasillo" de Guillermo Calderón y "Luz y Sombra" de José Ignacio Tovar entre otros. (Músicas Andinas Centro Sur, 2009).

Dada la gran variedad de elementos constitutivos del pasillo, su representante riqueza sonora, las enormes posibilidades compositivas y la relación estructural con la guabina; consideramos pertinente incluir este género en nuestra investigación y abordarlo en 2 composiciones que logren evidenciar algunas de las posibilidades rítmicas, tímbricas e interpretativas del género con un enfoque ambiental.

El pasillo es un género de uso común entre los formatos de cuerda, tanto de carácter instrumental como vocal-instrumental. Sus temáticas suelen ser diversas, melancólicas, jocosas, políticas, cotidianas, siempre arraigadas y representativas de la idiosincrasia de un país con influencias negras y europeas en cuyo interior se gestan las más profundas historias.

### **5.3.1. Bambuco**

Este aire representativo de nuestro país en donde circundan elementos musicales, dancísticos, coreográficos, culturales y de tradición, se ha convertido en un género infaltable en la lista de repertorio de casi todos los formatos de música colombiana: bandas, tríos, duetos, estudiantinas u orquestas de cuerda y solista instrumental. Su escritura musical en 6/8, representa para su estudio una transformación de algunos de los conceptos rítmicos abordados en las guabinas y en los pasillos: puede leerse a 6, a 3 o a 2 y cada una de estas formas de asimilar su escritura podría cambiar significativamente el sentido interpretativo y estilístico. Para el trabajo de montaje en esta guía, se hará uso solo de las lecturas 6 leído a 3 y 6 leído a 2.

Tomemos ahora algunas definiciones técnicas del bambuco para que se amplíe el panorama respecto a este género.

Este género comprende una cantidad de elementos que subyacen la memoria histórica del país: sus líricas románticas, tristes, festivas o imaginarias, dan cuenta de un sentir profundo convertido en canción y lleno de experiencias en torno a las raíces musicales; por tanto consideramos relevante incluir este género en nuestra investigación con dos composiciones que además de conservar las características del bambuco, proponen reflexiones frente al cuidado del medio ambiente, los recursos naturales y la preservación de especies en vía de extinción.

### 5.3.2. Músicas Tradicionales

La música tradicional es aquella que se transmite de generación en generación al margen de la enseñanza musical académica como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo y es fruto del mestizaje que se dio entre las tradiciones europeas, americana y africana, entre otras. Es sumamente variada e incluye diversos estilos determinados por la región geográfica de proveniencia y por las diferentes épocas de desarrollo. (Moedano, 2020).

La riqueza de la música popular colombiana es incuestionable, es el resultado de la variedad étnica de sus orígenes y la manera como se mezclaron las tres vertientes de las que se nutre nuestra cultura: lo blanco, lo negro y lo indígena aborigen. Un rápido recorrido por nuestra geografía nos muestra sus manifestaciones musicales, en algunas regiones con gran vitalidad, todavía en evolución, e incluso comercialmente exitosas; en otras están un poco limitadas a pequeños grupos de personas que la ejecutan por tradición oral.

Este recuento se puede empezar por la costa Caribe, exactamente en la antigua provincia de Padilla, actual norte del Cesar, sur de la Guajira y oriente del Magdalena, donde primero la guitarra y después el acordeón se fusionaron con el tambor negro y la guacharaca indígena, fusión de la que nace el Vallenato, el cual inicia con pequeños grupos de juglares que recorrían los campos contando historias y amores.

Por su parte, del encuentro entre bandas militares, músicas europeas de salón, tambores de negros, gaitas y carrizos indígenas surgieron las bandas pelayeras y papayeras de la fusión entre éstas -los Conjuntos de Gaitas y Flautas de Millo- con las big bands de jazz norteamericanas, surgieron posteriormente las orquestas de baile y su música, como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Hacia otra región del país, en el litoral Pacífico, aparecieron

las chirimías chocoanas con clarinetes y tambores, arrullos y cantos tradicionales, herencia viva y fusionada de esclavos negros y esclavistas blancos.

Más hacia el sur en el Valle, Cauca y Nariño surgieron los conjuntos con marimbas africanas, cantaora y cununos tocando y bailando Currulaos.

Por su parte, surcando dentro de las cordilleras de Antioquia y el viejo Caldas pueden verse todavía los duetos de cantores con tiple y guitarra, tríos con lira o bandola o estudiantinas de cuerdas tocando bambucos, pasillos, polkas, guabinas, danzas y demás aires andinos, conjuntos de músicas que tejieron nuestra identidad sonora desde la independencia hasta los años 40.

Al seguir por la cordillera hacia el sur y el oriente en los Santanderes, Boyacá y Cundinamarca, se escuchan también Guabinas y Torbellinos, los conjuntos carrangueros y la rajaleña en Huila y Tolima. Finalmente, al bajar por los llanos se encuentra que con Venezuela se comparten arpas, cuatros y capachos, suenan así Joropos, Pasajes y Galerones con danzas y zapateos medio andaluces y contrapunteos con trovas improvisadas. (Música, mayo de 2014).

#### 5.4. MARCO LEGAL NORMATIVO

El marco legal está dado por leyes, decretos, ordenanzas y acuerdos que se hacen a nivel municipal, nacional o departamental; la Guía básica para Montaje de obras en formato de Estudiantina y Coro se sustenta con la constitución política de Colombia de 1991 y en la ley general de Cultura 397 de 1997, que en los artículos 7 y 8, establecen que el estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación y determina como su obligación y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la misma.

En primer lugar, la Constitución Política de 1991 emana en su Artículo 70 que “El estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional”. De ahí que desde la Ley 115 de 1994 “Ley General de Educación” se establece que dentro de la educación pública se debe orientar como área fundamental del conocimiento la educación artística y para su obligatoriedad en la garantía de preservar la identidad cultural y el desarrollo de las expresiones artísticas como parte esencial de la formación y se denomina Educación Artística y Cultural. (Art. 23 Ley 115 de 1994).

En el caso de la propuesta de cartilla didáctica para el proceso de formación y montaje de coro y estudiantina del proyecto de investigación, el marco legal tiene en cuenta además la Ley 397 de 1997, la Ley de Cultura, por la cual se dictan las normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura direccionadas por el Ministerio de Cultura.

En esta ley se reconoce el concepto de cultura como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de

valores, tradiciones y creencias, y es por esta razón que centra la atención en nuestro proyecto por tanto apuntamos al fortalecimiento y preservación de la identidad nacional en las músicas tradicionales andinas. (COLOMBIA, 1997).

**ARTÍCULO 27.** El creador. Se entiende por creador a cualquier persona o grupo de personas generadoras de bienes y productos culturales a partir de la imaginación, la sensibilidad y la creatividad. Las expresiones creadoras, como expresión libre del pensamiento humano, generan identidad, sentido de pertenencia y enriquecen la diversidad cultural del país.

**ARTÍCULO 64.** Del Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural. Corresponde al Ministerio de Cultura, la responsabilidad de orientar, coordinar y fomentar el desarrollo de la educación artística y cultural no formal como factor social, así como determinar las políticas, planes y estrategias para su desarrollo.

Para tal efecto, créase el Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural, que tendrá como objetivos, estimular la creación, la investigación, el desarrollo, la formación, y la transmisión del conocimiento artístico y cultural.

De igual manera se contempla en este marco legal el Plan Nacional de Música para la Convivencia que busca fortalecer la diversidad y garantizar a la población su derecho a conocer, practicar y disfrutar de toda creación musical, fomenta además la conformación y consolidación de escuelas de música en todos los municipios del país, promoviendo la educación musical de niños y jóvenes, la actualización y profesionalización de intérpretes, organización comunitaria, diálogo intergeneracional, afirmación de la creatividad y la personalidad cultural de cada contexto. Así mismo, el Plan desarrolla los componentes de formación, dotación de instrumentos y materiales musicales, información e investigación, creación, emprendimiento, circulación y gestión. (CULTURA, 2022).

Otro aspecto fundamental en el marco legal es la Ley 23 de 1982 “Derechos de Autor”, esta ley protege exclusivamente la forma literaria, plástica o sonora, cómo las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas en las obras literarias, científicas y artísticas, la salvaguarda de su producción creativa y su circulación.

**ARTÍCULO 33.** Derechos de autor. Los derechos de autor y conexos morales y patrimoniales de autores, actores, directores y dramaturgos, se consideran de carácter inalienable por las implicaciones que éstos tienen para la seguridad social del artista. (Nota: Declarado exequible por la Corte Constitucional en Sentencia C-155 de 1998, en el entendido de que los derechos patrimoniales de autor se pueden ceder o enajenar libremente, siempre y cuando la cesión o enajenación no afecte el derecho irrenunciable a la seguridad social de sus titulares).



## 6.0. METODOLOGÍA

### 6.1. Generalidades.

El enfoque metodológico de nuestro proyecto está centrado en un proceso experiencial, en el cual la praxis se constituye en referente creador para llegar a la composición y el montaje de las seis obras que contiene esta guía. Encontraremos miradas de teóricos como Jon Curwen, John Dewey, Albert Bandura y Lev Vygotsky quienes plantean la importancia del trabajo por imitación, el “hacer” a partir del ejemplo, lo neuronal y la idea de que el aprendizaje no debe catalogarse como individual sino como colectivo-social.

Las herramientas metodológicas de este proyecto estuvieron sustentadas en encuestas realizadas a estudiantes y maestros tanto de áreas corales y de cuerdas pulsadas como de bandas y otras expresiones artísticas, las cuales ayudaron a tener un panorama en contexto que permita reconocer de una forma más significativa las realidades y necesidades de los directores corales y de estudiantinas en los municipios de las escuelas de música del país.

Se propone el uso de herramientas pedagógicas a partir del aprendizaje experiencial; por tanto, es necesaria la intervención de John Dewey y su aporte sobre esta teoría en su libro:

*Experiencia Y Educación:*

Para John Dewey la experiencia constituye la totalidad de las relaciones del individuo en su ambiente. No es primordialmente un evento cognitivo, aunque la cognición puede hacer parte de la experiencia. Pero la experiencia no solo transforma al mundo y al individuo, también transforma la experiencia pasada y futura: constituye una reconstrucción de la experiencia pasada y modifica la cualidad de las experiencias posteriores. (Dewey, 1938, p. 18).

Teniendo en cuenta los planteamientos de estos teóricos, realizaremos el montaje de las seis obras musicales en los géneros de guabina, pasillo y bambuco incorporando en primera instancia, de forma corporizada, los componentes rítmicos y melódicos presentes en cada obra.

Cada profesor puede implementar sus propias estrategias metodológicas y hacer uso de muchos recursos didácticos para abordar cada una de las lecciones que componen la guía; no obstante, se presentan en este apartado algunas sugerencias generales que pueden ser de utilidad y que están relacionadas con la concepción misma que tenemos del trabajo pedagógico musical con niños y jóvenes: primero la acción y luego el concepto, primero la música y luego la teoría.

El trabajo de investigación – creación se desarrollará con un diseño metodológico lineal en cuatro fases que contiene:

## **6.2. Diseño lineal en 4 fases**

### 6.2.1. Fase de Diagnóstico

En la que, a partir de indagar sobre el ejercicio artístico de las escuelas de música de algunos municipios de Antioquia tales como: (*Bello-John Jaime Villegas Londoño, Guarne-Emmanuel Ríos, El Retiro-Estefanía Ospina, Marinilla-Luz Elena Vallejo, Pueblo Rico-Anderson Herrera, Concordia-Yeison Bedoya y en persona propia: Caldas-Luis Carlos Cardona*) sumado a la investigación de sus procesos de formación en estudiantinas y coros, podemos concluir que la mayor parte de la música colombiana, en especial la de cuerda pulsada, ha sido enseñada por medio de la imitación: se observa, se escucha y luego se pone en práctica de generación en generación, de profesor a estudiante, ya sea tiple, bandola, guitarra o voz, logrando la apropiación de los diferentes ritmos colombianos y especialmente de los propuestos en la guía metodológica; además, se observa que es común en los municipios encontrar los procesos musicales divididos (coro, estudiantina, banda, cuerdas frotadas), cada uno, con enfoques

diferentes y con docentes especializados, pero es claro también, que en algunos de los municipios citados, se evidencia el poco material compositivo que desde su elaboración tenga como objetivo fusionar algunos de estos formatos lo que sin lugar a duda permite recoger en esta fase de diagnóstico, un insumo representativo para encausar nuestro tema de investigación hacia el producto compositivo.

#### 6.2.2. Fase de recolección de la información

Esta fase estará determinada por la recolección de información legal, teórica y conceptual de nuestro tema de investigación, así como de datos estadísticos, entrevistas y audios relacionados con la metodología de enseñanza en la formación de estudiantinas y coros tradicionales de la música andina colombiana desde los docentes de las escuelas de música especialmente la escuela de música del municipio de Caldas, teniendo en cuenta de igual manera los lineamientos a nivel nacional, departamental y local desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia.

#### 6.2.3. Fase de ejecución

El trabajo de campo en el desarrollo de la investigación, es fundamental para dar cuenta de la propuesta creativa desde la metodología y didáctica aplicada a la formación de estudiantinas y coros integrados desde las composiciones, arreglos y adaptaciones pensadas para el fortalecimiento del material pedagógico existente en nuestro contexto mediante la aplicación de técnicas de investigación como el registro audiovisual del proceso, encuestas y entrevistas a docentes y estudiantes de música y el análisis de datos para las conclusiones y los aportes del proyecto a la formación musical.

#### 6.2.4. Fase de producción

Creación, diseño y producción de una guía básica de montaje de repertorio en formato de estudiantina y coro para el fortalecimiento del proceso de formación en la escuela de música del

municipio de Caldas – Antioquia, a través de la composición de seis obras en géneros andinos colombianos tales como: guabina, pasillo y bambuco.

6.3. Esta guía contiene los siguientes contenidos pedagógicos:

#### 6.3.1. Preparémonos pa' l Surrungueo

Este apartado propone un acercamiento vivencial a las tonalidades de las obras desde la corporalidad haciendo uso de las posiciones Curwen; se trabaja individualmente cada posición en relación con su onomatopeya hasta lograr los siete grados de la escala, lo que permite acceder fácilmente a los contenidos de las obras. Se propone usarlo de manera espontánea con los estudiantes para potenciar la audición, la corporalidad y la relación posición-sonido en pro del montaje de las obras.

#### 6.3.2. Encordemos primero

El material compositivo que propone esta investigación, está elaborado para formato de estudiantina así: 2 bandolas, tiple, guitarra, bajo y percusión y para coro infantil a 2 voces, pero es claro que no en todos los procesos formativos de las escuelas de música del país, se tienen grupos que puedan acceder directamente a este material; por lo tanto se presentan brevemente algunas sugerencias para el desarrollo del coro el cual comprende varios componentes claves: unísono, unísono con ostinato, canciones simultáneas (Quodlibet), cánones y obras a dos o más voces.

#### 6.3.3. Sugerencias metodológicas pa' los surrungueos.

En este apartado se propone generar un acercamiento detallado a cada obra en cuatro aspectos principales: corporalidad, definición estructural, contenidos musicales, y aspectos interpretativos empleando diferentes actividades en pro del montaje de cada Surrungueo. Se plantean

actividades específicas para el coro y la estudiantina además de un énfasis pronunciado en el trabajo de ensamble.

#### 6.3.3.1. Coro (Verde)

##### **Audiciones y acompañamiento rítmico corporal**

Tomado en cuenta el movimiento corporal de la metodología Dalcroze y usando la pista en formato (midi) de cada Surrungueo, se propone incorporar ritmos corporales en diferentes velocidades y definir posteriormente las onomatopeyas que se emplearán en cada género; luego de que el grupo logre acompañar corporalmente y usar de manera fluida las onomatopeyas de manera simultánea, se propone extraer las frases más representativas de cada obra y aplicar ambos conceptos.

##### **Definición estructural**

Es vital hacer claridad en que cada obra contiene varios momentos o partes que deben diferenciarse claramente pues en cada uno de ellas, las funciones tanto de los cantantes como de los instrumentistas varía y entenderlas garantiza que la interpretación tenga mayor claridad.

##### **Activación y Estiramiento**

Activación de las zonas del cuerpo (hombros, cabeza, brazos y gestos faciales), con el fin de realizar una correcta y sana práctica en el momento de realizar ejercicios técnicos de articulación y sonido.

##### **Calentamiento Vocal**

Realizar ejercicios de respiración que permitan percibir la contracción del cinturón abdominal usando combinaciones de consonantes sh, t, r, k, f sin perder de vista la tesitura y los rangos

vocales de los estudiantes entre los 7 y los 12 años de edad, además teniendo en cuenta la tesitura y los rangos vocales de las voces cambiantes que están entre los 13 y 14 años.

### **Vocalización**

Ejercicios imitando el sonido de una sirena. Con u, m, br. (vibración de labios) estos ejercicios se hacen empezando de un sonido grave para llegar a un agudo.

Ejercicios con ja-ja-ja, ju-ju-ju ... en diferentes alturas, con cualquier patrón rítmico.

Imitación de voces de dibujos animados o animales, suavemente en el registro agudo.

Sonidos sobre una nota empleando notas largas con vocales u, o, a, e, i y combinaciones con consonantes m, n, l, f, empleando posición de bostezo.

Cambios de altura por grado conjunto, partiendo de los siguientes grados: 1-2-3 ó 3-2-1 ó 1-2-3-4-5. Empezando con vocales abiertas a, e, o y luego con las cerradas i, u. (tratando de mantener la posición de bostezo) e implementar cambios rítmicos (puntillos, tresillos etc.).

Ejercicios de improvisación con los grados vistos apoyadas en pistas que estén en la misma escala.

### **Improvisación**

Esta actividad se propone con el fin de generar atmósferas que acerquen a los estudiantes a las progresiones, a los motivos melódicos y a los motivos rítmicos.

### **Lectura con posiciones Curwen**

Después de haber realizado el calentamiento previo, se propone realizar lectura rítmica y luego con entonación de cada línea melódica (voz 1 y voz 2) usando posiciones Curwen; luego de trabajar individualmente cada voz, se empieza el trabajo a dos voces de pequeños fragmentos hasta lograr el ensamble de toda la obra. Tener en cuenta que es un proceso gradual y adaptativo y que requiere de práctica.

### **Canto con letra**

En este apartado proponemos cantar la canción con la letra y estos son los pasos que sugerimos:

Primero cantamos la voz 1 y después la voz 2.

Después pasamos a ensamblar las dos voces al tiempo en un proceso gradual compás por compás o frase por frase, como se considere necesario.

Si hay inconveniente con algún pasaje, se precisará con las posiciones Curwen.

La partitura de la canción la cual encontrar en este link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1fYnfVKhkyBq-rALuCq0kU4AXiq5OpUBT>

### **Secciones especiales**

Identificación de aquellos compases y/o secciones que, por sus particularidades rítmicas, armónicas, nivel de dificultad, lenguaje, etc. Deben ser explicadas previamente en la lectura e interpretación de cada particella.

#### 6.3.3.2. Estudiantina (Naranja)

### **Audiciones y acompañamiento rítmico corporal**

Tomado en cuenta el movimiento corporal de la metodología Dalcroze y usando la pista (midi), de cada Surrungueo, se propone incorporar ritmos corporales en diferentes velocidades y definir posteriormente las onomatopeyas que se emplearán en cada género; luego de que el grupo logre acompañar corporalmente y usar de manera fluida las onomatopeyas de manera simultánea, se propone extraer las frases más representativas de cada obra y aplicar ambos conceptos.

### **Definición estructural**

Es vital hacer claridad en que cada obra contiene varios momentos o partes que deben diferenciarse claramente pues en cada uno de ellos, las funciones tanto de los cantantes como de los instrumentistas varía y entenderlas garantiza que la interpretación tenga mayor claridad.

### **Calentamiento y estiramiento**

Para activar las zonas del cuerpo que vamos a usar (dedos, muñecas y antebrazo), con el fin de realizar una correcta y sana práctica en el momento de ejecutar ejercicios técnicos de articulación y sonido.

### **Presentación y canto de la canción, Identificación de pasajes complejos (acordes, rítmicas, técnica interpretativa)**

En esta actividad se comunica a los estudiantes en qué escala está construida la canción mediante su interpretación, teniendo en cuenta las voces cambiantes y su tesitura. Luego se realizarán propuestas de digitación de la escala, dinámicas, y definición de los acordes más significativos; igualmente algunas formas de digitarlos en los instrumentos armónicos, con el fin de improvisar con la voz y los instrumentos sobre la estructura de la canción teniendo en cuenta estas precisiones musicales.

### **Secciones especiales**

Identificación de aquellos compases y/o secciones que, por sus particularidades rítmicas, armónicas, nivel de dificultad, lenguaje, etc. deben ser explicadas previamente a la lectura e interpretación de cada particella.

### **6.3.3.3. Ensamble (Azul)**

Las siguientes actividades se realizarán desde la escucha, la voz y el cuerpo con el fin de integrar los estudiantes del coro y la estudiantina por medio del canto y el juego.



### **Ejercicios de calentamiento corporal y postura**

Para esta actividad se propone estar sentados en el borde de la silla o de pie; hacer movimientos lentos de hombros hacia arriba y abajo; mover la cabeza con mucho cuidado hacia abajo, hacia el centro, y hacia arriba.

Hacer movimiento con las muñecas de arriba hacia abajo y en círculos, estirar y contraer los dedos de ambas manos, hacer pequeños masajes a cada dedo.

### **A cantar con el coro y la estudiantina**

Para incentivar el canto y precisar la letra de canción, tanto para los integrantes del coro como los integrantes de la estudiantina. se propone hacer las siguientes actividades:

Cantar la canción con imágenes que hagan referencia a la letra de la canción, cantar la canción con movimientos corporales que se refieran a la letra de la canción, cantar un fragmento de la canción y que el grupo repita a modo de ecos.

Esta actividad ayudará a comprender a los integrantes de la estudiantina la estructura de cada tema, lo cual es conveniente al momento de interpretar esta canción con los instrumentos.

### **Rítmica corporal**

Con el fin de generar un acercamiento entre los estudiantes del coro y la estudiantina, se desarrollarán diferentes ejercicios corporales, individuales en parejas y con todo el grupo, siguiendo el ritmo de la canción; esta actividad se realizará en círculo. (usar guía mp3. de cada Surrungueo)

## **Practica Instrumental**

En esta práctica se realizarán diferentes actividades con la escala de la canción a fin de acoplar el coro con la estudiantina y así trabajar afinación, articulación y sonido y además precisar las notas y los acordes que están en la tonalidad.

### **Práctica 1**

El coro cantará las notas de la escala con posiciones Curwen en cada Surrungueo usando diferentes figuras rítmicas y acompañado por la estudiantina.

Bandolas tocarán las notas de la escala en el ritmo propuesto.

Las guitarras y los tiples tocarán los acordes que contiene la escala en el ritmo propuesto.

El bajo tocará las notas de la escala en el ritmo propuesto.

La percusión hará el ritmo de cada Surrungueo.

### **Secciones especiales**

Identificación de aquellos compases y/o secciones que, por sus particularidades rítmicas, armónicas, nivel de dificultad, lenguaje deben ser explicadas previamente. Se pueden implementar estrategias para resolver pasajes complejos; esta guía propone:

- Las voces realizarán la lectura rítmica con las palmas.
- Las bandolas realizarán la lectura rítmica con palmas en el pecho
- El tiple realizará la lectura rítmica las dos palmas en el las piernas
- La guitarra realizará la lectura rítmica con una palma en la pierna
- El bajo realizará la lectura rítmica con los pies en el suelo
- La percusión realizará la lectura rítmica con la voz y la silaba Sh.

Después de estas sugerencias proponemos hacer ensayos de hora y media como máximo, con un descanso de quince minutos.

Tanto el coro como la estudiantina deben realizar ensayos parciales con el fin de tener sus partes asimiladas y así, el proceso de ensamble sea óptimo y el trabajo pueda estar centrado en las secciones que generen algún tipo de dificultad.

Este proceso investigativo, propone una guía metodológica estructurada y probada, pero cada paso puede hacerse u omitirse libremente (dependerá de cada contexto); además no es cronológico, podría iniciar en cualquier fase y, se plantea con el fin de que todos los participantes identifiquen las sonoridades que existen en cada obra ya que en ocasiones es evidente que los instrumentistas no tienen clara la temática de la obra y su interpretación carece de sentido en pro del alcance de la composición; los cantantes por su parte suelen estar tan concentrados en sus melodías que pocas veces se enteran de lo que está ocurriendo en los demás instrumentos.

## **7.0. HALLAZGOS**

El logro frente al objetivo general es la elaboración de estrategias metodológicas a través de la creación de seis obras musicales en los géneros de pasillo, guabina y bambuco, que se consolidó en una cartilla metodológica con el fin de que este material repose en la Escuela de Música de Caldas y sirva como guía metodológica para el fortalecimiento de procesos culturales como las prácticas vocales-instrumentales en el formato de estudiantina y coro y también que sea ésta la oportunidad de acercar de manera directa a otros estudiantes de procesos artísticos externos a crear y/o participar de estas formas de conjunto.

## 8.0. CONCLUSIONES

Después de haber analizado los aspectos contextuales de la escuela de música y de las características sociales del objeto de estudio, se da comienzo a una planeación estratégica de una guía didáctica llamada "*6 Historias pa' Surrunguiar*", en torno a la articulación de dos procesos diferentes, utilizado como herramienta didáctica en el ensamble de estudiantina y coro para el fortalecimiento de los procesos de formación de los estudiantes del nivel medio en la Escuela de Música en el municipio de Caldas - Antioquia.

A partir de este proyecto de investigación se pudo evidenciar la importancia de la creación de un material pedagógico que aporte a la educación musical que incentive el fortalecimiento de los procesos de formación de estudiantinas y coros.

Si tenemos en cuenta la importancia de implementar permanentemente estrategias en la formación musical de los estudiantes, se pueden fortalecer los ambientes de aprendizaje y hacer un reconocimiento a la identidad cultural en el territorio y a su vez brindar orientaciones pedagógicas que garanticen el buen desempeño y cualificación de la práctica pedagógica docente.

Con este trabajo se pretende recomendar a los docentes, que lo establecido en el PNMC no se quede en las teorías expuestas por el Ministerio de Cultura, sino que se pongan en práctica desde la creación y difusión de nuevas propuestas de enseñanza musical y direccionen a los niños y niñas hacia el disfrute de una clase y/o un ensayo.

De manera especial se recomienda a los docentes de música que, desde la práctica, se implementen estrategias metodológicas apoyadas en actividades lúdicas y creativas que

incentiven en los estudiantes el gusto por aprender nuestra música colombiana haciendo uso de metodologías pedagógicas amigables para ellos y relevantes para la elaboración de sus las clases.

## 9.0. LIMITACIONES Y PROSPECTIVAS

Luego de haber realizado una recopilación de datos en algunas escuelas de música del departamento; Guarne, la Ceja, El Retiro, Concordia, Guarne, Bello, Pueblo Rico, Marinilla y especialmente en la casa de la cultura de Caldas Antioquia, a través de encuestas, entrevistas y conversaciones con los directores y estudiantes (ver anexos), se logra evidenciar que gran parte de las practicas musicales en las escuelas locales, se encuentran parciales especialmente en el área de coro y estudiantina.

Dentro de las limitaciones encontradas durante el proyecto de investigación, para el diseño de material didáctico de apoyo a la formación musical de estudiantinas y coros, con ensambles integrados en un mismo proceso, resaltamos las siguientes:

1. Procesos de formación de estudiantinas y coros segmentados y desarticulados cada uno con su profesional especializado.
2. Ausencia de material compositivo para estudiantina y coro con los ritmos tradicionales de la región andina colombiana.
3. Transmitir conocimiento en la formación coral y el aprendizaje de un instrumento musical a partir de los ritmos urbanos de la actualidad o ritmos de otros países.
- 4: Carencia de material didáctico y pedagógico que permita a los docentes tener una guía de montaje en dos procesos articulados.

Es así que, dentro de los hallazgos más significativos en los que podemos aportar a la investigación musical pedagógica resaltamos:

1. Los estudiantes de las escuelas de música sólo llegan a aprender una de las dos actividades formativas, desconociendo la importancia de la articulación de ambas disciplinas; es así que en nuestro proyecto vemos la necesidad de fortalecer el equipo docente de las escuelas de música,

con una herramienta como lo es esta guía didáctica que proponemos, para que los estudiantes se apropien del proceso de aprendizaje dentro y fuera de la escuela de música.

2. Falta de interés de los docentes para crear, diseñar e implementar material propio para sus sesiones de clases y de montajes; es así que la guía didáctica que proponemos es una apuesta, para que el proceso de formación integrado entre estudiantina y coros sean un ensamble específico dentro de los procesos de formación integrado de los estudiantes que asistan a la escuela de música, en este caso específico la escuela de música del Municipio de Caldas.

3. Poco interés en el aprendizaje de la Música Tradicional Colombiana dentro de las comunidades, especialmente en edades juveniles (12 y 28 años). La guía didáctica propone además dentro de la investigación, un material musical fresco, dinámico, acorde a los gustos de los estudiantes, de tal manera que los ritmos como bambuco, guabina, pasillo que implementados, sean acogedores a ellos y estén a la vanguardia de lo que hoy en día la nueva expresión de la música colombiana está permitiendo en los jóvenes.

4. Dificultad en el acceso de material bibliográfico musical (partituras) para la preparación de grupos de proyección; el proyecto de investigación creación, propone un material fresco, nuevo, dinámico en el que el docente y el estudiante se apropien de él y pueda ser parte del repertorio colombiano en cuanto a la formación de estudiantinas y coros en las escuelas de música.



## 10.0. BIBLIOGRAFÍA

- Alejandro, Z. J. (2004). Programa básico de dirección de coros infantiles.
- Alferez, E. F. (2008). Musicas Andinas de Centro Oriente. En PNMC, *Cartilla de iniciación musical Viva Quien Toca* (p. 14). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bandura , A. (1973). Teoría de aprendizaje social .
- Cultid-Benavides, E. (2011). *Orientación a través de estrategias pedagógicas el canto y la interpretación de melodías con instrumentos de las familias de zampoñas, flautas, bombos cuerda pulsadas y frotadas, en niños y adolescentes de la escuela de música tradicional de guatavita.* (p. 14).
- Dalcroze, J. (1923). Ritmica. Cast.
- Dewey , J. (1938). Experiencia y educación .
- Díaz, M. (2008). La figura del director de coros infantiles pasos hacia la profesionalización. Ibarretxe.
- Franco, L. F. (2005).
- Gaviria-Ospina, M. A. (2019). El canto coral como actividad potenciadora de habilidades sociocognitivas.
- Giménez-Fajardo, T. (2016). La canción como espejo humano.
- LATHAM, A. (1938). DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO. En *Oxford Companion to Music* (p. 343). FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Marín, H. R. (2020). *De liras a cuerdas. una historia social de la música a través de las estudiantinas* (p. 74).
- MARTÍNEZ, A. A. (2001). ESTUDIOS AFROCOLOMBIANOS. En M. d. Nacional. Popayan: Universidad del Cauca.

Miñana, C. (1997).

Mora , J. I. (2013). *Los elementos pedagógicos en la iniciación de la estudiantina de la escuela de música de Guatavita.*

Musicas ANdinas Centro Sur. (2009). En PNMC.

Músicas Andinas Centro Sur. (2009). En PNMC.

Ospina, M. A. (2019). El canto coral como actividad potenciadora de habilidades sociocognitivas.

Rendon-Marín, H. (2020). *De liras a cuerdas. una historia social de la música a través de las estudiantinas.*

Ruiz , J. A. (2019). una aproximación histórica a la música popular en Buga, por García, en la Universidad del Valle Facultad de Humanidades.

Ruiz-García, G. S. (2020).

Vásquez-Rojas, C. M. (2012). Entre Cuerdas (p. 14).

Vygotsky, L. (1979). ed, cast.

## 11.0. CIBERGRAFÍA

Bembibre, V. (01 de 12 de 2008). *Definicionabc*. Obtenido de

<https://www.definicionabc.com/audio/coro.php>

BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. (21 de 03 de 2022). Obtenido de

<https://www.britannica.com/art/singing>. Accessed 5 July 2022

e-haus's diseño junto a Arte y Parte A.C. (2018). <http://www.cursosdemusica.com>. Obtenido de

<https://www.ayp.org.ar/project/ritmica-jaques-dalcroze/>

EIDLE, A. P. (23 de 02 de 2018). *EIDLE*. Obtenido de La teoría del aprendizaje y el desarrollo

de Lev Vygotski: <https://blog.uclm.es/beatrizmartin/la-teoria-del-aprendizaje-y-el-desarrollo-de-lev-vygotski/>

Elena, F. T. (2004). *Biografía y vidas*. Obtenido de Biografía de Lev Vigotsky:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bandura.htm>

ESPAÑOLA, R. A. (OCTUBRE de 2014). *Diccionario de la lengua española 23 edicion*.

Recuperado el 01 de 07 de 2022, de <https://dle.rae.es/composici%C3%B3n>

ETHNOBOTANY, MUSICA TRADICIONAL OCTUBRE DE 2022, de

[https://www.uv.mx/ethnobotany/Musica\\_tradicional.html](https://www.uv.mx/ethnobotany/Musica_tradicional.html)

MINCULTURA. (s.f.). *Sinic*. Obtenido de SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION

CULTURAL:

<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&S>

[ECID=8&IdDep=11&COLTEM=221](https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=11&COLTEM=221)

TORRES, R. P. (10 de AGOSTO de 2018). *GOBIERNO DEL ENCUENTRO*. Obtenido de

<https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuatoriano/>

*Un pequeño viaje por la música colombiana.* (s.f.). Obtenido de solar.physics.montana.edu:

[http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol\\_Bambuco.html](http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol_Bambuco.html)

wikimedia, P. (05 de 03 de 2022). *wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/coro>

## 12.0.ANEXOS

### 12.1.Obras

Escanea:



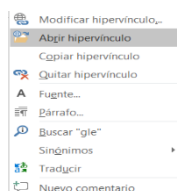
<https://drive.google.com/drive/folders/1RKv1hkSqJYEljyZZ5Yd3iGDnGpHC42n9>

### 15.2. Encuestas

En este anexo, encontraras la información recopilada de las encuestas dirigidas a estudiantes y maestros de varios municipios de Antioquia.

Para ser direccionado: clic derecho sobre el link y luego-Abrir hipervínculo.

Clic y luego



#### 15.2.1. Encuesta a directores

15.2.1.1. <https://forms.gle/6wTdanibE9oiFnEc7>

15.2.1.2. Tabulación

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MvsDUKEuQ4Z6fOUcv-oJs\\_660qQ2Jo\\_xiztoE6fAvWU/edit?resourcekey#gid=2009078697](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MvsDUKEuQ4Z6fOUcv-oJs_660qQ2Jo_xiztoE6fAvWU/edit?resourcekey#gid=2009078697)

#### 15.2.2. Encuesta a estudiantes

15.2.2.1. <https://forms.gle/yMZjqQg7SuM18Wg99>

15.2.2.2. Tabulación

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1DbpMCFgaieZQWOcCCpxQ6BH5FLiSK6ks64zFS A5WKeA/edit?resourcekey#gid=1546138363>

## 15.6. Glosario

**Acepciones:** inclinación o afectos particulares.

**Ávidos:** ansiosos, prestos.

**Bagaje:** Conjunto de conocimientos o experiencias con las que cuenta alguien.

**Constructo:** Construcción teórica para comprender un problema determinado.

**Convergencia:** tender a la unión de dos puntos.

**Crescendo:** Aumento gradual de la intensidad del sonido.

**Cualificación:** Dar a alguien formación especializada para que desempeñe una actividad profesional o un trabajo específico.

**Decrescendo:** Disminución gradual de la intensidad de un sonido.

**Escolanía:** voces blancas (coro de niños)

**Foráneas:** vivencias extranjeras.

**Forte:** En una interpretación, graduación fuerte e intensa del sonido.

**Insumo:** Conjunto de elementos o materiales que toman parte en la producción de actividad.

**Metodología:** conjunto de métodos que se siguen a una investigación para lograr un objetivo.

**Permeado:** Dicho de una idea o de una doctrina: Penetrar en algo o en alguien, y más específicamente en un grupo social.

**Piano:** En un pasaje musical la ejecución con un sonido suave y poco intenso.

**Pizzicato:** Sonido que se obtiene en los instrumentos de arco pellizcando las cuerdas con los dedos.

**Praxis:** práctica y/o ejecución constante de algo.

**Rubatto:** Recurso interpretativo musical que altera el valor de ciertas notas por medio de la aceleración o ralentización del tiempo.

**Sforzando:** Acento fuerte y repentino.

**Tempo:** Velocidad con la que se interpreta una composición musical.

Sacado de la RAE (Real Academia Española). <https://www.rae.es/>