

IMPLEMENTACIÓN DEL MÉTODO KODÁLY EN LA INICIACIÓN CORAL DE LOS
NIÑOS DEL GRADO QUINTO, DE LA FUNDACION BATUTA EN LA
INSTITUCIÓN EDUCATIVA SAN JOSÉ DE ORITO, SEDE LUIS CARLOS GALÁN
DEL MUNICIPIO DE ORITO PUTUMAYO

LUIS ALFREDO ROJAS CAICEDO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MUSICA
COLOMBIA CREATIVA
SAN JUAN DE PASTO
JULIO DE 2019

IMPLEMENTACIÓN DEL MÉTODO KODÁLY EN LA INICIACIÓN CORAL DE LOS
NIÑOS DEL GRADO QUINTO, DE LA FUNDACION BATUTA EN LA
INSTITUCIÓN EDUCATIVA SAN JOSÉ DE ORITO, SEDE LUIS CARLOS GALÁN
DEL MUNICIPIO DE ORITO PUTUMAYO

LUIS ALFREDO ROJAS CAICEDO

Propuesta Curricular presentada como requisito para optar al título de Licenciatura
en Música.

Licenciado: AUGUSTO ARMANDO ORDÓÑEZ LÓPEZ
Asesor trabajo de grado

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MUSICA
COLOMBIA CREATIVA
SAN JUAN DE PASTO
JULIO DE 2019

“Las ideas y conclusiones aportadas en este trabajo de grado son responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1º del Acuerdo No. 324, de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, julio de 2019

DEDICATORIA

A mi hija Paula Andrea, más que una razón es una disculpa para amarla siempre, a mi esposa Maryoli mi compañera de viajes y aventura por la vida, a mi familia y mi madre por su confianza y aliento constante.

AGRADECIMIENTOS

Al Dios de la vida por este don maravilloso de la música, por ser mi protector y fuerza en estos traslados y viajes de sacrificio y esfuerzo personal.

A la Universidad de Nariño y al Ministerio de Cultura por darme la oportunidad de compartir esta hermosa experiencia académica que sin duda será un crecimiento para mi vida personal, musical y para mejorar mis condiciones de vida.

A los maestros, Augusto Ordoñez López y Carlos Muñoz Portilla, por su acompañamiento y asesoría.

A la Fundación Batuta por su comprensión y apoyo en el trabajo y a la Institución Educativa San José de Orito, sede Luis Carlos Galán y a este grupo de maravilloso de personitas, estudiantes de quinto grado de educación básica primaria que hacen más agradable mi vida.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	12
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	13
2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:.....	14
3. OBJETIVOS	15
3.1 OBJETIVO GENERAL	15
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
4. JUSTIFICACIÓN	16
5. MARCO DE REFERENCIA	18
5.1 A Nivel Internacional:	18
5.2 A Nivel Nacional:	19
5.3 ANTECEDENTES	20
6. MARCO CONTEXTUAL.....	23
6.1 Macro Contexto.....	23
6.2 Micro Contexto.....	26
6.2.1 Programa Coral Batuta.....	30
6.3 PLAN DE ESTUDIOS DE ARTISTISCA INSTITUCION EDUCATIVA SAN JOSE DE ORITO SEDE LUIS CARLOS GALÁN	37
7. MARCO LEGAL	40
8. MARCO TEÓRICO	42
8.1 ZOLTÁN KODÁLY, VIDA Y OBRA	42
8.2 EL SOLFEO SILÁBICO	43
8.3 APLICACIÓN ESCOLAR	49
8.4 PRINCIPIOS BÁSICOS DE SU METODOLOGÍA:	50
8.5 PLANTEAMIENTO GLOBAL	51
8.6 EL PROCESO DE DESARROLLO.....	51
8.7 LAS PRIMERAS ETAPAS DE LA METODOLOGÍA KODÁLY	52
8.7.1 FASE PRELECTURA.....	52

8.7.2 FASE INICIACIÓN A LA LECTURA MUSICAL	53
8.7.3 EL MÉTODO COMO SÍNTESIS	54
8.8. SÍLABAS RÍTMICAS.....	55
8.9 SIGNOS MANUALES.....	57
8.10 SOLFEO RELATIVO	59
8.11 EURÍTMICA.....	60
8.12 LA APLICACIÓN PRÁCTICA DEL MÉTODO KODALY EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN COLOMBIA	61
8.12.1 LA PREPARACIÓN DEL DOCENTE	61
8.12.2 EL MÉTODO KODALY DESDE LA VIVENCIA DEL ESTUDIANTE	62
8.13 PROPUESTA PEDAGÓGICA	63
8.14 IMPORTANCIA DE MEJORAR LOS CURSOS DE ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ESCUELA DEL MAGISTERIO COLOMBIANO.....	64
8.15 DESARROLLO PRÁCTICO DE UN ENSAYO CON EL GRUPO INFANTIL APLICANDO EL MÉTODO DE ZOLTAN KODÁLY	68
9. MARCO CONCEPTUAL	73
9.1 ACTIVIDAD LÚDICA:.....	73
9.2 DIDÁCTICA:.....	74
9.2.1 EL JUEGO DIDÁCTICO:.....	75
9.3 EMPÍRICO:.....	75
9.3 EL MÉTODO HEURÍSTICO:	76
10. DISEÑO METODOLÓGICO	76
10.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN	78
10.2.1 Experimental- Cualitativa:	78
10.3 METODO DE INVESTIGACIÓN:	79
10.4 INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN	79
10.4.1 POBLACIÓN Y MUESTRA	79
10.4.2 UNIDAD DE ESTUDIO:	81
10.5 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.....	82
10.5.1 FUENTES DE OBTENCION DE LA INFORMACIÓN	82

11. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN.	83
11.1 CUADRO DE CATEGORIAS.	83
11.2 VACIADO DE LA INFORMACIÓN	85
11.3 ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN.	88
12. CONCLUSIONES	91
13. BIBLIOGRAFÍA	92
14. ANEXOS	93
14.2 FOTOGRAFÍA NO. 1	94
14.3 FOTOGRAFÍA No.2	95
14.4 FOTOGRAFÍA No. 3	95
14. 5 FOTOGRAFÍA No.4	96
14.6 FOTOGRAFÍA No.5	96
14.7 Entrevista # 1	97
14.8 Entrevista # 2	97
14.9 Entrevista # 3	98
14.10 Análisis de las partituras	99

RESUMEN

La importancia de la educación musical temprana radica en que los niños adquieren habilidades y destrezas básicas de la música que van asociadas a los actos naturales de caminar, hablar, leer y escribir, lo que el niño hace el resto de su vida es mantener estas habilidades y continuar desarrollándolas. Por lo tanto, para poder desarrollar el talento musical, es sumamente importante que los niños de escuela elemental, tengan la oportunidad de participar en un programa de música.

Es muy significativo iniciar estos procesos musicales lo más temprano posible, el adiestramiento auditivo y vocal da excelentes resultados cuando esta actividad se realiza en los primeros años de vida escolar como anota Zoltán Kodály y recoger la música folclórica propia de cada región como elemento inicial por su proximidad cultural.

Por lo tanto esta experiencia con los estudiantes de quinto grado de la Institución Educativa San José de Orito, Sede Luis Carlos Galán, ha tenido momentos muy gratificantes en el desarrollo social, sensorial, motriz, creativo pero sobre todo emocional.

Es por eso que este proyecto quiere hacer un aporte significativo con los niños y niñas del grado quinto en su iniciación coral basado en los lineamientos, pedagogía y metodología del pedagogo Zoltán Kodaly.

ABSTRACT

The importance of early music education is that children acquire basic music skills and skills that are associated with natural acts of walking, speaking, reading and writing, what the child does the rest of his life is to maintain these skills and continue to develop them. Therefore, in order to develop musical talent, it is extremely important that elementary school children have the opportunity to participate in a music program.

It is important to start these earliest musical processes, auditory and vocal training gives excellent results when this activity is done in the first years of school life as noted Zóltan Kodaly and collect their own folk music of each region as the initial element by cultural proximity.

Therefore this experience with the 5th grade students of the Educational Institution San José de Orito, Luis Carlos Galán Campus, have been very rewarding moments of social, motor, creative, but above all emotional development, that is why this project wants to do a significant contribution with the children of the fifth grade in their choral initiation based on the guidelines, pedagogy and methodology of the pedagogue Zóltan Kodaly.

1. INTRODUCCIÓN

La música siempre ha estado presente en la vida y el desarrollo de toda comunidad y lo más cercano y el primer contacto con ella del hombre de todas las épocas ha sido el canto, improvisado o acompañado. “La voz humana es accesible para todos y es al mismo tiempo el instrumento más perfecto y bello, por lo que debe ser la base de la cultura musical de las masas”. (Kodály). La emisión de canciones de cuna, de arrullo, que escuchamos de mamá, incluso antes de nacer para algunos, la estimulación temprana que se hace con música, son variadas maneras de nuestros primeros encuentros con ella.

Cantar bien y disfrutar de la buena música ha sido y será siempre uno de los fundamentos claros y principios de la Fundación nacional Batuta, programa dirigido especialmente a niños, niñas y jóvenes con una acción prioritaria hacia los grupos humanos, familias menos favorecidas o vulneradas, la fundación trabaja de la mano con el gobierno nacional, los gobiernos locales, la empresa privada y organizaciones sin ánimo de lucro mediante equipos de trabajo constituidos por maestros de música y profesionales de diversas disciplinas.

Encontramos en la pedagogía musical universal, numerosos métodos que nos permiten desarrollar proyectos con personas de cualquier edad, métodos que han contribuido de manera significativa al desarrollo no solo de los aspectos musicales y artísticos, sino también al mejoramiento de la calidad de vida y al desarrollo integral de las mismas civilizaciones.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Dentro de los procesos de aprendizaje, la estructura formativa en las instituciones educativas del país, en los grados de básica primaria, y para el cumplimiento de los estándares educativos y los contenidos de las diferentes áreas se ha optado de manera reiterativa, por clases magistrales, donde el estudiante es un observador pasivo y el profesor se convierte en quien tiene el conocimiento absoluto de lo enseñado, El estudiante es solo un sujeto pasivo , receptor de contenidos, sin constituirse en un ser capaz de construir su propio pensamiento crítico y los recursos didácticos que se emplean son limitados. Esta manera de enseñanza ha sido tradicionalmente usada para impartir conocimiento, y a pesar de los cambios en los tiempos y la facilidad de la época para la obtención de información, dicha práctica, aún no ha sido objeto de cambio, desconociendo que para educar existen diversas herramientas metodológicas que permiten al estudiante despertar el interés de aprender a través de la cercanía con lo aprendido, de la mano de la experiencia, dicha experiencia debe crear en el estudiante el deseo y la voluntad de seguir en los procesos de aprendizaje y este se convierta en el medio por el cual, este tenga la posibilidad de enriquecer todos los ámbitos de su vida.

En el caso de la educación musical, la manera que se ha impartido dentro de los procesos académicos, no ha escapado del esquema magistral, sin embargo, la música tiene una ventaja sobre las demás áreas, ya que la música es en sí misma es un proceso sensorial, por tanto, intrínsecamente de acción, además de potenciar los procesos de aprendizaje y enseñanza que permite un desarrollo integral del ser del niño en todos los ámbitos de su desarrollo, social, emocional e intelectual. La música en sí misma es considerada una herramienta Lúdica dentro

de los procesos educativos, mas sin embargo se ha relegado dentro de las áreas del conocimiento a una asignatura relleno o simplemente no existe dentro del currículo académico por considerar que no aporta lo que un niño(a) necesita para su formación. Ahora con los cambios en los tiempos, se debe replantear los métodos por los cuales el docente puede generar la motivación necesaria para que un niño(a) genere dentro de sí la motivación necesaria hacia el aprendizaje, y es en la iniciación musical donde se debe enfatizar para sembrar en los pequeños la motivación y devolver a la enseñanza musical la importancia que le pertenece.

En la institución Educativa San José de Otrito, Sede Luis Carlos Galán, los estudiantes menores de 10 años no tienen acceso a la educación artística musical con una metodología accesible a su edad y que a ellos les resulte fácil de entender. Por tanto es necesario que a través de la implementación de métodos adecuados, se les brinde la posibilidad a los niños, de un espacio de aprendizaje en el que por medio de los métodos apropiados puedan aprender un arte como es la música y por medio de esta , utilizándose como eje transversal un proceso holístico de formación.

2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Es el método Kodaly, el mejor método a implementar para iniciar, continuar y fortalecer la formación musical de los estudiantes de quinto grado en la Institución Educativa San José de Orito Putumayo, sede Luis Carlos Galán?

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

- Demostrar que la aplicación del método Kodaly en el proceso de enseñanza aprendizaje es un factor que contribuye significativamente en el desarrollo de las habilidades musicales en los estudiantes en etapa de educación Básica Primaria.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reconocer las destrezas, habilidades y las falencias vocales de los niños y niñas del grado quinto de primaria de la sede Luis Carlos Galán.
- Crear y consolidar un coro con los estudiantes de grado 5, de la institución Educativa San José de Orito, Sede Luis Carlos Galán. teniendo como fundamento la metodología Kodaly.
- Aplicar el Método Kodaly de manera que genere un proceso de aprendizaje que propicie en los niños y niñas el mejoramiento de su autoestima y su desarrollo como ser social.

4. JUSTIFICACIÓN

La acción de cantar es algo espontáneo que nace con los niños, lo hacen desde la cuna, sus gestos y expresiones siempre son sonoros, por eso los niños, como dice el chileno Gerson Uribe Ramos en su libro *El Coro de Niños*: "...son esas raras perfecciones de la naturaleza...", al afirmar que la totalidad de los niños poseen una voz sana y plena, cantar es un acto muchas veces involuntario y el único instrumento que cargamos todo el tiempo y permanece con nosotros es la voz.

Es por eso que el Método Kodály es un método de educación musical basado en la música coral que parte de la música tradicional como lengua materna, por lo tanto es adaptable a cualquier cultura o región, por más lejos o apartada de grandes centros urbanos, la música debe ser para todos y no solo para aquellos dotados de grandes habilidades artísticas musicales.

En el año 2009, la Fundación Batuta incluye en su programa de formación musical la actividad coral, anteriormente se desarrollaban procesos musicales de pre-orquestas o ensambles, donde lo vocal tenía una participación importante pero dentro del montaje instrumental, a partir de ese año la iniciación coral toma una posición importante y exclusiva dentro de la metodología musical de la fundación.

Es por eso este proyecto quiere ser una propuesta que promueva esta metodología como una herramienta básica y eficaz para la iniciación coral. El ponente de este proyecto ha tenido la enorme fortuna de ver como los niños y niñas, de la Institución Educativa San José de Orito, Sede Luis Carlos Galán del grado quinto avanzan en sus ganas por integrar el coro. Aunque son estudiantes con muchas deficiencias económicas, con grandes dificultades familiares, participan de esta actividad musical como una ventana de escape frente a la crisis

social a las que se ven sometidos, pero, este servidor ve con gran satisfacción que después de las clases de música, los niños se van alegres balbuceando una canción.

Esta iniciativa de implementación musical nace al interior de la Fundación Batuta, conscientes de la necesidad del fortalecimiento coral, existiendo ensambles musicales aceptables con buen balance sonoro en cuanto a lo instrumental, pero con muchas deficiencias vocales, el repertorio y las obras a trabajar con los niños propone e incluye canciones solamente corales, con algún acompañamiento pero centrado exclusivamente en lo vocal, con todos sus requerimientos técnicos desde la postura corporal hasta las dinámicas y matices en la emisión y producción del sonido.

Con este propósito se pretende hacer de la acción de cantar una experiencia enriquecedora para los estudiantes, quienes al participar de un grupo pueden desarrollar habilidades artísticas, como también el cultivo de valores como el respeto, la tolerancia, la disciplina y la responsabilidad.

Con este proyecto se benefician directamente los niños y niñas del grado quinto de primaria, también sus familias y la comunidad en general porque se enriquece la oferta cultural a nivel institucional y municipal, las familias disfrutan del talento de sus hijos, emocionalmente equilibrados que logran grandes retos musicales que con disciplina y dedicación alcanzan.

5. MARCO DE REFERENCIA

Dentro de las publicaciones encontradas en el proceso de elaboración del proyecto se encontraron como referentes similares los siguientes textos:

5.1 A Nivel Internacional:

EL JUEGO COMO HERRAMIENTA CLAVE PARA TRABAJAR LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EDUCACIÓN PRIMARIA. TRABAJO DE FIN DE GRADO EN EDUCACIÓN PRIMARIA, SOFÍA MARTÍNEZ ROMERO, TUTORIZADO POR MARIA JOSE PÉREZ ANTÓN, CURSO 2014/2015.

Resumen:

El sistema de enseñanza está cambiando constantemente ya que está incorporando nuevos elementos como el juego y la música. Por un lado, el juego es considerado un recurso básico en el ámbito educativo a través del cual el niño adquiere habilidades, conocimientos y destrezas útiles para su vida futura. En cuanto a la Música, se trata de una de las materias que se estudian a lo largo de la Educación Primaria. El hecho de trabajar con estos dos elementos a lo largo de la etapa escolar puede potenciar un alto grado de creatividad.

A lo largo del trabajo se estudiará la importancia que tienen estos recursos en la escuela, el papel que presenta el profesor y la familia en ellos, las condiciones necesarias para llevarlos a cabo y los diferentes tipos de juegos que pueden ejercerse con el fin de aprender música. Para ello, se pondrá en práctica una propuesta didáctica para observar la relación existente entre ambos elementos.

5.2 A Nivel Nacional:

LA MÚSICA COMO HERRAMIENTA LÚDICO-PEDAGOGICA EN EL GRADO DE PRIMERO DE LA BASICA PRIMARIA PARA POTENCIALIZAR LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE EN LA FUNDACIÓN INSTITUTO MIXTO EL NAZARENO, UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, PROGRAMA DE LICENCIATURA EN PEDAGOGIA INFANTIL, LERCY ARROYO CARRILLO ,MELISSA GONZÁLEZ ARGUELLES, CARTAGENA 2015

RESUMEN

Este proyecto tiene como base fundamental la música como herramienta lúdico-pedagógica en el grado primero de primaria para potencializar los procesos de enseñanza y aprendizaje en la fundación instituto mixto el nazareno, de la cual se deriva el interrogante: ¿Cómo articular la música como herramienta lúdico-pedagógica para mejorar las estrategias en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los niños?, por ello se propone la continuidad en el uso de la lúdica, sabiendo que son niños y por ende necesitan una motivación efectiva, para aprender de forma divertida y dinámica; además, es de gran importancia en el proceso pedagógico, porque a través de la música los niños además del aprendizaje, crean ambientes sanos, que les permiten desarrollarse social, emocional e intelectualmente.

Los fundamentos teóricos base son: Piaget, Vygotsky, Ausubel (teoría del aprendizaje significativo), Maslow (teoría de la motivación), Gardner (inteligencias múltiples) y Carl Orff, Zoltan Kodály (teoría musical).

Este trabajo de investigación tiene un enfoque cualitativo – descriptivo utilizando como instrumentos, la observación, las actividades pedagógicas, talleres con

docentes y padres de familia, y encuesta aplicadas a una población de estudiantes y maestras del grado primero del Instituto Mixto el Nazareno de la ciudad de Cartagena. Los resultados obtenidos han sido que los niños presentaron mejoría en la motivación afectando positivamente su desempeño en el desarrollo académico y al tiempo los docentes se fortalecieron en sus estrategias en este proceso demostrando que las herramientas lúdico-musicales realmente potencializan los procesos pedagógicos, creando personalidad en los niños.

5.3 ANTECEDENTES

El presente proyecto está sustentado en los siguientes trabajos de investigación.

CAF, Banco de Desarrollo para América Latina. Música para crecer, Música como herramienta para la transformación social. Taller Internacional de Formación Coral – Metodología Kodály. Caracas, 2009

Algunas conclusiones de este Taller fueron las siguientes:

“Esta metodología Kodály la puso en práctica su creador Zoltán Kodály hace, casi 100 años, metodología que tiene unos componentes, no sólo musicales sino filosóficos, que parten de la base que todo mundo puede acceder a la música través del canto, el uso de la voz, los sentidos y el oído.”

“Es mucho más que enseñar música, toda esta metodología ayuda al niño a ser más creativo, más sensible y a entender la música en un nivel mucho más profundo de lo que permite la educación musical tradicional.”

“Lo más importante de la metodología Kodály es que la música les pertenece a todos, lo que significa que todo el mundo debería entender la música, no solo los músicos, porque la música es una necesidad de todos los días.”

“Esta metodología se fundamenta en la enseñanza de los niños, porque el sistema es más efectivo si se tiene más tiempo para desarrollarlo.”

LUCATO, Marco. La metodología Kodály aplicada a la escuela primaria. Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado. Universidad de Vigo, Pontevedra 1997.

Algunas de las conclusiones son las siguientes:

“Con el método Kodály no es imprescindible tener un conocimiento musical completo antes de empezar a aplicarlo a la docencia, ya que nos permite enseñar cada apartado en el que nosotros hayamos alcanzado un nivel de conocimiento y ejercitación adecuado sin romper la coherencia del método.”

“Es necesario evitar que los niños se acostumbren desde pequeños a la música de baja calidad ya que después sería demasiado tarde corregir.”

“La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar.”

“El canto diario es muy importante. El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona personas disciplinadas y nobles de carácter; su valor, en este aspecto, es incalculable.”

ZULETA JARAMILLO, Alejandro. El método Kodály en Colombia. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2008.

El autor llega a las a las siguientes conclusiones:

“El método Kodály para Colombia como método de enseñanza musical básico e inclusivo busca hacer parte de la educación básica general de todos los niños, que pueda implementarse y adaptarse a diferentes contextos de la enseñanza musical.”

“Esta propuesta metodológica tiene una secuencia de dos grandes ciclos, básico y avanzado de tres niveles de contenido la primera y siete módulos la segunda, que sea aplicable al contexto escolar, a la academia, al coro, la escuela de música de la casa de la cultura, la educación no formal etc.”

“La puesta en práctica y evaluación de estos planteamientos pedagógicos se está llevando a cabo dentro de las prácticas corales del programa infantil y juvenil y la carrera de estudios musicales de la facultad de artes de la Pontificia Universidad Javeriana. “

GUILLÉN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodály en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto-escritor en los niños de 5 y 6 años de edad. Instituto Latinoamericano de Altos Estudios, Bogotá Colombia, 2014.

La autora llega a las siguientes conclusiones:

“Que el proceso lecto – escritor de los niños y niñas entre los 5 y los 6 años está en la etapa de adquisición del lenguaje escrito a través del juego y construcción de significados.”

6. MARCO CONTEXTUAL

6.1 Macro Contexto

El Putumayo es uno de los 32 departamentos de Colombia y se encuentra al suroeste del país, al norte de las fronteras con Ecuador, provincia de Sucumbíos y Perú departamento de Loreto. Al norte se encuentran los departamentos de Cauca y Caquetá, al oeste el departamento de Nariño y al este el departamento del Amazonas. El territorio del departamento hace parte además de la región amazónica colombiana. Tiene una superficie de 24.885 km², su La capital es la ciudad de Mocoa.

El suroccidente del departamento era territorio de los indígenas Cofán, el noroccidente de los Kamentsá, el centro y sur de pueblos de lenguas tukano como los Siona y el oriente por pueblos de lenguas witoto. Parte del territorio Kamentsá fue conquistado por el Inca Huayna Cápac en 1492, que tras atravesar el territorio Cofán, estableció en el valle de Sibundoy una población quechua, que hoy se conoce como Ingas. Tras la derrota de los incas en 1533, la región fue invadida por los españoles desde 1542 y administrada desde 1547 por sucesivas misiones católicas.

El territorio actual del Putumayo estuvo ligado a Popayán durante la colonia y en las primeras décadas republicanas, haciendo parte del inmenso Departamento de Azuay que incluía territorios de las hermanas repúblicas de Ecuador y Perú. Después de la desintegración de la Gran Colombia en 1830, el Putumayo siguió perteneciendo a la Provincia de Popayán, que en 1857 fue anexada al Estado Soberano del Cauca; con la reforma constitucional de 1886 este estado y los demás que componían Colombia pasaron a llamarse departamentos. En 1905 es separada del Departamento del Cauca la Intendencia del Putumayo, que fue el

génesis del actual departamento; sin embargo en 1909 fue integrada a la entonces Intendencia del Caquetá. En 1912 es creada la Comisaría Especial del Putumayo que adquiere vida propia como entidad territorial al año siguiente. Entre 1953 y 1957 es fusionado con el Departamento de Nariño debido a varios disturbios públicos; en este último año se crea de nuevo como Comisaría Especial del Putumayo. En 1968 recupera su antigua denominación de intendencia y permanece así hasta 1991, cuando pasa finalmente a llamarse Departamento del Putumayo.

Un episodio en la historia del Putumayo fue la fiebre del caucho, época comprendida entre finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, época en que la Casa Arana esclavizó y exterminó a miles de nativos de la Amazonia, utilizados como mano de obra para la explotación del caucho. En la actualidad subsisten sin embargo diversas comunidades indígenas que resistieron el paso de los conquistadores del siglo XVI, la cauchería y las modificaciones ambientales causadas por la explotación del petróleo y la colonización reciente.

El Municipio de Orito surgió producto de la actividad petrolera iniciada en los años 40 del siglo pasado, por la Texas Petroleum Company, (Compañía de Petróleo Texas), al principio como una Inspección de Policía del Municipio de Puerto Asís, siendo elevado a la categoría de Municipio el 1º de Julio de 1979.

Orito ha sido denominada ‘Ciudad Cosmopolita’ por la gran afluencia de personas que han emprendido su viaje desde otras regiones hacia esta zona, unos motivados por el auge pasado, con menor intensidad actualmente, de las empresas petroleras y otros, atraídos por la consecución del dinero fácil basado en la falsa economía de la producción de “hoja de coca”, que se ha convertido en la principal generadora de violencia y desplazamiento existente en el territorio Oritense. Sin embargo, Orito presenta una dinámica comercial e industrial importante; su espacio, desigualmente desarrollado, en proceso de degradación

ambiental y con problemas de integración física, económica y social, pero con inmensas oportunidades de desarrollo, que es necesario identificar. Esta realidad, contundente e incontrovertible, impone la existencia de instituciones que estén en condiciones de encarar los enormes desafíos asociados a la resolución de tales problemas y a la activación de las posibilidades de desarrollo.

Para entender y asumir estos retos, la actual administración, tiene el compromiso fundamental de planear el desarrollo de la ciudad, compromiso que compete a todos los actores del desarrollo y exige cooperación, coherencia y continuidad en las intervenciones; también, visiones compartidas, construidas colectivamente, articulación del trabajo de las instituciones del Estado entre sí y con las organizaciones de la sociedad, así como actuaciones con sentido estratégico. Los Planes de Desarrollo actual y futuros deberán enmarcar, el rumbo de la organización y orientará la consolidación de las estrategias definidas en los mismos.

La población del municipio de Orito según Proyección DANE 2008 asciende a 46.194 habitantes, de los cuales 19.179 habitan en la cabecera municipal y 27.015 en el resto del territorio.

El Municipio de Orito cuenta con una mezcla bastante interesante en cuanto a sus grupos étnicos donde convergen población afro, comunidades indígenas y colonos, dando un colorido pluriétnico y multicultural que favorecen las expresiones artísticas donde un currulao, un arrullo o una ceremonia del yagé y una comparsa nariñense se encuentran y enriquecen el discurso musical y folclórico del municipio.

6.2 Micro Contexto

La Institución educativa San José de Orito inició labores en un bloque de cinco aulas construidas por la TEXAS PETROLEUM COMPANY, (Compañía de Petróleo Texas), el 07 de Enero de 1970 con el nombre de escuela “Ramón Mantilla Duarte”; siendo su primer director el Profesor Ricardo Rodríguez Erazo. En 1974, se cambió el nombre llamándola Escuela Urbana de Varones Orito Dos, y como director fue nombrado el Señor Néstor Felipe Díaz Luna. Entre los años 1976 - 1977 por Decreto 254 Secretaria de Educación del Putumayo se modifica la nómina de profesores estableciendo dos jornadas A y B nombrado como directores a los profesores Néstor Felipe Díaz Luna Jornada A, e Isaías Cajiao, Jornada B.

En el año de 1980, por disposición de la Secretaría de Educación y Cultura del Putumayo, se nombra como directora a la profesora Betty Daniel's de Rueda, en la ESCUELA URBANA, Orito Dos, barrio el Porvenir. En 1982, por Resolución No 047 de la Secretaria de Educación del Putumayo se inició con el grado pre - escolar en la Institución nombrándose como directora a la señorita María Teresa Cifuentes, tecnóloga en pre - escolar.

Mediante Resolución número 0017 del 11 de octubre de 1990, fue aprobado como Institución San José, para los niveles de pre - escolar a quinto grado de primaria.

Mediante el decreto número 0093 del 15 de septiembre de 1992, emanado de la Secretaría de Educación Departamental, se promovió temporalmente al cargo de directora en el Institución San José, a Aura Luzmila Córdoba Albán en reemplazo de Betty Daniel's de Rueda quien en el mes de septiembre de 1992 presentó la renuncia definitiva a su cargo de rectora de la institución.

En el año de 1995 se presentó un proyecto a la Secretaría de Educación Departamental para iniciar con el grado sexto (6°) de básica secundaria; y realizar el cambio de razón social.

Mediante Resolución número 009 de noviembre 19 de 1996 de la Secretaría de Educación Departamental aprueba el cambio de la razón social del establecimiento educativo y se concede licencia para iniciación de labores del grado sexto.

A partir del año lectivo 1996 - 1997, autoriza el funcionamiento del sexto de educación básica secundaria a la Institución “San José”, bajo la dirección de Aura Luzmila Córdoba Alván, como rectora, según resolución No. 007 del 25 de marzo de 1997.

Para el año 2000 según Resolución Número 0249 del 2 agosto la Secretaría de Educación y Cultura Departamental, en uso de sus funciones legales y las que le confiere la ley 115 de 1994 y Decreto 180 de 1997 autoriza el funcionamiento de los niveles de pre - escolar, ciclo de básica primaria y grado sexto, séptimo y octavo de básica secundaria.

Y según la Resolución número 0394 del 20 de octubre de 2000 Secretaría de Educación y Cultura Departamental reconoce el carácter de Colegio Básico San José; permitiendo otorgar el certificado de BACHILLER BÁSICO a los estudiantes que hayan terminado satisfactoriamente los estudios de Educación Básica Secundaria.

En el año 2002 el Decreto número 0599 del 6 de diciembre integra el Colegio Básico San José, Escuela la Alameda y Escuela Naranjito en una sola Institución Educativa que en adelante se denominará Institución Educativa San José de Orito.

Y en el año 2004, mediante el Decreto No.001416 de la Secretaria de Educación Departamental acepto la propuesta de ampliación del servicio público educativo para ofrecer los Grados décimo y undécimo de Educación Media con énfasis en Educación Ambiental.

Y es el 11 de Septiembre del año 2013 mediante la Resolución número 3627 de la Administración Temporal para el Servicio Educativo en el Departamento del Putumayo; donde se reconoce oficialmente el Servicio Público Educativo en los niveles de Preescolar, Primaria, Secundaria y Media, ofrecidos por la Institución Educativa Jorge Eliecer Gaitán, de naturaleza estatal, carácter mixto, jornada mañana continua, calendario A, que funciona en el Municipio de Orito, departamento del Putumayo.

Actualmente la IE San José de Orito goza de reconocimiento a nivel local y regional en cuanto su fortaleza cultural y artística, creadores del festival de teatro más importante de la región “La Máscara de José”, el grupo de Danzas Jaibaná y pequeños grupos musicales alternando con intérpretes y solistas que hacen de esta Institución un importante semillero artístico.

Filosofía Institucional

La Institución Educativa SAN JOSÉ DE ORITO, del municipio de Orito, departamento del Putumayo, ofrece educación de calidad en los niveles de preescolar, primaria, básica secundaria y media vocacional con énfasis en medio ambiente; dirigida a la población rural y urbana tomando en cuenta la diversidad étnica, cultural y de vulnerabilidad de la región, formando estudiantes con calidad académica, con una orientación ética basada en la convivencia armónica, democracia, paz y equidad; propiciando una identidad ecológica para la protección y preservación de los recursos naturales, que generen una continua búsqueda de alternativas que propicien el desarrollo de la región.

Misión

La Institución Educativa SAN JOSÉ DE ORITO, brinda sus servicios en; Preescolar, Básica Primaria, Básica Secundaria y Media Vocacional, formando personas respetuosas, autónomas, competentes y ciudadanos con capacidad de liderar cambios en su entorno y en el cuidado y respeto del medio ambiente.

Visión

En 2016 la Institución Educativa SAN JOSÉ DE ORITO, será reconocida por la calidad académica de sus estudiantes, su formación en valores, su capacidad de analizar y contribuir con el desarrollo de su entorno medio ambiental, social, cultural e individual; con un grupo de docentes comprometidos por la formación integral de sus estudiantes.

Objetivos

- ❖ Desarrollar procesos pedagógicos que permitan acceder al conocimiento científico y tecnológico; al libre desarrollo de la personalidad; a la formación de principios democráticos y de convivencia ciudadana; que permitan la promoción y preservación de la salud y el medio ambiente; y logren posibilitar el ingreso a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.
- ❖ Construir un ambiente organizacional óptimo para la prestación del servicio público educativo en función de lo pedagógico, lo administrativo y comunitario.
- ❖ Promover y establecer vínculos interinstitucionales que faciliten la proyección del servicio educativo y el fortalecimiento de la unidad institucional para la ciencia y el cuidado del medio ambiente.

Principios de los Docentes Institución Educativa San José de Orito

¹El educador debe cumplir con cuatro principios fundamentales para que la educación sea humana y de alta calidad:

- ❖ Una preparación intelectual y moral de alta calidad.
- ❖ Entrega a la profesión por vocación.

6.2.1 Programa Coral Batuta

PRESENTACIÓN DEL PROGRAMA CORAL.

En el marco de las prácticas musicales colectivas-constitutivas de los procesos de formación de la Fundación Nacional Batuta, se ha integrado de manera decidida los coros infantiles y juveniles como escenario para la transformación social a través de la música. En efecto, mediante la formación musical coral, los niños y los jóvenes no solo desarrollan su musicalidad sino su sentido de pertenencia a un colectivo, en el cual suman su voz a otras voces y disfrutan juntos del resultado de un trabajo en equipo. Como la aseguró el director coral argentino Diego Lenger durante el primer Congreso Coral Argentino, “La música coral, desde su inicio, fue un ámbito de encuentro, de sociabilidad y de interacción entre sus diversos actores. Por sus características intrínsecas permite, desde el arte, la integración y la adquisición de valores que hacen a la pertenencia, es decir que es una actividad que genera ciudadanía”.²

Adicionalmente, los coros representan una oportunidad de desarrollo musical y de disfrute que les permite a los niños, niñas y jóvenes conocer las músicas tradicionales del entorno, la música colombiana y la música universal y garantizar el ejercicio de su derecho a expresarse creativamente.

² Manual de Convivencia IE San José de Orito

JUSTIFICACIÓN DEL PROGRAMA CORAL.

En la Fundación Nacional Batuta, el área de iniciación musical a través del programa de ensamble y primera infancia, se ha encargado de impulsar las distintas líneas de desarrollo de habilidades y destrezas necesarias para brindar educación musical a niños, niñas, adolescentes y jóvenes beneficiarios del programa.

Desde el año 2009 una de las competencias que permanentemente ha mantenido una importante atención académica, es de la del desarrollo vocal por lo que en el año 2012 su importancia toma mayor fuerza con la creación del área coral. Esta se mantiene al igual que otras áreas musicales, dentro de la filosofía de la FNB de aprender música desde el que hacer musical temprano y en colectivo.

Este programa responde a una apuesta institucional por consolidar los distintos documentos académicos que dan sustento a nuestro que hacer, pretendiendo establecer la ruta a seguir en el crecimiento de esta área, para que los profesores de coro tengan una línea de orientación que les permitan realizar un trabajo con bases sólidas y los lleven a alcanzar resultados de importante calidad musical.

El coro en la FNB proporciona un espacio de práctica musical tendiente a desarrollar competencias musicales específicas de soporte auditivo y técnico que redundarán igualmente el desarrollo instrumental – orquestal y en algunos casos, suplirán las prácticas colectivas en aquellos lugares donde no existe la práctica orquestal.

METODOLOGÍA PROGRAMA CORAL

En su iniciación y contacto con el trabajo coral, los niños, niñas, adolescentes y jóvenes, empiezan su proceso musical en la FNB, son estudiantes que han tenido escaso o ningún contacto con la actividad coral, deben alcanzar una conciencia de

su voz cantada individual y en grupo, en este periodo de iniciación deben lograr una afinación básica y manejo de los fundamentos del técnicos del canto. El repertorio será seleccionado con un alto componente pedagógico, con elementos de la tradición local, colombiana, pero también con una mirada universal, lo cual permitirá cantar en distintos idiomas al unísono con una extensión en promedio de una octava do4- mi bemol 5, privilegiando el registro medio a agudo.

Contenidos

1. Voz cantada: hablada, recitada, susurrada o cantada.
2. Mecanismos de la voz: Ligerero, pesado
3. Evento y planos sonoros contrastados agudo-medio-grave, movimientos melódicos (asciende, desciende, se mantiene)
4. Consecución de la voz cantada con especial énfasis en la relajación, la atención y el dominio corporal.

Afinación Vocal

1. Canto con una entonación precisa al unísono dentro de la masa coral.
2. Coordinación de los movimientos corporales y respiratorios con la ayuda de gestos asociados a mejorar la afinación, el color de la voz, las articulaciones y dinámicas contrastadas f y p.

Sonido coral

1. Características de los sonidos: abierto, sonido cubierto (engolado), sonido nasal, sonido con espacio vocal.
2. Ampliación del registro vocal a partir de la conciencia en la audición y canto en grupo.
3. Conjugación de todos los aspectos fundamentales en la técnica vocal en función del canto, logrando una identidad y unidad sonora en el coro.

Dicción

1. Posturas bucales y vocales, abiertas y cerradas
2. Las vocales y las consonantes al cantar
3. Elementos de dicción para cantar en distintos idiomas
4. Elementos de interpretación extraídos del texto, el fraseo y articulación.

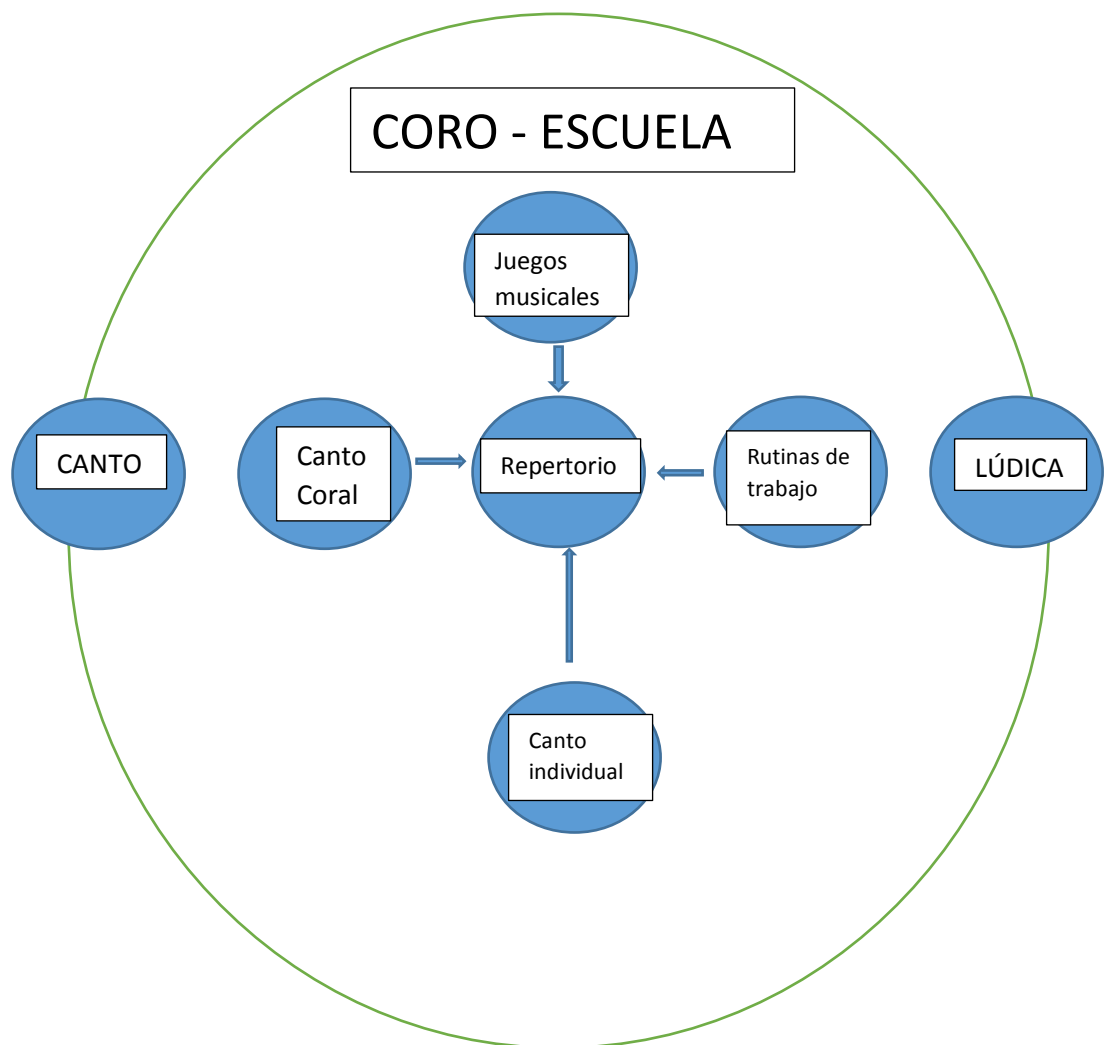
Lenguaje musical

1. Regularidad rítmica: pulso, acento y tempo
2. Reconocimiento auditivo de escalas – arpeggios ascendentes y descendentes
3. Reconocimiento de estructuras determinadoras de la forma: introducción, estrofa, estribillo, interludio y coda.

Disciplina coral

1. Hábitos básicos de ensayo, tales como: la escucha, el silencio, la atención y la concentración en clase.
2. Normas básicas de ensayo, tales como ubicación del coro en el salón, posturas corporales (de pie y sentados) y protocolos de concierto (entradas, salidas, saludo)

Desde el coro-escuela: el ensayo será el espacio para que desde la práctica musical se aprenda a cantar y se aborden los elementos básicos de la música.



Criterios de Evaluación

El coro tendrá la capacidad de:

1. Cantar con buena afinación dentro de un contexto tonal claro y preciso
2. Cantar con sonido coral
3. Interpretar el repertorio con la comprensión de los textos y de las frases propias de cada obra
4. Responder a las indicaciones propias de la disciplina coral.

Rutinas de clases y ensayos

Para establecer una cultura coral sólida en la FNB necesariamente se deben establecer criterios y hábitos de autonomía alrededor de la práctica coral, los cuales irán de la mano con de la construcción paulatina de un nivel musical óptimo que apoye los procesos de formación instrumental y orquestal. Estos hábitos se convierten en rutinas de clase y de ensayo, la clase-ensayo es el espacio en el que el coro aprende y prepara toda la música que llevará al concierto. El concierto es uno de los momentos más importantes en proceso de formación del coro, pues allí muestra al público todo el trabajo musical y artístico fruto de las clases y los ensayos.

RUTINAS

1. Calentamiento-ensayos-síntesis
2. Ensayar con una disposición adecuada para el coro
3. Ensayar manteniendo el silencio, poniendo atención y haciendo música durante todo el ensayo
4. Hablar poco – cantar mucho
5. Utilizar partituras
6. Cantar de memoria

ENSAYOS

El ensayo es una rutina del grupo que siempre será similar pero con distintas obras musicales. Los momentos son los mismos siempre:

- ✓ Preparación: Es el momento en que el director cautiva la atención de sus estudiantes con una actividad lúdica que conecta al grupo y lo dispone para el ensayo. Es por su puesto una actividad musical.
- ✓ Calentamiento: Es el momento de la preparación de la voz y del cuerpo para la actividad coral.

- Calentamiento muscular
 - Calentamiento respiratorio
 - Calentamiento vocal
- ✓ Trabajo de repertorio: Es el momento más extenso e importante del ensayo en el que se aborda el repertorio propuesto, este estará determinado por las siguientes preguntas:
- ¿Cuántas obras trabajaré durante el ensayo?
- ¿Qué objetivos me propongo para cada obra?
- ¿Cuáles actividades determinarán un proceso exitoso en el montaje de la obra?
- ¿Cuáles son las secciones de mayor dificultad de cada obra y como debo abordarlas para solucionarlas?
- ¿Cuál es el concepto interpretativo que representa cada obra?
- ✓ Cierre: Se propone terminar el ensayo cantando la totalidad de las partes trabajadas. Este “estado del arte” no solo motiva la participación del grupo para la siguiente clase, sino que da pistas sobre lo que el director debe planear para su siguiente ensayo.

6.3 PLAN DE ESTUDIOS DE ARTISTISCA INSTITUCION EDUCATIVA SAN JOSE DE ORITO SEDE LUIS CARLOS GALÁN

MALLA CURRICULAR DE EDUCACION ARTISTICA

AREA: ARTISTICA

GRADO QUINTO

JEFE DE AREA: _____

DOCENTE: _____

PRIMER PERIODO

ESTANDAR	COMETENCIAS	SABERES	DESEMPEÑOS	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA	ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE	ACTIVIDADES DE EVALUACIÓN
Desarrolla las habilidades y destrezas musicales en el aprendizaje de la flauta dulce para motivar en el estudiante el interés por el arte y conseguir el disfrute interpretando melodías sencillas.	COMPETENCIA BASICA Disfruto al desarrollar actividades musicales. COMPETENCIA CIUDADANA Manifiesto aprecio por la música que canto y toco. COMPETENCIA LABORAL Expreso a través de la música mis habilidades, pensamientos y sentimientos.	TECNICAS ARTISTICAS Técnicas para producción y emisión del sonido en la flauta. La flauta y sus partes. La postura corporal. La respiración. Control de la columna de aire. Notas y escalas. Repertorio. Práctica Musical Conjunta.	Conoce y Maneja las técnicas para la producción del sonido en la flauta. Identifica las partes de la flauta, la correcta postura corporal y las notas en el pentagrama. Interpreta las obras del repertorio en grupo.	Lectura breve historia de la flauta. Comprensión lectora. Videos de obras en flauta. Improvisación con las notas aprendidas. Interpretación de canciones infantiles.	Retroalimentación y conversatorio en clase. Consulta de obras famosas en flauta. Comentario del video observado. Aplico lo aprendido con las obras del repertorio asignado.	Observación directa. Interpretación de obras del repertorio. Improvisación libre con algunas notas de la escala. Aptitud y actitud en clase.

SEGUNDO PERIODO

ESTANDAR	COMPETENCIAS	SABERES	DESEMPEÑOS	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA	ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE	ACTIVIDADES DE EVALUACIÓN
Desarrolla la capacidad pertenecer a al coro de la Escuela.	COMPETENCIA BASICA Disfruto cuando conozco y canto las obras del repertorio. COMPETENCIA CIUDADANA Manifiesto aprecio por el canto y las obras del repertorio. COMPETENCIA LABORAL Expreso a través del canto coral mis habilidades, pensamientos y sentimientos.	El canto coral. Voz cantada Afinación vocal Sonido Coral Dicción Lenguaje Musical Disciplina Coral	Expresa su gusto y creatividad realizando ejercicios y dinámicas corales. Identifica su voz cantada y la pone al servicio del coro. Identifica los elementos básicos de la gramática musical. Participa en clase y en ensayos con la disciplina que lo coral exige.	El canto coral. El método Kodaly Mecanismos de la voz: ligero, pesado, impostación. Resonancia Signos de Curwen. Afinación básica Pulso, ritmo, acento. Postura, respiración, emisión. Desarrollo Rítmico.	Consulta de coros famosos Desarrollo de talleres vocales Desarrollo de la gramática musical Ensayos y rutinas.	Canto con buena afinación dentro de un contexto tonal claro. Canto con sonido coral Interpreto el repertorio con la comprensión de los textos y de las frases propias de cada obra. Respondo a las indicaciones propias de la disciplina coral. Aptitud y actitud en clase.

TERCER PERIODO

CUARTO PERIODO

ESTANDAR	COMPETENCIAS	SABERES	DESEMPEÑOS	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA	ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE	ACTIVIDADES DE EVALUACIÓN
Desarrolla habilidades y destrezas para la ejecución de la percusión melódica (Placas)	COMPETENCIA BASICA Demuestro mis habilidades y destrezas en la práctica y ejecución del set de placas. COMPETENCIA CIUDADANA Contribuyo con la práctica del set de placas en la utilización adecuada del tiempo libre. COMPETENCIA LABORAL Utiliza los elementos de gramática básica para la ejecución de las placas.		Expresa su gusto y creatividad realizando ejercicios y escalas en las placas. Memoriza y toca algunas secuencias rítmicas. Identifica la selección de un motivo rítmico. Explora y practica con instrumentos que requieren alternancia de manos, placas, mates, maracas. Observa y ejecuta el principio técnico de cada instrumento de percusión.	Muestra de videos Audios Ejercicios de calentamiento. Escalas diatónicas y cromáticas. Intervalos. Pulso, acento, ritmo real o ritmo propio, división del pulso. Audición, imitación, selección. Agarre, golpe en el centro, rebote y alternancia de manos.	Talleres de escala diatónica. Talleres de escala cromática. Montaje de conciertos. Solfeo rítmico. Consultas	Trabajo individual Trabajo grupal Actitud y participación en clase. Observación presentación de las canciones del repertorio.

7. MARCO LEGAL

La educación parte de un principio de integralidad que abarca todos los ámbitos del ser humano, la forma en la que se imparten el conocimiento debe no solo generar la adquisición de un conocimiento, sino, propender por educar un ser que desarrolla dentro de sí, todas sus potencialidades, que tenga para su vida las herramientas necesarias para participar de una sociedad de manera constructiva. En Colombia, la Ley 115, ley general de Educación, enmarca en sus disposiciones y genera las directrices que se ejecutarán a través de la implementación de este proyecto, dando cumplimiento a la norma y procediendo a hacer valer el derecho de los niños a la educación como lo expone la ley en sus diferentes artículos.

En el artículo 20 explica los objetivos de la educación básica, descritos a continuación:

ARTICULO 20. Objetivos generales de la educación básica. Son objetivos generales de la educación básica:

- a) Propiciar una formación general mediante el acceso, de manera crítica y creativa, al conocimiento científico, tecnológico, artístico y humanístico y de sus relaciones con la vida social y con la naturaleza, de manera tal que prepare al educando para los niveles superiores del proceso educativo y para su vinculación con la sociedad y el trabajo.
- b) Desarrollar las habilidades comunicativas para leer, comprender, escribir, escuchar, hablar y expresarse correctamente;
- c) Ampliar y profundizar en el razonamiento lógico y analítico para la interpretación y solución de los problemas de la ciencia, la tecnología y de la vida cotidiana;
- d) Propiciar el conocimiento y comprensión de la realidad nacional para consolidar los valores propios de la nacionalidad colombiana tales como la solidaridad, la tolerancia, la democracia, la justicia, la convivencia social, la cooperación y la ayuda mutua;

- e) Fomentar el interés y el desarrollo de actitudes hacia la práctica investigativa, y
- f) Propiciar la formación social, ética, moral y demás valores del desarrollo humano.

El artículo 23 de la ley 115 remite a las áreas obligatorias y fundamentales para el logro de los objetivos de la educación básica y los enlista de la siguiente manera:

Se establecen áreas obligatorias y fundamentales del conocimiento y de la formación que necesariamente se tendrán que ofrecer de acuerdo con el currículo y el Proyecto Educativo Institucional.

Los grupos de áreas obligatorias y fundamentales que comprenderán un mínimo del 80% del plan de estudios, son los siguientes:

1. Ciencias naturales y educación ambiental.
2. Ciencias sociales, historia, geografía, constitución política y democracia.
3. Educación artística.
4. Educación ética y en valores humanos.
5. Educación física, recreación y deportes.
6. Educación religiosa.
7. Humanidades, lengua castellana e idiomas extranjeros.
8. Matemáticas.
9. Tecnología e informática.³

Siendo parte de la educación artística, la educación musical, por tanto bajo la ley es de obligatorio cumplimiento el optar por una de las modalidades que la educación artística, por lo cual es pertinente que se aplique dentro de la educación de los niños(as) de la Institución, el proceso de enseñanza en una etapa inicial del desarrollo musical

³ Ley 115 de Febrero 8 de 1994, Ley General de educación, Sección Tercera, educación Básica

8. MARCO TEÓRICO

8.1 ZOLTÁN KODÁLY, VIDA Y OBRA

La persona a la cual se le debe el nombre de este método es Zóltan Kodály. Nació en Kecskemét en el año de 1882 y murió en Budapest en el año de 1967. Compositor, crítico musical y musicólogo étnico húngaro. En 1900 se trasladó a Budapest, y estudió composición en la Academia Musical y Filología en la universidad. Entre 1906 y 1907 perfeccionó sus estudios en París con C. Widor, y al regresar a su patria fue nombrado profesor del Instituto Musical de la capital, donde había sido estudiante.

Desde pequeño tocó el violín, el violonchelo y el piano, además fue catedrático de teoría y composición. En conjunto con Béla Bartok crearon la etnomusicología, disciplina que fue continuada por sus alumnos, lo cual significó un gran esfuerzo por mejorar la cultura musical de Hungría, la cual hoy se puede evidenciar en la gran vida musical que tiene la sociedad húngara.

Elemento principal, El canto: Según Kodály la voz es el primer instrumento y a partir de ella se deriva toda la enseñanza de la música. Igualmente todo su trabajo se fundamenta en el canto coral a través del folklore húngaro y se basa en el sistema pentatónico. Los instrumentos son menos importantes que la voz, pero si son de ayuda para acompañar a las canciones.

Fundamentación pedagógica: Considera que el valor de la educación musical está en el ejercicio musical activo y la participación en las actividades musicales, esto ayudará al desarrollo de las facultades del niño. Su importancia radica en el hecho de que ha sido creado desde una base socio-músico-cultural.

En la utilización de instrumentos da importancia al xilófono (en comparación con el piano), para acompañar las marchas rítmicas de los niños más pequeños, lo cual dentro en una escala pentatónica es de gran ayuda y facilidad para interpretar, tanto para niños como para profesores.

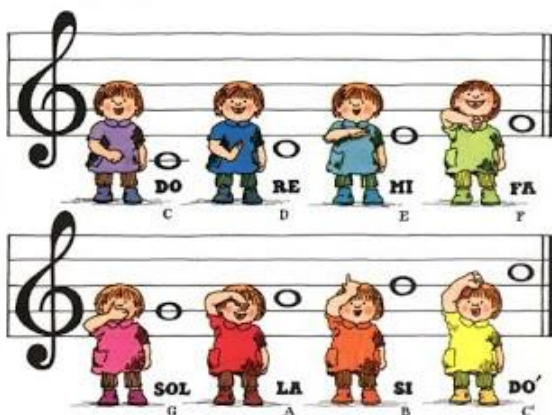
La educación musical debe iniciar por la canción popular, ya que es la lengua materna del niño, por lo mismo este método se basa en la utilización de estas canciones lo cual motiva y facilita los mecanismos de aprendizaje del alumno.

Para los niveles iniciales seleccionó canciones con interválicas de 3ª menor. En la escuela primaria ya se aprende la lectura y escritura musicales con los correspondientes nombres alfabéticos, como también a cantar a varias voces, etc. En relación a las interpretaciones homofónicas y polifónicas a dos voces se incluyen casi desde el comienzo y de forma simultánea al estudio del solfeo relativo.

8.2 EL SOLFEO SILÁBICO

Solfeo relativo frente al solfeo absoluto:

- Solfeo relativo: Cambia el lugar de las notas dependiendo de la tonalidad.
- Solfeo absoluto: Sitúa las notas siempre en el mismo lugar independientemente de los cambios de tonalidad.



El solfeo relativo es uno de los grandes pilares del método, el cual supone aprender sin clave ni tonalidad previa, los intervalos y las distancias de las notas a través de nombres temporales, así se mezcla su aprendizaje con la fononimia, ayudando a

que el niño desde un inicio pueda leer música.

La fononimia: En esta metodología también importan las manos, las cuales tienen múltiples empleos como por ejemplo, llevar el compás, expresar modulaciones, introducir el conocimiento del pentagrama con los dedos de la mano y representar los sonidos relativos con las posiciones de ésta. Con esta metodología se prescinde de la lectura desde el pentagrama para iniciar a los alumnos en la entonación consciente de las notas, por lo tanto su práctica debe ir en paralelo a la entonación de los sonidos relativos, así el profesor al realizar ejercicios fononímicos prácticos, en donde el alumnos al ver e gesto de la mano del profesor, emite el sonido correspondiente a cinco notas de la escala, lo cual, según Kodaly, facilita el aprendizaje. Además de esto se trabaja la memoria a partir de los signos manuales.⁴

8.2 El lenguaje musical

El lenguaje musical es importantísimo para este método, ya que desde él se deduce que se acabará el analfabetismo musical. Por lo mismo se va abarcando de forma precisa los elementos específicos:

- a.- La forma: Persigue educar al niño para expresar con inteligencia sus ideas.
- b.- La armonía: Se presenta en interpretaciones de canciones de dos o varias voces y la realización de ejercicios de canto polifónico.
- c- Transporte: Mediante el solfeo relativo se les enseña a colocar los sonidos en el pentagrama en diferentes lugares, así el niño debe reconocer la tonalidad a que corresponde cada escala.
- d.- La lectoescritura: Se realiza a través de cartones de papel pautado y las notas magnéticas. Además se puede desarrollar el oído interno a través de la memorización de canciones que ya han interpretado con fononimia.

⁴ GUILLEN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodaly en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto escritor en los niños de 5 y 6 años. Institución Latinoamericana de Altos Estudios. Colombia 2013

Materiales: Además del material que el propio autor creó, el método utiliza además de la propia voz:

- Pizarra y pentagrama magnético.
- Instrumentos de percusión y melódicos.
- Cartones.

Aplicación Escolar: Es una metodología que se ha difundido internacionalmente y hay una real intención para que esto perdure, lo cual se ve potenciado, ya que existen tendencias hacia estas metodologías.

No hay que olvidar que también puede ser aplicable en una educación de adultos, como en la formación inicial de los profesores de música o como en la aplicación en coros.

Igualmente no hay que dejar de considerar que la preparación para este método debe ser bastante amplia tanto didácticamente como musicalmente (adaptar piezas populares para transformarlas a piezas pedagógicas).

El principal problema de la adaptación de este método al canto es el pentafonismo, ya que la mayoría de las canciones tradicionales no se basan en las escalas pentafónicas.

Actualmente el “Método Kodály” es la base de la enseñanza musical en Hungría, y constituye una importante referencia para cualquier profesor de música. Muchos jóvenes profesores europeos se forman cada año en la Escuela de Verano de Esztergom, exportando así este singular método a otros países.

En 1964 se celebró en Budapest la Conferencia Internacional del ISME (Sociedad Internacional de Educación Musical) y se presentó la educación musical húngara a los pedagogos y los musicólogos que a ella asistieron. Se eligió a Kodály “Presidente Honorario” y comenzó el interés por el método de enseñanza musical

empleado en Hungría. A partir de entonces, fue cuando empezó a aplicarse en otros lugares.

El nombre dado al citado sistema no viene de Hungría, se debe a que diversos musicólogos y pedagogos quienes constataron la trascendencia y repercusión que tenía dentro del campo de la enseñanza musical, el trabajo realizado por Zóltan Kodaly, en su faceta de pedagogo. Igualmente observaron que las ideas de la educación musical húngara provenían de Kodály, que sus trabajos se utilizaban como material, que se integraba la música en la educación, por todo esto hay quien piensa que más que un método es una filosofía.

Abanico de espacios educativos en los que se puede aplicar, como por ejemplo la utilización en la educación especial.

Finalmente, si bien es un método clásico dentro de la innovación musical es también un pionero en el desarrollo musical internacional, con un marcado carácter nacional.

El criterio de Kodaly para conseguir un buen músico se resume en conseguir cuatro aptitudes que deberían desarrollarse simultáneamente y mantenerse en constante equilibrio: un oído adiestrado, una inteligencia educada, un corazón educado y unos dedos educados. Estas cuatro aptitudes deben desarrollarse paralelamente y sin desequilibrio entre ellas, ya que si alguna queda rezagada o va por delante de otras el mal en el músico está hecho. En una conferencia que él dio para estudiantes de música en la Academia de Música de Budapest se basó en un escrito de Robert Schumann cuyo título es: “Máximas musicales para el hogar y la vida del que resaltó”:

“El desarrollo del oído musical es absolutamente esencial... Es necesario practicar, aprender y reconocer las notas y las tonalidades tan pronto como sea posible. Por

muy débil que sea vuestra voz, debéis cantar música escrita sin la ayuda de ningún instrumento, esto agudizará vuestro oído.

También debéis intentar aprender la lectura musical... Cantad mucho en grupos escolares, y no temáis escoger las partes más difíciles. Esto os hará mejores músicos todavía... Escuchad atentamente canciones folklóricas, son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas, podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos... Practicad la lectura en claves antiguas, ya que sin ellas, muchos tesoros musicales del pasado serían inaccesibles para vosotros". (Sándor, F. 1975 Educación Musical en Hungría).

El desarrollo del oído y de la inteligencia se consigue por medio del Solfeo y se complementan con el estudio de la armonía y de la forma.

Para conseguir estas aptitudes tanto en el músico profesional como en los estudiantes de la enseñanza general se debe trabajar desde el comienzo:

El Canto: desarrollo de la voz por ser algo con lo que cuentan todos.

La Canción Popular: el folklore regional es tomado como base.

Solfeo relativo: Las canciones en modo Mayor comienzan en Do.

Las canciones en modo menor comienzan en La.

Utilización de sílabas para el nombre de las notas, no usa pentagrama en el comienzo, utilizando: 8ª alta –d´ / 8ª baja – d

Los valores musicales, cada uno de ellos tiene un nombre o fonema.2

El canto es la base de la educación musical y este junto con el ejercicio físico desarrolla por igual la mente y el cuerpo en los niños. Para Kodály el canto coral es fundamental, porque piensa que el placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una música afinada en grupo, desarrolla hombres disciplinados y de noble carácter, por lo que su valor es incalculable.

Desde el parvulario la mejor manera de relacionarse unos niños con otros es mediante el canto y los juegos que tengan relación con la música y es así como aprenden simultáneamente los movimientos, las palabras y la melodía. Elementos que se enseñarán independientemente más tarde. El repertorio para el canto coral se debe tomar partiendo de la canción popular y por otro lado de las obras maestras de compositores de diferentes países.

La canción popular: Kodály pensaba que la educación musical debía basarse en el folklore húngaro puesto que es la lengua musical materna del niño, sobre lo cual hace un paralelismo: igual que se aprende de pequeños a hablar imitando a los padres se debe aprender la música de pequeño con la música materna (el folklore es lo más cercano).

Después de presentar los inicios del Método Kodály, el artículo detalla los fundamentos básicos de su pedagogía. Como consecuencia, introduce cada uno de los recursos didácticos del método, añadiendo conclusiones y experiencias propias de la autora sobre su uso en el aula. El escrito incluye apartados sobre los signos manuales, las sílabas rítmicas y el solfeo relativo además de remarcar el trato de los conceptos del canto a voces, la armonía y la discriminación auditiva dentro de la Metodología Kodály. Expone un sistema propio de la autora de adaptación del DO móvil a un sistema numérico, y una organización progresiva y experimentada del folklore.

La Metodología de Zoltán Kodály es única por el hecho de ser aplicable, con recursos didácticos adecuados según la edad de los alumnos, a cualquier nivel del estudio musical desde Infantil hasta los estudios avanzados de la preparación de músicos profesionales. Más conocidos son los recursos de las sílabas rítmicas, los signos manuales y el uso del solfeo relativo. Lo interesante de esta pedagogía es lo completa que es, desde abrir el mundo de la música a un niño de cuatro años hasta analizar las voces de una fuga de J.S. Bach con el solfeo relativo.

8.3 APLICACIÓN ESCOLAR

Los fundamentos básicos de la metodología Kodály en su pedagogía, introduce los recursos didácticos del método, los signos manuales, las sílabas rítmicas y el solfeo relativo, además de remarcar el trato de los conceptos del canto a voces, la armonía y la discriminación auditiva, la práctica del Do móvil desde un sistema numérico y una organización progresiva y orientada del folklor.

En 1905, Kodály empezó investigando y acumulando miles de canciones folklóricas húngaras de todas las regiones de su país. Luego utilizó muchas de estas melodías en su música compuesta e hizo con la ayuda de otros músicos, tales

como Béla Bartok, una recopilación extensa sobre sus investigaciones. Durante esta época muchos compositores, tales como De Falla, Albéniz, Turina, etc., usaron también temas folklóricos en sus obras. Lo que hace singular la labor de Kodály es su extensa recopilación y organización de la materia en cuanto a sus características analíticas acerca de la musicología y sus rasgos ritmo - melódicos y armónicos, que luego formó el desarrollo de su didáctica de la enseñanza musical.⁵

Alrededor del año 1920 Kodály empezó una campaña infatigable para mejorar la calidad de la educación musical de los niños en la escuela pública. Al igual que Platón, dos mil años antes que él, Kodály vio la música como manera de formar buenos ciudadanos, y en su opinión, era la responsabilidad del Estado ofrecer una buena educación musical a todos los niños.

También argumentó que la música tiene valores espirituales que inspiran el alma, beneficios físicos que fortalecen el cuerpo, ventajas escolares que desarrollan la

⁵ ZULETA JARAMILLO, Alejandro. El Método Kodaly en Colombia, fase II. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013

atención, la concentración, la voluntad y la memoria, y resaltó la importancia social que refuerza el compañerismo global.

En 1943 le nombraron “Primer Director Suplente de la Academia Nacional” y entonces introdujo un programa nuevo que prometió mejorar la habilidad de todas las masas en la educación musical, revolucionando así la instrucción musical en Hungría. Como consecuencia, se fundó un proyecto para preparar profesores del método, con el fin de conseguir músicos bien formados que a la vez fueron maestros de la escuela, conscientes de las necesidades musicales tanto como psicológicas de los niños.

Zoltán Kodály es a menudo más conocido como compositor que como pedagogo, siendo sus obras muy variadas y numerosas. Las características más marcadas de su estilo son las siguientes:

- ✓ Fuertemente tonal, de estilo enérgico y directo.
- ✓ Matizado con elementos románticos e impresionistas.
- ✓ Nacionalista, (emplea muchas melodías folklóricas en sus obras).

8.4 PRINCIPIOS BÁSICOS DE SU METODOLOGÍA:

- El canto diario, junto al ejercicio físico, desarrolla igualmente el cuerpo y la mente del niño.
- La cultura musical debe iniciarse tan pronto como sea posible en los parvularios.
- La instrucción rítmica comienza con actividades relacionadas con el movimiento, la percusión corporal y los juegos tradicionales.
- El canto colectivo está considerado como la mejor iniciación de la educación musical.
- El estudio de la lectura musical empieza en la escuela primaria, iniciando las figuras rítmicas antes de exponer la lectura del pentagrama.

- Los conceptos teóricos básicos pueden ser introducidos mediante un repertorio de canciones y rimas infantiles folklóricas.
- Se debe establecer una base sólida de lectura y de coordinación rítmica además de la percepción auditiva antes de iniciar el estudio de un instrumento.

8.5 PLANTEAMIENTO GLOBAL

La metodología de Kodály propone los siguientes fines en su planteamiento global:

1. Cantar, jugar y bailar de memoria una cantidad de juegos tradicionales, rimas infantiles y canciones infantiles, extraídos de la cultura propia del niño, y más adelante, ampliadas para incluir también músicas de otras culturas.
2. Interpretar, escuchar y analizar la música clásica de los grandes compositores.
3. Desarrollar las habilidades musicales de leer y escribir con la lectura del pentagrama, de análisis de las estructuras formales, de la discriminación auditiva y del canto afinado.
4. Improvisar y componer, utilizando el vocabulario musical conocido en cada nivel de la enseñanza.⁶

8.6 EL PROCESO DE DESARROLLO

Cada concepto está organizado en un contexto de cuatro fases:

1. Preparación oral, conocer el material auditivamente.
2. Presentación, definir el concepto visual.

⁶ PASCUAL MEJÍA, Pilar. Didáctica de la educación artística para primaria. Editorial Pearson. Capítulo 6 Método Kodaly 2002

3. Práctica, familiarizarse con su uso.
4. Asimilación-Dominio, llegar a formar parte del vocabulario musical. 4

De este modo, dentro de una misma clase, el profesor tendría el proceso en diferentes fases ocurriendo a la vez. Por ejemplo, puede que esté preparando la blanca, presentando el 6° grado, practicando la doble corchea, y dominando el uso de los grados 3° y 5°. Debemos considerar que existen varios malentendidos sobre el Método Kodály que debemos aclarar: No depende del uso de la escala pentatónica, sino de un estudio exhaustivo del folklore propio del niño para determinar sobre qué bases debe caminar en el desarrollo de los conceptos musicales. Aclaremos que el uso de los signos manuales y las sílabas rítmicas es únicamente un apoyo para los alumnos pequeños durante el nivel elemental. Se van dejando al aumentar los estudios y el nivel. No se consideran como recursos apropiados para usar con mayores.

8.7 LAS PRIMERAS ETAPAS DE LA METODOLOGÍA KODÁLY

8.7.1 FASE PRELECTURA

En una fase inicial, el método es preciso para preparar el camino del estudio de la lectura musical. Un requisito para leer y escribir un lenguaje es la habilidad de hablar y de comunicar ideas. Igualmente, en música un alumno debe poseer la habilidad de cantar canciones y de expresar ideas musicales. La clase de música debe incluir:

- Aprendizaje oral de muchas canciones sencillas en estructura, ritmo y extensión melódica (folklóricas).
- Experimentación con la voz, hablar con rimas infantiles que sirven para percibir los aspectos rítmicos de pulso, acentuación y duración de los sonidos y para la improvisación melódica.

- Actividades de expresión corporal a través del estudio rítmico, de la improvisación corporal, de la participación en juegos tradicionales, dramatizaciones o interpretación de audiciones.
- Desarrollo del sentido agudo/grave, línea melódica, la entonación afinada y la percepción auditiva del oído interno y de la memoria oral.
- Estudio de los elementos rítmicos del pulso, compás (acentuación binaria o ternaria) y ritmo (duración de los sonidos).
- Iniciación de canto a voces con el uso de sencillos ostinatos melódicos y luego, de cánones fáciles, además de actividades rítmicas a dos voces, en canon o con ostinatos que se realizan mediante la instrumentación, la expresión corporal o el estudio rítmico.
- Elaboración de audiciones musicales muy variadas con motivo de potenciar a cualquier área ya expuesta y fomentar la cultura musical del estudiante.

8.7.2 FASE INICIACIÓN A LA LECTURA MUSICAL

Cuando los alumnos logran una percepción de “agudo/grave” y comprenden la diferencia entre el pulso y el ritmo, entonces están preparados para iniciar su estudio del pentagrama y las figuras rítmicas. La introducción de las sílabas de solfeo y de las diferentes figuras rítmicas es un proceso muy gradual, en correlación directa con el nivel práctico de los alumnos. Las clases deben incluir:

- Trabajo en el pentagrama, con grados relativos y notas absolutas, con actividades de identificar notas dentro de una frase musical.
 - entonar lectura a primera vista.
 - cantar afinadamente materia conocida.
 - realizar dictados melódicos.
 - escribir melodías en el pentagrama.
 - solfear con soltura.
 - diferenciar entre distintos esquemas melódicos.
 - improvisar frases cortas de la extensión melódica estudiada en ese momento.

- Práctica rítmica con palmadas, instrumentos percusivos y sílabas de duración rítmicas, utilizando un repertorio de canciones folklóricas, contemporáneas y melodías clásicas además de todo tipo de ejercicios, improvisaciones y dictados puramente rítmicos para afianzar la coordinación y la escritura rítmica.
- Embellecimiento del canto colectivo con ostinatos, cánones y ejercicios sencillos a dos partes, afianzando así el desarrollo de canto a voces dentro y fuera del pentagrama.
- Potenciar el desarrollo vocal así como la percepción del oído, exigiendo más exactitud en el canto y estimulando la visualización del sonido, con todo tipo de aplicaciones didácticas que agudizan la discriminación y sensibilidad auditiva.
- Elaboración de audiciones musicales muy variadas con motivo de potenciar cualquier área ya expuesta y fomentar la cultura musical del alumno.
- Proporcionar una introducción a los conceptos armónicos, auditiva y visualmente, acoplado con actividades de análisis del fraseo, canto a voces, instrumentación, improvisación, entonación y la discriminación auditiva.
- Perpetuar la expresión corporal con todas las actividades ya iniciadas en la Fase Prelectura, incrementando el nivel de coordinación y expresión corporal.⁷

8.7.3 EL MÉTODO COMO SÍNTESIS

Muchos de los elementos del método húngaro provienen de otras metodologías anteriores, importantes en la evolución de la pedagogía musical:

⁷ GUILLEN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodály en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto escritor en los niños de 5 y 6 años. Institución Latinoamericana de Altos Estudios. Colombia 2013.

Originados por John Curwen, (pedagogo musical inglés del siglo pasado), apoyan visualmente la entonación, afinación, dictado melódico y el oído interno. Son la representación visual de los grados relativos de la escala.

El Solfeo Relativo tiene sus raíces en la labor de Guido D'Arezzo del siglo IX, que lo utilizó como artificio para facilitar el canto de los modos gregorianos. También llamado “Do móvil”, trata de un enfoque de la tonalidad relativa en lugar de las alturas absolutas.

8.8. SÍLABAS RÍTMICAS.

La simplificación del estudio rítmico por sílabas representativas del valor rítmico de cada figura distinta. Empezó con las sílabas de duración introducidas por Pierre Galin (1786-1882), con motivo de posibilitar un estudio aislado del elemento rítmico. Dando una sílaba diferente a cada figura rítmica, ofrece un lenguaje palpable para leer los ritmos, que sean de ejercicios, dictados o de materia melódica.

Las sílabas de duración rítmica facilitan el estudio rítmico y proporcionan una mejor distinción entre las diferentes figuras estudiadas. Quedan como apoyo únicamente oral (jamás se escribe en el encerado) representando la duración de un sonido dado. Se emplea el nombre propio de la figura al referirnos a ella y se utiliza la sílaba de duración al leerla en la práctica. Sin embargo, en la práctica la autora ha encontrado que de vez en cuando es necesario insistir a sus alumnos pequeños, “No es un “ti-ti”, es una doble corchea, pero decimos “ti-ti” cuando la palmeamos”. Se utilizan las siguientes sílabas:

Negra	Ta
Negra con Puntillo	Tam
Doble corchea	Ti – ti
Ligadura de duración	Seguir con la primera vocal
Blanca	To
Tresillo de corchea	Tí – ro – la
Redonda	Te
Semicorcheas	Ti – ki – ti - ki

EJEMPLO RITMO - MELÓDICO

The musical notation examples illustrate various rhythmic patterns and their corresponding vocalizations. The first staff shows a sequence of notes with lyrics: Ta, ta, ta, ta, tam, tam, ta. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by a half note, with lyrics: ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti, ta, a, ta, a. The third staff shows a sequence of notes with triplets, with lyrics: to, to, ti, ro, la, ti, ro, la, ti, ro, la, ti, ro, la. The fourth staff shows a sequence of notes with lyrics: te, ti, ki, ti, ki, ti, ki, ti, ki, ti, ki, ti, ki, ti, ki.

La recitación rítmica con sílabas de duración es más musical si utilizamos un tono de voz expresivo con inflexiones parecidas a la voz de hablar. Utilizamos las sílabas de duración siempre al realizar un ejercicio sin melodía porque la duración de las figuras rítmicas resulta más exacta que con una simple palmada que se extingue enseguida. El profesor palmea sin las sílabas, únicamente si se trata de un tipo de dictado o una actividad para diferenciar entre varios esquemas rítmicos.

Yo encuentro útil el uso de la sílaba “ta” para todo el ritmo en este último caso, especialmente cuando se trata de figuras rítmicas de larga duración.

El uso de las sílabas rítmicas facilita el diálogo rítmico, siendo un recurso útil para:

- contestar a un dictado corto (palmeando o cantando con sílabas).
- improvisar con figuras específicas.
- realizar ejercicios rítmicos, recitando con voz hablada.
- cantar las sílabas de duración al palmeo el ritmo de una canción.
- apoyar la ejecución de ritmos tocados por instrumentos de pequeña percusión.⁵

El arte de enseñar melodías con la ayuda de signos manuales (fononímia), llegó a ser particularmente desarrollado en las tradiciones en las que faltaba una equivalente notación escrita musical, tal como fue el caso de la mayoría de las antiguas culturas musicales occidentales y orientales. Encontramos en la Mano Guidoniana, así como en la música antigua de China, Japón y la cultura Hindú, la conversión de la mano en un tipo de tabla, utilizando la palma y los dedos para representar intervalos melódicos. La “Tonic Solfa”, sistema utilizado por John Curwen (pedagogo musical del siglo XIX), combina los dos métodos antiguos; las sílabas de solfeo de Guido D'Arezzo junto con los signos manuales egipcios que representan los grados de la escala.

8.9 SIGNOS MANUALES

Los signos manuales acompañan al uso de los grados relativos, pero no al canto del solfeo absoluto. El 5º grado con su correspondiente signo manual representa la dominante de cualquier escala Mayor y no una altura específica dentro del pentagrama.

Por esta razón no tiene lógica utilizar los signos manuales al cantar con sílabas de

solfeo absolutas. La enorme ventaja de los signos manuales es que, debido a su aspecto relativo, se adapta a la entonación en cualquier escala absoluta.

Es interesante comprender cómo los signos manuales reseñan la interrelación de los grados principales y secundarios de la escala en cuanto a sus funciones melódicas y armónicas:

- Los gestos para los grados principales del modo Mayor son más fuertes y convincentes, siendo la tónica el gesto más poderoso.
- El signo manual para el 2° grado es de intermedio, de importancia secundaria, que adorna los grados principales de tónica y mediante.
- El gesto para el 6° grado se muestra como adorno al 5° grado además de indicar su ligera tirantez hacia la tónica aguda.

Los signos manuales son un recurso estupendo que facilita el estudio melódico y auditivo tanto para los niños como para el profesor. La autora los pone en práctica en las siguientes actividades:

- Fuera del pentagrama:
 - Esquemas melódicos (practicar, diferenciar, descubrir, etc.).
 - Ejercicios de grados para pasar al pentagrama.
 - Estudio de la melodía de una canción cuyo compás o ritmo es demasiado avanzado. Se presenta con los grados debajo de su letra en forma gráfica que indica su línea melódica.
- Dentro del pentagrama
 - leer a primera vista con grados.
 - aislar y corregir problemas de entonación.
 - oído interno.

- Práctica interválica (también fuera del pentagrama).⁸

8.10 SOLFEO RELATIVO

El Do Móvil

La utilización de los grados de la escala es un concepto relativo que facilita el aprendizaje de la función de una nota dentro de una escala dada, tanto como su interrelación con los demás grados. Entonces los niños perciben el solfeo como alturas específicas dentro del pentagrama (el nombre de las notas) y los grados como componentes que constituyen las notas de una melodía dada.⁹

No se aprenden notas como sonidos aislados, sino intervalos, relaciones de altura entre los sonidos de una escala. Sea cual sea la secuencia elegida de presentación de las notas, ha de entrenarse auditivamente el reconocimiento de los intervalos entre los grados de la escala. El estudio interválico con el solfeo relativo se aplica a la lectura en cualquier tonalidad absoluta porque las distancias entre los grados son constantes.

En el transcurso de la evolución de la enseñanza musical, se ha experimentado mucho con el canto con números. El concepto del solfeo relativo puede aplicarse a un sistema numérico para facilitar su uso conjuntamente con el solfeo absoluto. Tiene la ventaja de que un sistema numérico es fácil y lógico para los niños.

Los grados relativos, representados por números, se entonan de la siguiente manera: un, dos, tres, “cua” “cin-”, seis, “siet-” ; siendo necesario cortar la segunda sílaba de las cifras con más de una sílaba.

⁸ ZULETA JARAMILLO, Alejandro. El Método Kodaly en Colombia, fase II. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013

⁹ GUILLEN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodály en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto escritor en los niños de 5 y 6 años. Institución Latinoamericana de Altos Estudios. Colombia 2013

La adaptación numérica es un sistema inferior al solfeo relativo, no sólo por la torpeza de cantar diptongos en algunos de los números, sino por ser limitado a la escala diatónica (no hay sílabas cromáticas). También puede ser confusa en el momento de nombrar acordes; por ejemplo, el acorde de tónica menor (I-) se cantaría “**6-1-3**”.

El Do móvil facilita el estudio de la entonación en cuanto a la práctica de leer a primera vista y a la realización de los dictados. También es aplicable al estudio del transporte, la retención auditiva, el análisis de estructuras y el canto afinado.

Un Objetivo importante en la educación es conseguir que los niños se identifiquen plenamente con la sociedad, la cultura y el ambiente que les rodea. El folklore refleja tales ídoles, ilustrando las experiencias y pensamientos de su propia niñez.

8.11 EURÍTMICA.

Enseñanza de la música por medio de movimientos rítmicos. Fue desarrollada por Jaques Dalcroze (1865–1950) y algunas de sus ideas sobre la expresión corporal han sido incorporadas en el Método Kodály. Muchos de sus principios fundamentales sobre la enseñanza intuitiva y lúdica puede encontrarse en los tratados del suizo Pestalozzi (1746 1827) y el filósofo Rousseau (1712 1778).

8.12 LA APLICACIÓN PRÁCTICA DEL MÉTODO KODALY EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN COLOMBIA

8.12.1 LA PREPARACIÓN DEL DOCENTE

Desde la perspectiva de un mundo actual en constantes cambios e innovaciones, la preparación del docente de enseñanza básica primaria requiere ser constante y permanente.

En el caso que nos atañe, el docente en música debe actualizarse permanentemente en sus conceptos científicos, teóricos y prácticos que se aplicarán en cada una de las clases en las que imparte, pero sobre todo comparte conocimientos con sus estudiantes.

La formación permanente del docente debe ser un intento diario de adaptar el sistema educativo al devenir cultural y socioeconómico en donde surge dicha necesidad.

El docente, de esta manera ha de convertirse en un solucionador de problemas múltiples que se presentan en la vida diaria de cada estudiante, desde sus aspectos culturales, étnicos, sociales, familiares, etc, contribuyendo y coadyuvando al mejor vivir y al bienestar general de los chicos y chicas que tiene bajo su responsabilidad.

El modelo de formación permanente de cada docente ha de partir de la reflexión de su práctica docente que le permita “repensar” los aspectos generales de la enseñanza, sus esquemas básicos y sus propias actitudes.

En este orden de ideas, la labor del docente se vuelve aún más compleja cuando está obligado a actualizar sus conocimientos científicos, teóricos, pedagógicos y

prácticos que lo lleven a reflexionar sobre los cambios culturales que se producen desde el análisis del contexto y las características del centro educativo en donde desempeña su labor.

8.12.2 EL MÉTODO KODALY DESDE LA VIVENCIA DEL ESTUDIANTE

No podemos medir la inmensidad del universo que se sucede dentro de cada cuerpo, cada mente y cada espíritu de los niños que están a nuestro cargo y responsabilidad durante una clase de música, pero si podemos medir los niveles de satisfacción que generamos desde la experiencia enseñanza - aprendizaje.

La enseñanza de la lectura desde los juegos con las manos y el cuerpo debe considerarse como uno de los aspectos más importantes de la enseñanza desde el método Kodaly.

Es imprescindible que el estudiante viva la clase de música desde el disfrute de la exploración sonora de su cuerpo, con ejercicios de solfeo, ritmo, ejercicios ritmo melódicos y la gran gama de herramientas didácticas que provee el método.

Kodaly nos invita permanentemente a vivir la enseñanza de la música desde el folklore, ya que él aporta una herramienta muy valiosa en la vivencia musical del estudiante, ya que es lo de su diario vivir, lo que ha sido transmitido genéticamente en su sangre y lo que más fácilmente asimila el niño como su experiencia musical de primera mano.

La elección de canciones populares ha de ser un aspecto de sumo cuidado, sobre todo en el folklore colombiano, lleno de síncopas, tresillos, melismas y una serie de adornos que pueden convertirse en una dificultad que ha de volverse infranqueable para el estudiante neófito. Si bien el docente puede concertar con sus estudiantes la elección del repertorio, ha de ser de la responsabilidad de sus criterios

pedagógicos y epistemológicos la escogencia de la mayor parte del repertorio en donde los aspectos técnicos de la enseñanza musical no sean una carga para el estudiante. Sobre este particular, recordemos que Kodaly recomienda buscar soluciones a la problemática particular de cada región en las canciones propias de cada folklore, y solo ha de acudir a folklores ajenos y a la música académica cuando la búsqueda de esas soluciones no aparezca en el propio folklore, cosa que Kodaly considera prácticamente imposible.

El otro aspecto que ha de tenerse en cuenta en la experiencia enseñanza - aprendizaje desde el método Kodaly, es la extensión de las canciones, que será siempre la adecuada al registro y adaptada a la tesitura de cada uno de los estudiantes que forman el grupo musical, si no se maneja este aspecto con el mejor criterio técnico y pedagógico, el docente puede verse sumido en el más absoluto fracaso en su labor y en la formación de sus grupos musicales. Por eso es que Zoltan Kodaly propone alejarse de los cancioneros infantiles que no tienen en cuenta los aspectos técnicos tanto como lúdicos de la enseñanza musical.

8.13 PROPUESTA PEDAGÓGICA

Partiendo de la necesidad de encontrar dentro de la enseñanza tradicional, un espacio diferente para el aprendizaje de la música, se puede decir que el método Kodaly de enseñanza musical le permite al niño un aprendizaje donde se desarrolla todas las dimensiones del ser; ser creativo, sensible y entender la música a un nivel más profundo de lo que permite la educación musical tradicional, se puede generar las siguientes hipótesis:

1. Este sistema se considera más efectivo en los niños ya que se puede aprovechar de una manera más óptima su capacidad de asimilación del conocimiento para el desarrollo de sus potencialidades musicales.

2. A través del juego y la imitación el niño(a) puede generar una apropiación natural del conocimiento.
3. La música es un proceso natural de los seres humanos, desde el balbuceo de un bebé, hasta las diferentes maneras de entonación de una palabra en la comunicación, se pueden considerar parte de la aparición de la música como elemento fundamental de las dinámicas sociales, de comunicación, enseñanza-aprendizaje.
4. Se puede decir que la música es una necesidad de todos los días, “ toda persona puede cantar y debería aprender a hacerlo”, premisa de la que parte Z. Kodaly, para dar a conocer que la música se debe sentir mas no intelectualizar.

Por tanto, la población infantil de la Institución Educativa San José, Sede Luis Carlos Galán, del Municipio de Orito, departamento del Putumayo se puede considerar una población ideal para la implementación de la Metodología Kodaly para la iniciación musical de los niños(as) de grado quinto de primaria como una alternativa al método tradicional de la educación musical, se puede afirmar que la positiva implementación del método, genera en la población infantil un proceso de apropiación del conocimiento que conlleva la motivación de seguir explorando en la actividad musical y la permanencia dentro de los procesos que se lleven a cabo dentro de la institución educativa.

8.14 IMPORTANCIA DE MEJORAR LOS CURSOS DE ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ESCUELA DEL MAGISTERIO COLOMBIANO

Este es un espacio que el ponente de este proyecto considera de mucha importancia por cuanto, no solo redundará en el crecimiento del profesionalismo del docente, indudablemente recaerá sobre el beneficio integral del discípulo que se

forma y que tendrá un nuevo acicate para justificar su interés y su asistencia continua a las clases de música.

Desde algunas instancias estatales y administrativas pretenden hacerse esfuerzos que están dando muy buenos frutos en la formación musical de infantes y adolescentes. Sin embargo es de anotar que el presupuesto para educación es muy falente, y cuando hablamos de educación artística lo es mucho más.

En el sexto Encuentro Colombiano de Educación Artística se dio información poco esperanzadora sobre el asunto, algunos de los datos son los siguientes:

En ese entonces el presupuesto para educación era del 6% del Producto Interno Bruto, y de este porcentaje el presupuesto para educación artística es del 7% de ese 6% que asigna el estado, lo cual se traduce en que el presupuesto para educación artística es del 0.04% más o menos, recursos que hay que repartir entre toda la educación artística en Colombia. Ahora el panorama se vuelve mucho más desalentador si se calcula cuánto le tocará solamente a la enseñanza musical. En la actualidad y mirando de cerca como lo hemos tenido que hacer desde la protesta, el paro escalonado y muchas formas más de reclamar justas pretensiones para la educación, parece que el panorama no mejorará.

Sin embargo, y dejando de lado las políticas mezquinas del gobierno central debemos reconocer que en algunas regiones, departamentos y municipios se hacen grandes esfuerzos para que los estudiantes que quieren explorar el mundo del arte y particularmente el de la música, tengan un espacio digno donde hacerlo.

Es obligación del ponente de este proyecto dar un espacio para la gratitud al Programa Colombia Creativa, mediante el cual se profesionalizan músicos que dedicados a la parte empírica o quizá por vivir en sitios apartados no tienen acceso a la academia y mucho menos a la universidad. Gracia a Dios y a este espacio

para mejorar de manera significativa los conocimientos del docente, que, como se ha venido diciendo, redundará en el beneficio de los educandos.

La tarea a través del método Kodaly es la de enseñar a futuros maestros que lleven la experiencia musical a futuros estudiantes, sin pasar por los tediosos compendios de teoría musical y sin el árido trasegar del solfeo tradicional.

Para la aplicación del método que nos atañe, no es necesario tener una educación musical completa, pero esto no quiere decir que siga siendo obligación del docente su capacitación continua y su diaria actualización, maestro que no se actualiza cada día se pierde en los insondables caminos de la repetición y en el aburrimiento de los conceptos teóricos que poco interesan a los educandos en la enseñanza primaria.

No obstante lo dicho en el anterior párrafo, el conocimiento del método Kodaly sí debe ser muy completo y ojalá profundo antes de empezar su aplicación en la enseñanza por medio del mismo, esto nos permite aplicar cada apartado del conocimiento con eficiencia y calidad, y nos entrega la seguridad de que la experiencia de la clase de música será gozosa para el educando.

Si permitimos que los niños se acostumbren desde pequeños a la música de baja calidad, cuando sean adolescentes puede ser demasiado tarde. Esto no implica que en las clases de música se den espacios tediosos de escucha de música académica, pues la complejidad de esta puede desalentar a los estudiantes, sin embargo se puede hacer de las canciones folklóricas piezas de deliciosa riqueza melódica, armónica y rítmica, que vayan conduciendo al alumno a explorar más y más en este maravilloso mundo.

Es bueno saber que los estudiosos del método Kodaly nos plantean ayudas que pueden ser de mucho valor para la mejor implementación del método sin que el estudiante se sienta aprisionado por la música autóctona y folklórica. Es así como

hacer escuchar a los niños bandas de rock de calidad, fragmentos de bandas sonoras de películas, dibujos animados, son herramientas que nuestros estudiantes pueden ver como formas de entretenimiento dentro del mismo aprendizaje y que el docente puede aprovechar para ayudar al estudiante a aprender a escuchar, a aprender a apreciar, a aprender a interpretar y lo más importante, aprender a aprender.

Los niños quieren vivir la música como algo bonito, moderno, integrante socialmente y culturalmente, mientras que consideran aburrida y pesada la carga de escuchar rebuscados fragmentos de música barroca y clásica que no entienden y los llevan al desinterés y en ocasiones a la frustración de no encontrarse con una clase de música dinámica y agradable.

La música es una vivencia que la escuela debe proporcionar al estudiante, desgraciadamente la realidad no nos conduce a este objetivo si nos damos cuenta que la norma obliga a los rectores a tener una clase de artes, cualquiera que sea, mientras que podemos ver en países más desarrollados que la música es obligatoria dentro del horarios de clases, no solo una, sino hasta cinco y seis horas, pudiendo el estudiante complementar su aprendizaje en su tiempo libre de la tarde.

Cuando el estudiante se adentra en su experiencia musical descubre por si mismo que la práctica musical conlleva la dedicación de un buen número de horas semanales por ser una de las materias del conocimiento más amplias. Dentro de este aspecto es bueno resaltar que el canto diario es muy importante, tan importante como la alimentación del estudiante, ya que esta práctica bien dirigida contribuye al desarrollo auditivo externo e interno, al desarrollo sensorio – motriz, al desarrollo de la motricidad gruesa y fina al desarrollo de pautas comportamentales que consideraremos a continuación.

El hecho de pertenecer a un grupo musical bien estructurado crea en el estudiante pautas de comportamiento y convivencia que adquiere por sí mismo. El hecho de

tener que aprender a su propio ritmo, tener que respetar el ritmo de aprendizaje de sus compañeritos, saludar con cortesía y cordialidad a su docente y a sus directivos, compartir experiencias en las salidas a presentaciones fuera de la institución, son vivencias que por sí solas aportan a los estudiantes una formación de su propia y sana escala de valores. He aquí la importancia de la práctica musical y vocal diarias.

En síntesis, sobre este importante aspecto, la práctica musical debe ser para el estudiante una vivencia sana, emocionante, vivificadora, ojalá extraordinariamente alegre y placentera, solo así desde la práctica musical podríamos fácilmente cambiar nuestro país si nos proponemos formar músicos sanos, eficientes, eficaces y satisfechos.

8.15 DESARROLLO PRÁCTICO DE UN ENSAYO CON EL GRUPO INFANTIL APLICANDO EL MÉTODO DE ZOLTAN KODÁLY

El folklore infantil camina acorde con el nivel de desarrollo musical y evolutivo en el que el niño se encuentra, sirviendo así como elemento motivador que potencia la atención y la autoexpresión de los niños. Las ventajas musicales son las siguientes:

- La letra es apropiada y atractiva para los niños.
- Suele tener frases cortas y semejantes, facilitando así el análisis de su fraseo.
- Tiende a acompañamientos sencillos de ostinatos, canto a tercetas y acordes primarios.
- Existen muchas melodías de extensiones reducidas, perpetuando así el canto afinado y el gradual desarrollo vocal.
- Los esquemas rítmicos son naturales al idioma (enlazados con la letra), que los niños captan rápidamente.

El “folklore infantil” es una categoría de canción popular presente en toda nación. También es importante incluir un porcentaje de canciones de la propia región y/o idioma del niño. En tierra gallega, la autora suele usar aproximadamente 40% folklore gallego y 60% español, dependiendo de la situación sociocultural del niño. Gracias al uso de las canciones gallegas en su clase, ha logrado un mejor aprecio y comprensión de la cultura gallega y disfruta compartiéndolo con sus alumnos.¹⁰

En el canto a voces, es tarea fácil inventar ostinatos o una segunda voz para acompañar a una melodía folklórica. Basándose en el nivel de conocimientos musicales de los alumnos, con un acompañamiento de una canción se puede suplementar un estudio rítmico, melódico, armónico o plástico (movimiento, expresión corporal, danza) además de crear un ambiente creativo de interpretación musical, que sea a través de la improvisación, la composición o la instrumentación.

1. Ostinatos rítmicos y/o melódicos.
2. Cánones fáciles.
3. Segunda voz añadida a una canción conocida.
 - a. de los acordes de tónica y dominante.

Basándonos en pasos progresivos en cuanto a dificultad, propongo el siguiente orden acumulativo de conceptos:

- b. contrapuntística.
4. Ejercicios melódicos a dos voces.
 - a. de los acordes de tónica y dominante.
 - b. contrapuntística.
5. El canto a tercetas.
6. Cánones más complejos.
7. El canto a tercetas con bajo.
8. Ejercicios melódicos a tres voces, el canto a sextas, un discantus.

¹⁰ ZULETA JARAMILLO, Alejandro. El Método Kodaly en Colombia, fase II. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013

A cada paso exigimos que se fijen más en la afinación y en cada actividad insistimos que sean atentos y pendientes de las otras voces sonando. Todos los niños aprenden todas las voces y se intercambian en la realización de las mismas para potenciar esa capacidad de sensibilidad. Por supuesto, el trabajo se hace “a capella”, para poder concentrarse más en el escuchar, sin apoyarse en el piano para su aprendizaje. Sobre todo, damos énfasis a la buena reproducción vocal, al uso correcto de la respiración y a la búsqueda del timbre dulce y encantador que es natural de la voz infantil.

En la discriminación auditiva el desarrollo del oído es parte íntegra del Método Kodály, punto de partido para resaltar las capacidades de distinción y comparación de fuentes sonoras, valoración y criterio de sonido musical, concentración auditiva, oído interno y la memoria musical. Tiene correlación directa con el uso de los signos manuales por el hecho de que se visualizan los sonidos. Es estrechamente emparejado con el sistema del solfeo relativo por su énfasis en las relaciones melódicas y armónicas entre las notas. Es siempre presente en la práctica del canto a voces y es la base del estudio armónico a un nivel inicial. Esta orientación y atención especial hacia la sensibilidad auditiva en todas las ramas de la Metodología Kodály enriquece las experiencias musicales en el aula y cultiva un mejor aprecio de la música.

En el estudio de la armonía, diferente a la enseñanza española, en Hungría se estudia el solfeo y la armonía simultáneamente, con énfasis en las actividades relacionadas con el análisis, la improvisación, y la discriminación auditiva. Al principio se realizan con más atención al aspecto auditivo que teórico en los conceptos del:

- sentido de tónica.
- “pregunta-respuesta” (relación **V-I**).
- resoluciones de los grados secundarios a los principales.
- análisis y conocimiento de sencillas estructuras (forma ternaria, rondó, canon).

Por ejemplo, existe una clase de 20 niños de 8 a 9 años que están cursando el primero de Lenguaje Musical en el conservatorio. Saben entonar y leer con los primeros seis grados del modo Mayor, en DO, FA y SI b Mayor. Conocen los grados principales y el acorde tónica en el pentagrama, pero cuando nos turnamos improvisando frases tipo “pregunta-respuesta” a la letra de una rima infantil, la actividad es oral y su participación depende del nivel auditivo adquirido de la relación dominante-tónica.

Igualmente, en el análisis de canciones, melodías clásicas o audiciones musicales en los primeros años de la instrucción musical, tiendo a hacer más hincapié en la intuición auditiva y la expresión musical que el estudio teórico de la armonía.

A un nivel más avanzado, con el estudio formal de los acordes, cadencias y modulaciones, el enfoque es tanto de oído como teórico, combinando las actividades de canto a voces, instrumentación y audiciones musicales con el trabajo teórico en pentagrama. Para la autora es inconcebible la enseñanza de la armonía sin prestar una atención especial a su aspecto auditivo.

En las rimas infantiles, existen indicaciones científicas que afirman que la experimentación con el habla es el comienzo más lógico en la educación de la voz. Aunque el Método Orff es más conocido por su empleo de juegos lingüísticos como inicio al estudio rítmico, el Método Kodály también aprovecha la lengua materna hablada del niño para potenciar el estudio de los conceptos musicales. Las rimas infantiles recalcan el desarrollo del canto en su énfasis de la buena vocalización colectiva, ofreciendo a los niños la oportunidad de improvisar y crear vocalmente. Reseñan la percepción rítmica por su enfoque en los aspectos del pulso, el ritmo de la letra y el sentido del compás. Los poemas y rimas proporcionan letras para usar

en la improvisación melódica, para adaptar a diferentes métricas, para dramatizar y para jugar en corro, en pareja o saltando a la cuerda.¹¹

Es fundamental que el profesor sea capaz de modular su propia voz utilizando una variedad de inflexiones vocales al recitar para dar buen ejemplo a los niños. Si se establece un ambiente de motivación positiva y cariño hacia el alumno, el resultado será que todos demostrarán interés por experimentar con su propia voz.

El trabajo con la voz hablada repercute favorablemente en el aprendizaje del canto afinado. Es especialmente útil en los casos de niños que cantan bajo tono o que no controlan las subidas y bajadas de su voz cantada, pero, la educación musical tiene varios principios en común, siendo lo fundamental el acercamiento intuitivo o lúdico, donde el niño es protagonista en el aprendizaje.

Los métodos contemporáneos de la educación musical tienen varios principios en común, siendo lo fundamental el acercamiento intuitivo o lúdico, donde el niño es protagonista en el aprendizaje.

.También concurren que la voz y la canción infantil es el comienzo más lógico para los niños de tres a cinco años, de edad idónea para su inicio. Otro principio que tienen en común es el uso del cuerpo (descubrimiento del esquema corporal, expresión corporal, dramatización), como base para el desarrollo rítmico. Como último, todos los métodos actuales comparten la opinión de que la música debe servir como vehículo para el desarrollo de la personalidad, creatividad e imaginación del niño.

La enseñanza de la música por medio de movimientos rítmicos, fue desarrollada por Jaques Dalcroze (1865-1950) y algunas de sus ideas sobre la expresión corporal han sido incorporadas en el Método Kodály. Muchos de sus principios

¹¹ GUILLEN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodaly en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto escritor en los niños de 5 y 6 años. Institución Latinoamericana de Altos Estudios. Colombia 2013.

fundamentales sobre la enseñanza intuitiva y lúdica puede encontrarse en los tratados del suizo Pestalozzi (1746-1827) y el filósofo Rousseau (1712-1778)

8. MARCO CONCEPTUAL

9.1 ACTIVIDAD LÚDICA:

Una actividad lúdica es aquello que se puede realizar en el tiempo libre, con el objetivo de liberar tensiones, huir de la rutina diaria y de las preocupaciones, y para obtener un poco de placer, diversión y entretenimiento, así como otros beneficios, entre los cuales están:

- Amplía la expresión corporal.
- Desenvuelve la concentración y agilidad mental.
- Mejora el equilibrio y la flexibilidad.
- Aumenta la circulación sanguínea.
- Libera endorfina y serotonina.
- Proporciona la inclusión social.
-

Las actividades lúdicas pueden ser variadas, por ejemplo, ejercicios físicos y mentales, destreza, equilibrio, entre otros. Hoy en día, es tendencia la práctica, tanto por mujeres, hombres y niños, de la actividad física, que consiste en ritmos y músicas latinoamericanas.

Con respecto a los niños, la práctica de un ejercicio lúdico es indispensable para su crecimiento personal y social, aparte de ser visto como una alternativa de ocio sana.

Los beneficios que generan las actividades lúdicas pueden ser, por ejemplo, aumento de la autoestima, desarrollo de la creatividad y pensamiento, estimulación

de la socialización, exploración de las posibilidades sensoriales y motoras, preparar al niño al mundo del trabajo, entre otros.

Por otro lado, **el juego es visto como un método placentero para impartir educación**. Los especialistas en el área de psicología y pedagogía, indican que el juego es una herramienta esencial para explotar y desarrollar todas las áreas de un individuo.

Por tanto, es importante realizar y seleccionar juegos adecuados en el área que se desea instruir o desarrollar. Con respecto a este punto, el método lúdico puede ser empleado tanto para niños como para adolescentes.¹²

9.2 DIDACTICA:

Por didáctica se entiende a aquella disciplina de carácter científico-pedagógica que se focaliza en cada una de las etapas del **aprendizaje**. En otras palabras, es la rama de la pedagogía que permite **abordar, analizar y diseñar los esquemas y planes** destinados a plasmar las bases de cada teoría pedagógica.

Esta disciplina que sienta los principios de la educación y sirve a los docentes a la hora de seleccionar y desarrollar contenidos persigue el propósito de **ordenar y respaldar** tanto los modelos de enseñanza como el plan de aprendizaje. Se le llama acto didáctico a la circunstancia de la enseñanza para la cual se necesitan ciertos elementos: el **docente** (quien enseña), el **discente** (quien aprende) y el **contexto de aprendizaje**. Dentro de los procesos didácticos se puede resaltar el Juego como herramienta esencial dentro de las dinámicas educativas. El juego, como método de enseñanza, es muy antiguo, ya que en la Comunidad Primitiva era utilizado de manera empírica en el desarrollo de habilidades en los niños y jóvenes que aprendían de los mayores la forma de cazar, pescar, cultivar, y otras actividades que se transmitían de generación en generación. De esta forma los

¹² *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/ludico/>

niños lograban asimilar de una manera más fácil los procedimientos de las actividades de la vida cotidiana.

El juego es una actividad amena de recreación que sirve de medio para desarrollar capacidades mediante una participación activa y afectiva de los estudiantes, por lo que en este sentido el aprendizaje creativo se transforma en una experiencia feliz.

9.2.1 EL JUEGO DIDÁCTICO:

Es una técnica participativa de la enseñanza encaminado a desarrollar en los estudiantes métodos de dirección y conducta correcta, estimulando así la disciplina con un adecuado nivel de decisión y autodeterminación; es decir, no sólo propicia la adquisición de conocimientos y el desarrollo de habilidades, sino que además contribuye al logro de la motivación por las asignaturas; o sea, constituye una forma de trabajo docente que brinda una gran variedad de procedimientos para el entrenamiento de los estudiantes en la toma de decisiones para la solución de diversas problemáticas.

El juego es una actividad, naturalmente feliz, que desarrolla integralmente la personalidad del hombre y en particular su capacidad creadora. Como actividad pedagógica tiene un marcado carácter didáctico y cumple con los elementos intelectuales, prácticos, comunicativos y valorativos de manera lúdica.¹³

9.3 EMPÍRICO:

Empírico es un adjetivo que señala que algo está **basado en la práctica, experiencia y en la observación de los hechos**. La palabra empírico es de origen griego “*empeirikos*” que significa “*experimentado*”.

Asimismo, empírico se refiere a **un individuo que es seguidor del empirismo**.

¹³ Alexander Luis Ortiz Ocaña, <https://www.monografias.com/trabajos28/didactica-ludica/didactica-ludica.shtml>

El **conocimiento empírico** es aquella noción basada en el contacto directo con la realidad, por la experiencia, por la percepción que se hace de ella. El conocimiento empírico consiste en todo lo que sabe sin poseer un conocimiento científico, por ejemplo: se sabe que el fuego quema porque ya se vivió esa experiencia, se tiene conocimiento de que las flores nacen en primavera porque ya se ha observado esta situación, entre otras.

En las **ciencias sociales y descriptivas**, se utiliza el método empírico, es un modelo de investigación que se basa en la lógica empírica, es decir, el método empírico permite al investigador a través de una serie de procedimientos prácticos con el objeto y los medios de investigación como: el inductivo, hipotético - deductivo y el deductivo, revelar características y relaciones esenciales del objeto. La palabra empírico se puede utilizar como sinónimo de: efectivo, rutinario, experimental, real, entre otros. Algunos antónimos del término empírico son: teórico, hipotético, etcétera. ¹⁴

9.3 EL MÉTODO HEURÍSTICO:

El método heurístico está construido sobre el uso de diversos procesos empíricos, es decir, estrategias basadas en la experiencia, la práctica y la observación de los hechos, con el fin de llegar a la solución eficaz de un problema determinado.

9. DISEÑO METODOLÓGICO

10.1 METODOLOGÍA

En la elaboración de este proyecto de grado el ponente considera pertinente utilizar el Método Heurístico, por cuanto este permite ser aplicado a cualquier ciencia, en la elaboración de medios auxiliares, principios, reglas, estrategias y programas que

¹⁴ <https://www.significados.com/empirico/>

faciliten la búsqueda de vías de solución a problemas; o sea, para resolver tareas de cualquier tipo para las que no se cuente con un procedimiento algorítmico u otro tipo de solución.

También es de tener en cuenta que los procedimientos heurísticos son formas de trabajo y de pensamiento que apoyan la realización consciente no solo de actividades mentales exigentes, sino también de la realización de proyectos.

Para comprender mejor este enfoque metodológico el ponente de este trabajo de grado se permite hacer las siguientes apreciaciones.

El Método Kodály parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento) “. La práctica con un instrumento elemental de percusión y el sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su método.

Podríamos resumir su método en los principios siguientes:

- La música es tan necesaria como el aire.
- Sólo lo auténticamente artístico es valioso para los niños.
- La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
- Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.
- Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.

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

La metodología de Kodály supuso para la educación musical en Hungría una manera de salir del tradicional, pesado y poco motivador aprendizaje de la música. El método se basa en una serie de principios que hacen de su didáctica un "juego" con el que aprender el difícil y monótono solfeo. Para la comprensión de esta técnica, el lector debe saber que el método utiliza un sistema pentatónico, aporta una nueva forma de leer el pentagrama con el "sistema relativo" y propone un procedimiento de canto mediante signos manuales. Utilizando canciones populares, este método enseña el solfeo de una manera fácil y amena, motivando al estudiante y facilitándole los mecanismos de aprendizaje.

10.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN

10.2.1 Experimental- Cualitativa:

El tipo de investigación que se va a llevar a cabo para el desarrollo de los procesos que conllevan el estudio de la aplicación de la metodología Kodaly en la enseñanza inicial de la música es de tipo experimental, apoyado en el método heurístico, estrategia basada en el uso de procesos empíricos, en la experiencia, la práctica y la observación de los hechos con el fin de llegar a la solución eficaz de un problema determinado.

Además se lleva a cabo un enfoque cualitativo, ya que los procesos a analizar están relacionados a las dinámicas vivenciales de los procesos de aprendizaje de la educación musical, relacionados con el contexto, la experiencia y la interpretación de significados, haciendo uso de técnicas histórico hermenéuticas para el análisis de los procesos y los hallazgos dentro del proceso de investigación y de la implementación del método Kodaly.

10.3 METODO DE INVESTIGACIÓN:

El método de investigación que se utiliza para llevar a cabo este proyecto es: **el Método Heurístico**, que se aplica de la siguiente manera:

A través de un proceso lúdico-pedagógico ensayamos los días lunes, miércoles y viernes, este horario fue concertado con padres de familia en una reunión anterior y de manera verbal les voy informando de los avances del proceso musical, los invitamos a una especie de mini concierto donde les presentamos los logros alcanzados, que son 4 obras en el semestre y las obras montadas son...

Este resultado se refleja en algunas presentaciones formales al interior de la Institución y fuera de ella, incluso se está programando una presentación a nivel departamental, cabe anotar el gusto y la relevancia que tiene el pertenecer a un colectivo que hace música y que con ella ofrecer un espacio resiliente de sano esparcimiento para los niños y sus familias que disfrutan del que hacer musical de sus hijos en Batuta.

De una manera heurística, donde se hace música con la práctica, es decir con el modelo pedagógico Orquesta- Escuela que seguimos en Batuta, donde se hace música aprendiendo música donde la práctica colectiva es el eje central de todo el proceso formativo.

10.4 INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

10.4.1 POBLACIÓN Y MUESTRA

Población: 105 Estudiantes

Muestra: 100% de la Población

Se escogió como grupo para la aplicación de la metodología Kodaly, y beneficiarios de los procesos pedagógicos a los estudiantes de grado Quinto de la institución educativa San José, Sede Luis Carlos Galán del municipio de Orito, Departamento del Putumayo, y de esta una muestra representativa de estudiantes, engranando el proceso con el PEI de la institución y el proyecto Batuta de la siguiente manera: El PEI de la Institución Educativa San José de Orito, el Plan de estudios anexo donde se indica de manera curricular los temas y contenidos a desarrollar en el área de artística.

Este Plan de estudios de del área de artística menciona los siguientes temas pintura, artesanías, música, canto, danza y teatro, por lo tanto en el programa de Batuta seguimos esta directriz.

1. Se solicita el listado de los estudiantes de grado 5, en la institución educativa existen tres grupos y cada grupo está compuesto por 35 estudiantes.
2. Reunión con los estudiantes para hacer un diagnóstico de las posibles competencias y aptitudes musicales, teniendo en cuenta lo rítmico y a través de unas frases rítmicas y melódicas procedo a escoger los estudiantes escuchando los más afinados, luego ejercicios rítmicos para observar a los estudiantes que tienen aptitudes para seguir el pulso de una canción.
3. Realizo una audición de los estudiantes que afinan.
4. Clasifico a los estudiantes según su virtud musical, unos para coro, otros para placas, flautas y percusión.

La clasificación queda así:

10.4.2 UNIDAD DE ESTUDIO:

Estudiantes del grado quinto (35 estudiantes por curso, tres cursos por grado)

[illegible]

IE SAN JOSE DE ORTIZ, SEDE LUIS CARLOS GALÁN **Ensamble de Inocación Musical "JELGIA" - Rojas Caicedo Luis Alfredo**

Documento Numeros

1	11232149	Angela Hernan Ramirez
2	11232105	Isabelles Hernandez Jeffrey Sebastian
3	112448880	Isabelles Zambrano Jazmin
4	1120140240	Bethany Campana Ocasio Samuel
5	112332993	Isabelles Ortiz Chairen Valerie
6	112495932	Caron Cuatrecasas Angelle Talya
7	1016987537	Cuervo Ramos Angelle Nicole
8	112322621	Diana Rosendo Jhonatan Felipe
9	112425202	Diana Navarrete Mylein Juliette
10	1123201043	Diaz Diaz Sofia Isabella
11	112400454	Diaz Nupier Julio Alejandro
12	1123226243	Diaz Rosales Andres Fagner
13	1123205517	Espinoza Monrealles Heidi Viviana
14	1122006880	Figueroa Rivera Luis Manuel
15	1123327819	Figueroa Monrealles Jolimar Sofia
16	1123324962	Garzon Rengilly Johan Esteban
17	1123220044	Garzon Muñoz Maritza Sofia
18	1123235213	Geleit Puythia Karen Isbeth
19	1120375264	Gomez Garcia Maria Del Luz Angeles
20	1103271134	Guzman Monrealles Yessica
21	1124106471	Guzman Melendez Brenner Sebastian
22	1118472370	Leon Cardenas Yessica Faramenda
23	1123227796	Monrealles Figueroa Bryan Alejandro
24	1123227870	Melo Alvarez Sara Stefania
25	1120453744	Morales Yella Velezton Daniel
26	1123287074	Morano Monrealles Jhonatan Santiago
27	1123227824	Ortiz Sanchez Jhaz Alexander
28	1123226060	Pae Guzmanthor Freddy David
29	1123203203	Paritaga Chavez Blanes Brenner
30	1123202143	Paritaga Saavedra Daniel Luiseth
31	1120140104	Ramos Zambrano Danna Sofia
32	1120274653	Ramos Talcian Sofi Estela
33	1122707528	Rosales Vera Valeria Sofia
34	1123229077	Talouan Morales Sofia Angelina
35	1120146220	Tegada Mesa Miguel Angel

1	11232149	Angela Hernan Ramirez	1	11232149	Angela Hernan Ramirez
2	11232105	Isabelles Hernandez Jeffrey Sebastian	2	11232105	Isabelles Hernandez Jeffrey Sebastian
3	112448880	Isabelles Zambrano Jazmin	3	112448880	Isabelles Zambrano Jazmin
4	1120140240	Bethany Campana Ocasio Samuel	4	1120140240	Bethany Campana Ocasio Samuel
5	112332993	Isabelles Ortiz Chairen Valerie	5	112332993	Isabelles Ortiz Chairen Valerie
6	112495932	Caron Cuatrecasas Angelle Talya	6	112495932	Caron Cuatrecasas Angelle Talya
7	1016987537	Cuervo Ramos Angelle Nicole	7	1016987537	Cuervo Ramos Angelle Nicole
8	112322621	Diana Rosendo Jhonatan Felipe	8	112322621	Diana Rosendo Jhonatan Felipe
9	112425202	Diana Navarrete Mylein Juliette	9	112425202	Diana Navarrete Mylein Juliette
10	1123201043	Diaz Diaz Sofia Isabella	10	1123201043	Diaz Diaz Sofia Isabella
11	112400454	Diaz Nupier Julio Alejandro	11	112400454	Diaz Nupier Julio Alejandro
12	1123226243	Diaz Rosales Andres Fagner	12	1123226243	Diaz Rosales Andres Fagner
13	1123205517	Espinoza Monrealles Heidi Viviana	13	1123205517	Espinoza Monrealles Heidi Viviana
14	1122006880	Figueroa Rivera Luis Manuel	14	1122006880	Figueroa Rivera Luis Manuel
15	1123327819	Figueroa Monrealles Jolimar Sofia	15	1123327819	Figueroa Monrealles Jolimar Sofia
16	1123324962	Garzon Rengilly Johan Esteban	16	1123324962	Garzon Rengilly Johan Esteban
17	1123220044	Garzon Muñoz Maritza Sofia	17	1123220044	Garzon Muñoz Maritza Sofia
18	1123235213	Geleit Puythia Karen Isbeth	18	1123235213	Geleit Puythia Karen Isbeth
19	1120375264	Gomez Garcia Maria Del Luz Angeles	19	1120375264	Gomez Garcia Maria Del Luz Angeles
20	1103271134	Guzman Monrealles Yessica	20	1103271134	Guzman Monrealles Yessica
21	1124106471	Guzman Melendez Brenner Sebastian	21	1124106471	Guzman Melendez Brenner Sebastian
22	1118472370	Leon Cardenas Yessica Faramenda	22	1118472370	Leon Cardenas Yessica Faramenda
23	1123227796	Monrealles Figueroa Bryan Alejandro	23	1123227796	Monrealles Figueroa Bryan Alejandro
24	1123227870	Melo Alvarez Sara Stefania	24	1123227870	Melo Alvarez Sara Stefania
25	1120453744	Morales Yella Velezton Daniel	25	1120453744	Morales Yella Velezton Daniel
26	1123287074	Morano Monrealles Jhonatan Santiago	26	1123287074	Morano Monrealles Jhonatan Santiago
27	1123227824	Ortiz Sanchez Jhaz Alexander	27	1123227824	Ortiz Sanchez Jhaz Alexander
28	1123226060	Pae Guzmanthor Freddy David	28	1123226060	Pae Guzmanthor Freddy David
29	1123203203	Paritaga Chavez Blanes Brenner	29	1123203203	Paritaga Chavez Blanes Brenner
30	1123202143	Paritaga Saavedra Daniel Luiseth	30	1123202143	Paritaga Saavedra Daniel Luiseth
31	1120140104	Ramos Zambrano Danna Sofia	31	1120140104	Ramos Zambrano Danna Sofia
32	1120274653	Ramos Talcian Sofi Estela	32	1120274653	Ramos Talcian Sofi Estela
33	1122707528	Rosales Vera Valeria Sofia	33	1122707528	Rosales Vera Valeria Sofia
34	1123229077	Talouan Morales Sofia Angelina	34	1123229077	Talouan

[illegible]

10.5 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

La observación: Por medio de este primer instrumento detectamos cual era la problemática que se encontraba en el grado de quinto de primaria en cuanto a la educación musical

Encuestas: Este instrumento ayudo a recoger información por medio de un cuestionario implementado a los padres de familia y estudiantes.

Talleres: Se realizaron con el propósito de formar a los estudiantes en importancia de dicho proyecto.

Actividades: Las estrategias realizadas para el desarrollo de este proyecto con los estudiantes de quinto grado de primaria son: rondas de integración, juegos musicales, ejercicios de pronunciación y emisión, ejercicios de pensamiento lógico, familiarización con los instrumentos musicales, expresión corporal y ritmo.

10.5.1 FUENTES DE OBTENCION DE LA INFORMACIÓN

Fuentes Primarias: Institución, PEI, Padres de familia, niños y niñas.

Fuentes Secundarias: Revistas, Libros, Artículos, Leyes, Internet, entre otros.

11. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN.

11.1 CUADRO DE CATEGORIAS.

OBJETIVO GENERAL

Implementar el método musical Kodály en la Iniciación musical coral de los niños del grado quinto de primaria en la Institución Educativa San José de Orito, sede Luis Carlos Galán del municipio de Orito Putumayo, con el fin de iniciar, continuar y fortalecer la formación musical de los estudiantes de quinto grado.

Objetivo Específico	Categoría	Población	Instrumento de recolección de información	Instrumentos de análisis de información
1. Reconocer las falencias, destrezas y habilidades vocales de los niños y niñas del grado quinto de primaria de la sede Luis Carlos Galán.	1.1 Necesidades	Estudiantes, docentes, padres de familia, comunidad en general.	Entrevista con la señora Marleny Moriano Rodríguez, madre de familia de uno de los niños del grupo musical.	Análisis inferencial.
	1.2 Intereses	Estudiantes, docentes, padres de familia, directivas, comunidad en general.	Entrevista con la señora Marleny Moriano Rodríguez, madre de familia de uno de los niños del grupo musical.	Análisis inferencial.

2. Crear y consolidar un coro representativo con los estudiantes más destacados teniendo como fundamento la metodología Kodaly.	2.1 Formación vocal.	Estudiantes, docentes, personal de ayudas educativas, comunidad en general.	Entrevista con el niño José Camilo Reyes, integrante del grupo musical.	Análisis inferencial.
	2.2 Formación instrumental.	Estudiantes, docentes, personal de ayudas educativas, comunidad en general.	Entrevista con el niño José Camilo Reyes, integrante del grupo musical.	Análisis inferencial.
3. • Aplicar el Método Kodaly de manera que genere un proceso de aprendizaje que propicie en los niños y niñas el mejoramiento de su autoestima y su desarrollo como ser social.	3.1 Utilización del tiempo libre.	Estudiantes, docentes, directivos, comunidad en general.	Entrevista con el Especialista José Jairo Benavides, coordinador de la institución.	Análisis inferencial.
	3.2 Mejoramiento de la calidad de vida de los niños y sus familias.	Estudiantes, docentes, personal de ayudas educativas, comunidad en general.	Entrevista con el Especialista José Jairo Benavides, coordinador de la institución.	Análisis inferencial.

11.2 VACIADO DE LA INFORMACIÓN

Para el desarrollo de la categorización tomamos el primer objetivo específico resultando dos categorías, necesidades e intereses.

1.1 Categoría de necesidades:

Se realizó una entrevista con la señora Marleny Moriano Rodríguez, madre de familia de uno de los niños del grupo musical. A la mencionada madre de familia se le formula las siguientes preguntas:

1. Señora Marleny, buenos días. Tenga la bondad de expresarnos según su opinión, qué espera usted de la participación de su hijo en el coro representativo de Batuta en el Colegio San José de Orito, sede Luis Carlos Galán?

Señora Marleny, buenos días. ¿Está usted de acuerdo con la participación de su hijo (a) en el Coro Representativo de Batuta? Sí – No – Por qué?

A lo cual la señora Moriano procede a contestar:

Yo espero que mi hijo además de aprender a cantar, permanezca ocupado de manera positiva, no se la pase viendo televisión o jugando en el computador, porque eso no les trae nada bueno a los niños. Además creo que la música es un arte especialmente bonito para que los niños aprendan a aprovechar su tiempo libre y cultiven y fortalezcan su personalidad.

Categoría 1.2 Intereses.

2. Señora, desde su experiencia, ¿qué riesgos corren los niños en las calles, y cuéntenos si pensando en eso tomó la decisión de apoyar a su hija para que haga una actividad artística?

Responde la señora Moriano:

En las calles les andan ofreciendo bazuco y en general drogas raras que les hacen mucho daño a los niños y además creo que los niños corren el riesgo de hacer malas amistades y meterse en problemas, por eso es que me gusta que la niña

permanezca en el colegio y en la casa y mucho mejor que se eduque y haga una actividad que la tiene contenta.

Desde el segundo objetivo se identificaron las necesidades de:

2.1 Formación vocal y

2.2 Formación instrumental.

Se realizó una entrevista al niño Juan Camilo Reyes, integrante del grupo musical y se le formularon las siguientes preguntas:

1. Hola Juan Camilo, buenos días. ¿Dinos por favor por qué te gusta pertenecer al coro de la institución?

Juan Camilo contesta la pregunta de la siguiente manera:

Yo paso muy contento cuando tenemos los ensayos y cuando tenemos las presentaciones porque me gusta mucho cantar, además el profesor nos hace pasar un rato muy alegre y divertido.

2. Juan Camilo, ¿qué te parece más divertido, el canto o el aprendizaje de instrumentos como la marimba el xilófono y en general los instrumentos que manejamos en el grupo?

Juan Camilo responde:

Yo me pongo muy contento con la música, sea que haya que tocar o cantar, pero en mi caso me gusta un poco más el canto porque me parece una actividad muy divertida y yo me emociono mucho. Además, mis papás me apoyan para que yo esté en el coro.

Desde el tercer objetivo se identificaron dos necesidades:

3.1 Utilización del tiempo libre.

3.2 Mejoramiento de calidad de vida para los niños y sus familias.

En lo que corresponde al tercer objetivo, se realizó una entrevista al señor Especialista José Jairo Benavides, Coordinador de la Institución Educativa San

José de Orito, sede Luis Carlos Galán. Al señor coordinador se le formularon las siguientes preguntas:

1. Señor José Jairo, buenos días. ¿Desde su experiencia como educador, qué pautas daría a los padres de familia y a la comunidad educativa en general sobre el aprovechamiento sano del tiempo libre?

A lo cual el señor coordinador responde:

Ese es un asunto que se viene presentando como un problema en general en todas las ciudades de Colombia, grandes y pequeñas. Yo creo que desde las artes en general, música, danza, pintura, etc, los estudiantes y docentes, tanto como padres de familia y comunidad educativa en general, tenemos una herramienta de valor inconmensurable en la prevención de toda una serie de peligros que corren nuestros estudiantes, no solo en las calles, sino también en los medios de comunicación, tanto virtuales como análogos. Esos espacios de aprovechamiento sano del tiempo libre deben ser utilizados en su totalidad.

2. Señor coordinador, ¿ cómo cree usted que el desarrollo musical y en general el desarrollo artístico, mejora la calidad de vida de los niños y sus familias?.

Sobre el particular el señor coordinador responde:

Creo que este interrogante y el anterior están vinculados fuertemente. La actividad artística no solo previene asuntos preocupantes como la drogadicción, ludopatías, otros malos vicios, etc. Es la actividad musical un tesoro que se entrega a los niños de la institución, para que ellos no solo la desarrollen a nivel personal y en un futuro próximo seguramente serán multiplicadores de dicha actividad, logrando como desde ahora se genera bienestar físico y mental, no solo en el estudiante, sino también en su núcleo familiar y en su entorno social.

11.3 ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN.

La información recogida está basada en las entrevistas realizadas a tres personas que el ponente de este proyecto pasa a nombrar a continuación:

1. Marleny Moriano, madre de familia de uno de los estudiantes integrantes del grupo musical y una de las personas que más apoya la labor que se desarrolla en este grupo en favor de la niñez de la institución.
2. José Camilo Reyes, estudiante de la Institución Educativa San José de orito, sede Luis Carlos Galán y uno de los estudiantes más destacados del grupo.
3. José Jairo Benavides, Especialista en Educación y una de las personas que nos brinda su apoyo incondicional para que el grupo funcione, no tenga ningún percance en los ensayos y se desplace con facilidad a todas sus presentaciones dentro y fuera del municipio de Orito.

Es de tener en cuenta, dejando a un lado la modestia, que el ponente de este proyecto, Luis Alfredo Rojas Caicedo, egresado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, tiene 25 años de experiencia en el desarrollo de trabajos musicales con infantes y adolescentes y conoce y enseña el manejo de la voz humana y de diversos instrumentos para la iniciación musical.

Nos dicen los entrevistados, y el ponente de este proyecto cree que es así que la música es parte del disfrute de la vida. Tanto los niños como los padres disfrutan del goce de la música, los primeros desde el canto y la ejecución de sencillo instrumentos que a veces se utilizan en el acompañamiento, y los segundos desde la audición de la interpretación de lo que tocan los pequeños quienes lo hacen con entrega y con amor.

La madre de familia entrevistada nos hace caer en cuenta del invaluable beneficio que tienen los chicos y chicas que pertenecen al grupo musical y en general todos los que practican en sus tiempos libres alguna actividad musical, en vez de andar en las calles sometidos a una gran cantidad de riesgos que desafortunadamente pululan en nuestras ciudades, producto de la descomposición social, de la corrupción y del desgüeño administrativo de los políticos en general.

El niño Juan Camilo dice: “yo me pongo muy contento con la música”. Precisamente la música es eso, goce, disfrute, alegría, es la sonrisa intangible del espíritu que solo se puede observar en la sonrisa pura de un niño que canta con el alma sencillas melodías, o también canciones más elaboradas en las cuales halla el disfrute de un rato de alegría y el orgullo de lograr una meta como es la de pertenecer al grupo musical de su institución educativa y de igual manera representar a esa institución con orgullo y gallardía en las presentaciones dentro y fuera de su municipio.

La utilización sana del tiempo libre es un factor determinante en el desarrollo sano de los niños y pre – adolescentes, pues permite que se fortalezca su educación integral. En el caso de la música y de las artes en general el desarrollo sensorio – motriz es de gran ayuda en la escogencia de actividades sanas que en el futuro de los niños les ayudará a formarse como ciudadanos de bien y contribuir al cambio de una sociedad que así lo requiere.

El señor coordinador nos dice que la música es “un tesoro”, y como no ha de serlo cuando no solo contribuye al sano cuidado de nuestros infantes, sino también al desarrollo auditivo, al desarrollo cerebral en general, como también a que el estudiante desde pequeño se vaya formando metas sanas para su futuro.

Ahora bien, no solo la drogadicción es un peligro latente en nuestras calles, en la misma casa el niño puede encontrar diversos peligros en los medios de

comunicación. Los juegos mal sanos que se encuentran por montones en la internet, la televisión basura, la radio basura, y un largo etcétera.

El ponente de este proyecto siente una gran satisfacción y orgullo después de oír los comentarios que un niño, una madre y un educador, hacen de su actividad, ya que no obstante es parte de un deber con la institución educativa en donde presta sus servicios y en el programa nacional Batuta, que respalda su actividad, sino que también está contribuyendo a la construcción de una sociedad sana, equilibrada y equitativa.

12. CONCLUSIONES

1. Es de trascendental importancia hacer un diagnóstico previo a la iniciación de un proyecto musical, e identificar las destrezas y habilidades previas de los estudiantes, como también las falencias que deban ser subsanadas en el proceso de aprendizaje.
2. El método de Zoltan Kodaly, es una gran herramienta para la formación de grupos musicales, sobre todo en lo que respecta a la práctica coral, ya que proporciona medios, estrategias, métodos y metodologías que contribuyen en gran medida a facilitar el aprendizaje, como también facilita el desempeño del docente en el proceso.
3. La evaluación de los alcances logrados por los estudiantes no solo debe hacerse al final del proyecto. Desde la experiencia de cada una de las clases y ensayos, el ponente concluye que la evaluación es procesual, y se debe ir haciendo los ajustes necesarios durante el desarrollo mismo.

13. BIBLIOGRAFÍA

ZULETA JARAMILLO, Alejandro. El Método Kodaly en Colombia, fase II. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013

GUILLEN MARTINEZ, Sandra Cecilia. El método musical Kodaly en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lecto escritor en los niños de 5 y 6 años. Institución Latinoamericana de Altos Estudios. Colombia 2013.

PASCUAL MEJÍA, Pilar. Didáctica de la educación artística para primaria. Editorial Pearson. Capítulo 6 Método Kodaly 2002.

14. ANEXOS

14.1 DESCRIPCIÓN DE UNA CLASE – ENSAYO, CON LOS ESTUDIANTES DE QUINTO GRADO DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA SAN JOSÉ, SEDE LUIS CARLOS GALÁN.

Logro: Contribuir al desarrollo de las destrezas y habilidades de los estudiantes para tocar y cantar correctamente las obras del repertorio seleccionado.

Competencias: respiración, intercostal, eurítmica, solfeo rítmico, entonación correcta.

Tema: repertorio.

Sub temas: Técnica vocal, respiración, postura corporal correcta, emisión, vocalización, dicción.

Desarrollo de la clase:

Para empezar, se hace el llamado a lista constatando que los estudiantes hayan asistido a la práctica y posteriormente tener comunicación con los padres de familia sobre la no asistencia de los faltantes.

Luego se hace el saludo a los pequeños y se hace una breve charla de ambientación.

Posteriormente procedemos a hacer ejercicios de respiración, inhalación, exhalación teniendo en cuenta que los estudiantes apliquen correctamente el concepto de respiración diafragmática intercostal.

Una vez hechos los ejercicios de respiración, procedemos a hacer la práctica de la fononímia de las notas musicales con signos corporales.

Luego procedemos a hacer calentamiento de voces utilizando intervalos de segunda mayor, terceras mayores y menores, cuartas justas y quintas justas, como lo indica de método de Zoltan Kodály. En este momento utilizamos varias series silábicas del castellano combinándolas con entonaciones de los intervalos mencionados.

Para terminar el calentamiento procedemos a ensayar una obra que los estudiantes tengan bien aprendida para fortalecer la confianza en el aprendizaje de las obras vocales.

Luego procedemos al ensayo del repertorio en intervalos de tiempo de 15 minutos con descansos breves de dos a tres minutos para que los estudiantes respiren y se hidraten.

Elementos de clase: Cartillas, letras, guitarra, flautas, piano, tablero, cuadernos, lapiceros.

Evaluación: Para terminar la clase se forma grupos de dos, tres o cuatro niños quienes cantan ante sus compañeros una de las obras del repertorio ensayado.

14.2 FOTOGRAFÍA NO. 1



En esta fotografía se encuentran los niños y el docente esperando ser atendidos con un refrigerio después de una presentación en el parque central de Orito.

14.3 FOTOGRAFÍA No.2



Fotografía de los niños del coro en el parque central de Orito con motivo de la celebración del evento denominado “Orito tiene talento”.

14.4 FOTOGRAFÍA No. 3

Fotografía de los niños del coro y este servidor, docente de los niños, en una rutina de ensayo.



14. 5 FOTOGRAFÍA No.4



Fotografía del coro en una presentación con motivo del aniversario número cuarenta y ocho del municipio de Orito.

14.6 FOTOGRAFÍA No.5



Fotografía en la cual se ve al coro en una presentación en el atrio del templo de “La Santísima Trinidad”, en las fiestas patronales de la Virgen del Carmen en Orito

14.7 Entrevista # 1

Entrevistada: señora Marleny Moriano Rodríguez, madre de familia de uno de los estudiantes que conforman el grupo y colaboradora incondicional del mismo.

Entrevistador: Luis Alfredo Rojas Caicedo.

Primera pregunta: ¿Está usted de acuerdo con la participación de su hijo (a) en el Coro Representativo de Batuta? Sí – No – Por qué?

Respuesta: Sí. Porque a ella le gusta mucho la música, le gusta cantar y desde que empezó Batuta en la Escuela no ha dejado de asistir y disfrutar con todo lo que hacen allá, y porque a mí también me gusta mucho cantar, siempre quise cantar en un coro y no pude ahora que mi hija tiene la oportunidad yo la motivo para que ella pertenezca al coro y lo hace muy bien, no porque yo sea la mamá.

Segunda pregunta: desde su experiencia, ¿qué riesgos corren los niños en las calles, y cuéntenos si pensando en eso tomó la decisión de apoyar a su hija para que haga una actividad artística ?.

Repuesta: En las calles les andan ofreciendo bazuco y en general drogas raras que les hacen mucho daño a los niños y además creo que los niños corren el riesgo de hacer malas amistades y meterse en problemas, por eso es que me gusta que la niña permanezca en el colegio y en la casa y mucho mejor que se eduque y haga una actividad que la tiene contenta.

14.8 Entrevista # 2

Entrevistado: Juan Camilo Reyes, estudiante de la Institución Educativa San José, sede Luis Carlos Galán de Orito Putumayo.

Entrevistador: Luis Alfredo Rojas Caicedo.

Primera pregunta: ¿Dinos por favor por qué te gusta pertenecer al coro de la institución?.

Respuesta: Yo paso muy contento cuando tenemos los ensayos y cuando tenemos las presentaciones porque me gusta mucho cantar, además el profesor nos hace pasar un rato muy alegre y divertido.

Segunda pregunta: ¿qué te parece más divertido, el canto o el aprendizaje de instrumentos como la marimba el xilófono y en general los instrumentos que manejamos en el grupo?.

Respuesta. Yo me pongo muy contento con la música, sea que haya que tocar o cantar, pero en mi caso me gusta un poco más el canto porque me parece una actividad muy divertida y yo me emociono mucho. Además mis papás me apoyan para que yo esté en el coro.

14.9 Entrevista # 3

Entrevistado: José Jairo Benavides, Especialista en Educación, coordinador de la Institución Educativa San José, sede Luis Carlos Galán de Orito Putumayo, e incondicional colaborador de las actividades artísticas.

Entrevistador: Luis Alfredo Rojas Caicedo.

Primera pregunta: ¿Desde su experiencia como educador, qué pautas daría a los padres de familia y a la comunidad educativa en general sobre el aprovechamiento sano del tiempo libre?

Respuesta: Ese es un asunto que se viene presentando como un problema en general en todas las ciudades de Colombia, grandes y pequeñas. Yo creo que desde las artes en general, música, danza, pintura, etc, los estudiantes y docentes, tanto como padres de familia y comunidad educativa en general, tenemos una herramienta de valor inconmensurable en la prevención de toda una serie de peligros que corren nuestros estudiantes, no solo en las calles, sino también en los medios de comunicación, tanto virtuales como análogos. Esos espacios de aprovechamiento sano del tiempo libre deben ser utilizados en su totalidad.

Segunda pregunta: ¿ cómo cree usted que el desarrollo musical y en general el desarrollo artístico, mejora la calidad de vida de los niños y sus familias?.

Respuesta: Creo que este interrogante y el anterior están vinculados fuertemente. La actividad artística no solo previene asuntos preocupantes como la drogadicción, ludopatías, otros malos vicios etc. Es la actividad musical un tesoro que se entrega

a los niños de la institución, para que ellos no solo lo desarrollen a nivel personal y en un futuro próximo seguramente serán multiplicadores de dicha actividad, generando como desde ahora se genera bienestar físico y mental, no solo en el estudiante, sino también en su núcleo familiar y en su entorno social.

14.10 Análisis de las partituras

1. Título: Con la gente que me gusta. Música y letra de María Cristina Rivera.

Nota: Esta versión es propiedad intelectual de la Fundación Cultural Batuta.

La armadura de clave de la canción tiene tres sostenidos, en fa, do y sol, el análisis melódico inicial nos indica que la tonalidad central está en el modo mayor, por lo tanto el tema musical está escrito en La modo Mayor.

El compás es un cuatro cuartos, compás binario. El ritmo corresponde a lo que la autora llama “Canción”.

La introducción inicia con una entrada de los metalófonos, soprano y alto, en una intensidad de forte, con figuras rápidas de fusa, utilizando intervalos de segunda y tercera, la cual va acompañada de los xilófonos, soprano y alto haciendo figuras largas de redonda ligadas, formando una figura de ocho tiempos sobre el acorde de A7 para terminar ligando el noveno tiempo en una figura de negra formando el acorde de A. Durante la introducción los xilófonos mantienen una intensidad de mezzo forte.

La guitarra inicia haciendo dos arpeggios de cuatro tiempos sobre el acorde de A, y sobre el mismo acorde un arpeggio de A de un solo tiempo, dejando los tiempos restantes libres para dar entrada a las voces.

En el tercer compás entran las voces cantando intervalos de segunda y tercera, ya en la segunda frase melódica hay un intervalo de quinta justa.

El compás 5 se convierte en un dos cuartos y utiliza en la melodía intervalos de segunda y cuarta justa.

En el compás 6 se retoma la medida inicial de cuatro cuartos en el cual la voz canta intervalos melódicos de segunda.

En el compás 7 se vuelve a tomar el compás de dos cuartos, en el cual la línea melódica canta intervalos de segunda.

El compás 8 vuelve a ser cuatro cuartos, y utiliza en la melodía intervalos de segunda y tercera.

El compás 9 vuelve a ser dos cuartos en el cual la melodía describe una corta escala descendente por medio de intervalos de segunda, para encontrarse con la primera nota del siguiente compás con un intervalo de tercera.

Del compás 10 al 12 se vuelve a tomar el compás de cuatro cuartos, y las notas de la melodía siguen cantando intervalos sencillos de segunda y tercera.

El compás 13 es nuevamente dos cuartos en el cual la melodía utiliza intervalos de segunda y tercera.

De esta forma se van intercalando los compases de dos y cuatro cuartos de uno en uno hasta el compás 18 durante los cuales la melodía se comporta como en los compases anteriores, cantando notas graves en intervalos sencillos de segunda y tercera.

El compás 19 vuelve a ser dos cuartos siendo este el inicio de la segunda parte melódica que registra notas un poco más agudas, de las cuales la última se liga con la primera del compás 20 que es nuevamente cuatro cuartos.

En la segunda parte melódica se encuentran algunos intervalos disjuntos como en el compás 21, en el cual hay una sexta mayor, en el 23 una quinta justa, en el 24 cuarta justa, 25 sexta mayor, 26 quinta justa, 27 quinta justa 28 séptima menor y 29 sexta menor. Los demás intervalos son segundas y terceras lo cual se justifica en el hecho de que un tema musical para coro infantil.

Desde el compás 4 los metalófonos, los xilófonos, los sistros y la guitarra van haciendo un acompañamiento ritmo - armónico, utilizando los siguientes acordes: Compás 4 Bm, compás 5 D7, compases 6 y 7 A7, compás 8 B7, compás 9 E7, compás 10 A, compás 11 Em 7 y A, compás 12 D7, compás 13 E7, compases 14 y 15 A, compás 16 D, compás 17 E7, concluyendo la primera parte con una melodía al unísono de todos los instrumentos mencionados con la cual culminan la primera parte melódica.

En la segunda parte que va desde el compás 19 hasta el final, la guitarra sigue haciendo un acompañamiento ritmo - armónico, utilizando los siguientes acordes: compases 20 y 21 A, compás 22 D, compás 23 E7, compases 24 y 25 A, compás 26 D, compás 27 E6 y E, compás 28 C#7 sus 4 y C#7, compases 29 y 30 F#m, arpegiando en el compás 31 los acordes de A 11 y E, para hacer el ritornello al compás 4 y ejecutar la segunda parte de la canción.

Desde el compás 19 los demás instrumentos acompañantes interpretan pequeños fragmentos melódicos en intervalos de unísono, segunda y tercera haciendo sencillas florituras a la melodía, para terminar haciendo notas largas al final de la primera parte del tema con los mismos acordes de la guitarra.

Después de repetir el tema los instrumentos acompañantes pasan a la segunda casilla, haciendo acompañamiento ritmo - armónico con los siguientes acordes: compás 33 B7, compás 34 E6 y resuelven todos los instrumentos acompañantes en el acorde de A.

La parte rítmica está a cargo de un bombo, una clave y un bongó.

El bombo va haciendo un ritmo con figuras de corchea con puntillo, semicorchea, y negra, excepto en el compás 3 en el cual hace negra, silencio de negra, negra y silencio de negra, y el compás final en el que ejecuta negra y silencio.

La clave va haciendo la misma forma rítmica de los instrumentos armónicos: corchea ligada con semicorchea, corchea, semicorchea ligada con semicorchea, corchea, y semicorchea ligada con negra alternando en algunos compases solo con figuras de semicorchea.

El Bongó describe una figura rítmica con dos corcheas, seguidas de semicorchea, corchea, semicorchea, semicorchea corchea, semicorchea y negra, manteniéndose en esa forma rítmica a lo largo del tema musical.

2. Título: El beso que le robé a la luna. Música y letra: Enrique Aragón Farkas. Versión de Marta Sofía Rivera.

3.

Nota: Esta versión es propiedad intelectual de la Fundación Cultural Batuta.

La armadura de clave nos indica que hay dos tonalidades posibles que son C y Am, un análisis de la melodía nos permite concluir que la tonalidad central inicial es Am con una posterior modulación a A.

El compás es de seis octavos y corresponde a la escritura tradicional de un ritmo de Bambuco.

En la introducción entran los sistros soprano y alto a dos voces, con una indicación de forte como matiz de intensidad.

En los primeros cuatro compases el sistro soprano utiliza intervalos de segunda y tercera terminando la primera frase de la introducción con un intervalo de octava;

en esta frase melódica se vale de figuras propias del bambuco como son las corcheas seguidas de negras y negras con puntillo. En la segunda frase de la introducción el sistro soprano tiene dos voces, la primera voz va describiendo intervalos de segunda, tercera, cuarta justa y quinta justa, utilizando figuras de corchea, negra, negra con puntillo y concluye la frase con una blanca con puntillo, siendo esta la unidad de compás. En los cuatro primeros compases de la segunda frase la segunda voz hace una armonía vertical con la primera voz utilizando intervalos armónicos de sexta y concluye con la voz primera en intervalos armónicos de tercera.

En el compás 2 los sistros entran haciendo un ornamento que se prolonga durante dos compases con intervalos melódicos de segunda, culminando en el compás 34 con una figura de blanca con puntillo que describe un intervalo armónico de octava sobre la tónica.

Los metalófonos participan en la introducción haciendo exactamente las mismas figuras de los sistros. El metalófono soprano lleva dos voces, correspondiendo la voz primera exactamente al unísono con el sistro soprano. La segunda voz del metalófono soprano utiliza intervalos armónicos de sexta en los seis primeros compases, excepto en la última figura de corchea del sexto compás en donde se vale de un intervalo de cuarta y en la nota final de la primera frase vuelve al intervalo de sexta. En la segunda frase nuevamente el segundo metalófono utiliza intervalos de sexta en los cuatro primeros compases, en los dos siguientes compases terceras y concluye en el compás quince con un intervalo de sexta en la blanca con puntillo.

En el compás 35 los xilófonos hacen un ornamento que entra con un antecompás de dos corcheas para continuar con dos negras con puntillo y dos blancas con puntillo en vibrato, luego tres negras utilizando intervalos de tercera, en el siguiente compás una blanca con puntillo en vibrato, en donde concluye el ligado de la frase,

para concluir con una nota ligada de blanca con puntillo y negra con puntillo, la cual es también vibrada.

El metalófono alto hace en la primera frase intervalos armónicos consecutivos de tercera al metalófono soprano uno, en el compás 9, 10, 11 y 12 intervalos armónicos de cuarta a la misma voz, luego hace intervalos armónicos de sexta, para concluir la introducción con un intervalo armónico de quinta justa con el metalófono soprano uno.

En el compás 42 los metalófonos entran al unísono haciendo un adorno con frases largas a base de intervalos melódicos de segunda con figuras de corchea y negras, frase que se prolonga hasta el compás 52, culminando en el compás 51 con una blanca con puntillo y en el 52 con dos negras con puntillo en un intervalo armónico de tercera sobre el acorde de E, el cual es completado con los metalófonos altos con un intervalo armónico de cuarta justa en el compás 51 y de tercera en el compás en el compás 52.

Desde el compás 53 al 84 los instrumentos acompañantes permanecen en silencio.

En el compás 85 los xilófonos hacen una frase ornamental al unísono hasta el compás 93; en el compás 94 el soprano hace una negra con puntillo vibrada para retomar el ornamento en el compás 96 en donde describe una escala ascendente con intervalos melódicos de segunda, concluyendo la frase con una negra con puntillo vibrada, y termina el ornamento con una escala ascendente desde E, con una extensión de décimo primera hasta La agudo, concluyendo a dos voces en intervalos de cuarta en los compases 99 y 100. Por su parte el segundo xilófono tiene su continuidad en el compás 94 en donde utiliza un intervalo de sexta y los demás de segunda, frase que concluye en el compás 95 con una negra con puntillo en vibrato, para luego retomar el ornamento en el compás 96, con intervalos de segunda, para concluir en los compases 99 y 100 con intervalos armónicos de sexta, completando el acorde de G en el 51 y F# en el 52.

En el compás 101 entran los sistros al unísono haciendo una frase también ornamental con intervalos de segunda hasta el compás 103, y en el compás 104 continúan a dos voces con intervalos armónicos de cuarta justa hasta el compás 105 en donde concluyen la frase con un intervalo armónico de quinta.

También en el compás 105 entran los metalófonos haciendo notas ornamentales con intervalos armónicos de tercera, cuarta y sexta sobre los acordes de la guitarra, lo cual prolongan hasta el compás 116.

En el compás 117 los sistros interpretan intervalos armónicos de tercera y cuarta, culminando en la primera casilla con sencillos adornos en intervalos de sexta, para concluir en la segunda casilla con un adorno en intervalos armónicos de cuarta justa y sexta sobre el acorde de A.

Los metalófonos entran en el compás 105 haciendo frases de adorno sobre la armonía de la guitarra, utilizando intervalos armónicos de tercera, cuarta justa y sexta, lo cual prolongan hasta el compás 116.

En el compás 117 los xilófonos hacen una frase con intervalos melódicos de segunda, tercera y cuarta, e intervalos armónicos de sexta para concluir con un intervalo armónico de quinta justa sobre el acorde de A.

A su vez los metalófonos concluyen con una frase al unísono utilizando intervalos melódicos de segunda tercera y cuarta justa, terminando en el centro tonal de A como su nota final.

La guitarra va marcando el ritmo respectivo utilizando los siguientes acordes:

	Compás:	Acorde:	25	C
			26	A7
1		Dm7	27	Dm7
2		G	28	G7
3		CMaj	29	C
4		A7	30	Am
5		Dm7	31	F
6		G	32	E
7		CMaj	33	E
8		A7	34	Am
Compás		Acorde	35	Am7/G
9		Dm7	36	F
10		G	37	E
11		CMaj	38	Dm7
12		Bb y A7	39	G7
13		Dm7	40	C
14		Dm9/B	41	A7
		y	42	Dm7
		D	43	G7
		m	44	C
		9	45	A7
		b	46	Dm7
15		C6/A	47	G7
16		C6	48	C
17		F	49	Am
18		E	50	F
19		Dm7	51	E
20		G7	52	E
21		C	53	A (Mod.)
22		A7	54	A7
23		Dm7	55	C#7
24		G7		

56	C#7	87	C#7
57	D7	88	C#7
58	D7	89	F#
59	G	90	F#
60	F#	91	G
61	Bm	92	F#
62	Bm	93	Bm
63	G	94	Bm
64	G	95	G
65	E	96	G
66	E	97	E
67	G	98	E
68	F#	99	G
69	Bm	100	F#
70	Dm7 y E	101	Bm
71	A7	102	D7 y E
72	Bb dim	103	A
73	B7	104	Bb dim
74	E	105	Bm
75	G	106	E
76	F#	107	G
77	Bm	108	F#
78	Dm7 y E	109	Bm
79	A	110	Dm7
80	Bb dim	111	E
81	Bm	112	Bb dim
82	E	113	Bm
83	A	114	E
84	CMaj/E	115	A
85	A7	116	A
86	A7	117	A(2da)

118 A (final)

119

Por su parte la percusión está a cargo de un triángulo, el cual va haciendo los seis tiempos del compás, acentuando el segundo. Esta figuración se repite durante toda la canción, exceptuando los compases del 115 al 118.

4. Título: Lunita Clara. Música de Jesús Alberto Rey. Texto de Esther Schneider.
Nota: Los arreglos en la versión de este tema musical son propiedad de la FUNDACIÓN BATUTA y están protegidos por los derechos intelectuales encontrados en la Legislación Colombiana.

En el primer análisis de la armadura de clave encontramos una alteración diatónica en Fa con un sostenido, y un rápido análisis melódico nos indica que la tonalidad de la canción es de Em.

El compás es de 6/8 y el ritmo corresponde al tradicional Bambuco colombiano.

En la introducción entran los sistros haciendo melodías a dos voces en intervalos armónicos de sexta durante cinco compases, hasta que en el sexto compás hacen un intervalo armónico de segunda mayor para resolver la primera voz al centro tonal y la segunda voz resuelve de una séptima del acorde de dominante a la tercera de la tónica. En el compás 9 se repite la misma línea melódica del sistro soprano con la misma armonía del sistro alto, mientras el metalófono soprano acompaña con intervalos melódicos de tercera y cuarta, y a su vez el alto hace lo propio con intervalos de segunda, tercera y cuarta, aportando riqueza armónica a la introducción que a su vez va acompañada de guitarra y percusión.

En el compás 17 se repite el mismo motivo melódico de la introducción con un refuerzo del metalófono soprano que armoniza con una sencilla línea melódica de figuras de negra, negra con puntillo y corchea que adornan armónicamente aún más

el tema de la introducción. En el compás 25 el metalófono alto aporta unas notas armónicas con símiles figuras que el soprano, completando la armonía de la frase melódica propuesta para esta introducción.

En el compás 32 entra la voz de los niños con un antecompás que da inicio a la primera frase melódica de las voces que se extiende hasta el compás 38 utilizando intervalos melódicos de segunda y tercera.

La segunda frase melódica inicia en el compás 39 y se extiende hasta el compás 47, cuyo contenido melódico es exactamente igual al de la primera frase, solamente que está acompañada del contenido melódico – armónico de la introducción de los sistros y xilófonos.

En el compás 48 tenemos una modulación a tonalidad mayor (E), en el cual la voz entra en la siguiente frase a través de una figura de negra que sirve de antecompás a la frase que se extiende hasta el compás 55 y se desarrolla en intervalos de cuarta justa, terceras y segundas.

En el compás 56 entra la siguiente frase melódica que se extiende hasta el compás 63 y se desarrolla en sencillos intervalos de unísono, tercera y cuarta justa. En esta frase los xilófonos y metalófonos armonizan con notas rítmicas, los xilófonos con blancas con puntillo, utilizando intervalos de tercera, cuarta justa, quinta justa y sexta, y los metalófonos con sencillas líneas melódicas utilizando intervalos melódicos de segunda y tercera e intervalos armónicos de tercera cuarta y quinta justas.

En la siguiente frase que inicia en el compás 64 hay dos voces, la primera voz se desarrolla con intervalos de unísono, segunda y tercera, mientras la segunda voz armoniza de manera vertical con intervalos armónicos de tercera, cuarta justa, quinta justa y sexta, mientras los sistros y xilófonos repiten las líneas melódico – armónicas de la frase anterior.

En el compás 81 entran las voces a tempo haciendo una frase corta hasta el compás 85, y otra frase de dos compases desde el 86, las cuales van armonizadas con notas negras con puntillo y blancas con puntillo del metalófono soprano, el cual utiliza intervalos melódicos de tercera, cuarta justa y quinta justa para tal fin.

En el compás 89 inicia una frase de cuatro compases la cual va acompañada de los metalófonos los cuales utilizan intervalos armónicos de tercera para acompañar armónicamente la frase melódica de las voces.

La frase final de las voces inicia en el compás 94 y se extiende hasta el compás 99, haciendo intervalos melódicos de segunda, y finalizando con una tónica de 9 tiempos. Los sistros armonizan con intervalos armónicos de quinta justa y sexta hasta el final de la canción que se extiende hasta el compás 102, mientras los xilófonos sopranos hacen notas ornamentales hasta resolver con una cuarta justa en el final. Los xilófonos altos hacen lo propio y concluyen con un intervalo melódico de tercera. Los metalófonos concluyen con notas acompañantes que complementan la armonía, utilizando entre las dos voces intervalos de segunda y quinta justa, mientras el soprano resuelve en tónica el alto resuelve de la séptima del dominante a tercera de la tónica.

Por su parte la guitarra hace un acompañamiento ritmo - armónico hasta el compás 80 en donde empieza a hacer una serie de arpeggios melódico – rítmicos hasta el final. El mencionado instrumento utiliza los siguientes acordes:

Compás	Acorde		
		6	B7
1	Em	7	Em
2	B7	8	Am6 y B7
3	Em7	9	Em
4	Em6	10	B7
5	C	11	Em7

12	Em6	42	B7
13	C	43	Em7
14	B7	44	Em6
15	Em	45	C
16	Am6 y B7	46	B7
17	Em	47	Em
18	B7	48	E
19	Em7	49	E
20	Em6	50	E
21	C	51	B7
22	B7	52	B7
23	Em	53	B7
24	Am6 y B7	54	B7
25	Em	55	B7 y D7
26	B7	56	A6 y Am9
27	Em7	57	Em
28	Em6	58	Em
29	C	59	A6
30	B7	60	A6
31	Em	61	B7
32	Am6 y B7	62	B7
33	Em	63	Em
34	B7	64	D Maj y
	Compás	Acorde	B7
35	Em7	65	Em
36	Em6	66	Em
37	C	67	B7
38	B7	68	B7
39	Em	69	B7
40	Am6 y B7	70	B7
41	Em	71	B7 y D7

72	A6 y Am9	88	Am6 y B7
73	Em	89	Em
74	Em	90	Em
75	A6	91	F#7
76	A6	92	F#7
77	B7	93	F#b5
78	B7	94	B7
79	Em	95	Em
80	A6 y B7	96	Am6 y B7
81	Em	97	G6
82	Em	98	Em6
83	F#7	99	C
84	F#7	100	B7
85	F#b5	101	Em
86	B7	102	Em
87	Em		

La percusión toca notas blancas con puntillo ligadas en 17 y medio tiempos, terminando con una negra con puntillo en la cual hace en trémolo. Luego hace series de corcheas empezando con silencio en cada compás, terminando las frases con una marcación rítmica de corchea, negra, corchea negra, rítmica propia del bambuco, la cual conserva hasta el compás 64. Del compás 65 al 72 hace una rítmica de corchea, negra en trémolo y tres corcheas, retomando la marcación de corchea, negra, corchea, negra en los dos compases finales de la frase, lo cual repite en la siguiente frase desde el compás 73 hasta el 80. Desde el compás 81 al 100 alterna figuras de negra en compases completos con marcación de corchea, negra, corchea, negra, para terminar con un trémolo de cuatro y medio tiempos en los dos compases finales.

5. Título: Te olvidé. Música y letra de Antonio María Peñaloza. Versión de Martha Sofía Rivera.

Nota: Este arreglo o versión es propiedad intelectual de la Fundación Batuta de Colombia y está protegida por los derechos intelectuales y de autor, emanados de la Constitución Política Colombiana.

El análisis de la armadura de clave nos indica que el tema musical inicia en tonalidad de C, con un compás partido o compasillo. El ritmo es una Danza del Garabato, que pertenece al folkllore del Caribe Colombiano, similar a la Puya.

En los primeros 14 compases los sistros, xilófonos y metalófonos van haciendo notas largas y otras vibradas, formando acordes de CMaj en los compases 1 y 2, Dm-5 en los compases 3 y 4, CMaj en los compases 5 y 6, Dm-5 en los compases 7 y 8, F en los compases 9 y 10, D7 en los compases 11 y 12, y concluyen la introducción con acorde de G y modulación a G. Del compás 22 al 29 los sistros hacen unas melodías acompañantes en intervalos de unísono, segundas y terceras, ornamentando la melodía principal, haciendo intervalos armónicos tercera, cuarta justa y quinta justa entre los dos sistros.

En la misma parte los metalófonos hacen la misma tarea de los sistros, proporcionando más ornamentos armónicos a la voz cantante.

En los compases 29, 30 y 31, los xilófonos hacen al unísono una frase con figuras de corchea terminando en una nota redonda in decrescendo.

Del compás 38 al 45, los sistros y metalófonos hacen notas armónicas con intervalos de cuarta justa, quinta justa y sexta entre las voces.

Del compás 47 al 49 los instrumentos melódico – armónicos acompañantes entran todos en un súbito piano haciendo con notas redondas y blancas, acordes de F, G7,

D7 y C, utilizando intervalos armónicos quintas justa, sexta y séptima entre las voces.

Del compás 51 al 55 los xilófonos van haciendo notas tremoladas de 8 tiempos, haciendo acordes de A7, Dm6 y C, utilizando intervalos de tercera, cuarta y quinta justas.

Del compás 57 al 65, los instrumentos acompañantes van haciendo acordes alternados entre compases, utilizando figuras de blanca con puntillo y negra, formando con las blancas con puntillo el acorde de G y con las negras el acorde de Dm6b.

Desde el compás 78 hasta el 86, los sistros y metalófonos van acompañando con notas de redonda, blanca y negra utilizando entre las voces intervalos armónicos de segunda menor, segunda mayor, tercera, cuarta justa, quinta justa y sexta menor. En esta parte los xilófonos concluyen el ornamento con notas de corchea en los compases 85 y 86 utilizando intervalos melódicos de segunda y terminan con una redonda vibrada.

Del compás 94 al 105 los instrumentos acompañantes repiten el ornamento hecho entre los compases 38 al 49.

Del compás 107 al 113 van haciendo trémolos de 8 tiempos con los acordes de A7, Dm y C terminando juntos con los sistros y metalófonos en una blanca con puntillo y negra haciendo los acordes de G y Dm6b utilizando para tal fin intervalos de tercera, cuarta justa, quinta justa y sexta entre las voces.

En los compases 115 y 117 estos mismos instrumentos alternan acordes entre compases utilizando G y Dm6b.

Los sistros terminan haciendo notas blancas en intervalos melódicos de segunda y en los tres compases finales hacen una nota de 9 tiempos utilizando entre las dos voces un intervalo armónico de tercera con notas de acorde de G.

Los xilófonos hacen una frase final utilizando notas tremoladas con intervalos melódicos de unísono, segunda y cuarta justa, utilizando en los tres últimos compases una nota de 9 tiempos que describe el acorde de G utilizando intervalos armónicos de quinta justa y sexta entre las voces.

Los metalófonos hacen notas blancas en los compases 119 y 120 utilizando intervalos melódicos de segunda, para concluir con una nota de 9 tiempos con un intervalo armónico de segunda mayor entre el soprano y el alto, lo cual forma con los otros instrumentos el acorde de GMaj.

La voz cantante entra en el compás 14 y se extiende hasta el compás 18 utilizando en esta primera frase intervalos melódicos de segunda, tercera y cuarta justa, y figuras de corchea, blanca y negra. La segunda frase va desde el compás 19 al 22 y utiliza los mismos recursos que en la primera. La siguiente frase es más extensa, dura 8 compases y va desde el compás 23 al 30, utiliza intervalos melódicos de segunda y tercera. La siguiente frase se extiende por cuatro compases, del 29 al 32, utiliza intervalos melódicos de tercera y figuras de corchea y negra. La melodía continua con una frase de cuatro compases, desde el 35 al 38, para la cual se vale de figuras de corchea, negra y blanca con puntillo e intervalos melódicos de tercera. Continúa con una frase de 7 compases, la cual utiliza intervalos de segunda, tercera y cuarta justa y figuras de corchea, negra y blanca, extendiéndose desde el compás 39 al 45. La siguiente frase se prolonga por cuatro compases, desde el 46 al 49, y presenta intervalos de tercera y cuarta justa y figuras de blanca, negra y corchea. Continúa la melodía con una frase igualmente corta de cuatro compases, desde el 50 al 53 con figuras e intervalos similares a la frase anterior. Desde el compás 54 al 57 hay una frase melódica con figuras de corchea, negra y blanca e intervalos de tercera y cuarta justa. Del compás 58 a 61 hay dos frases exactamente iguales con

figuras de negra y blanca e intervalos de unísono y tercera. La siguiente frase se prolonga desde el compás 62 hasta el 68, la cual presenta figuras de corchea, blanca y negra, intervalos de tercera y termina con una nota larga de 13 tiempos, para dar paso a una improvisación de la percusión. Luego viene una frase corta desde el compás 71 al 74 la cual utiliza símiles figuras e intervalos que la anterior, seguida de una frase igualmente corta de cuatro compases desde el 75 al 78, que se vale de intervalos de segunda y tercera y figuras similares a las que se viene utilizando en las frases melódicas. Del compás 79 al 86 hay una frase melódica con intervalos de segunda y tercera y figuras de corchea negra y redonda que usa intervalos de segunda y tercera y termina con una nota de 9 tiempos. La frase siguiente es de cuatro compases, la cual va del compás 87 al 90 con figuras de negra blanca y corchea e intervalos de segunda y tercera. La frase a continuación tiene tres compases, del 91 al 93 y utiliza figuras de negra y corchea e intervalos de segunda y tercera, seguida de una frase más larga, de 7 compases, 95 al 101 y nos presenta símiles figuras e intervalos que la frase anterior. La siguiente es una frase larga de 8 compases, de 102 al 109 que utiliza casi todas sus figuras de un tiempo de negra y solamente dos corcheas e intervalos melódicos de segunda y tercera. Luego podemos encontrar una frase de cuatro compases, del 110 al 113 en la cual a su vez encontramos intervalos de segunda, tercera y cuarta justa, con figuras de corchea, negra y negra con puntillo, seguida de una frase de dos compases con figuras de negra y redonda la cual tiene como frase siguiente una exactamente igual. La última frase se extiende durante seis compases con figuras de redonda, blanca y negra, intervalos de tercera y termina con una nota larga de 9 tiempos dando conclusión a la melodía de las voces de los niños.

La guitarra cumple un papel rítmico armónico, marcando el acompañamiento a la melodía y a los otros instrumentos acompañantes con los siguientes acordes:

Compás	Acorde	3.
1.		Dm7
CMaj		4.
2.		Dm7
CMaj		

5.	20.
CMaj	D7
6.	21.
CMaj	G
7.	22.
Dm7	Em y Ebm7
8.	23.
Dm7	Dm7
9.	24.
F	G y Gaum
10.	25.
F	CMaj
11.	26.
D7	C#dim
12.	27.
D7	G
13.	28.
G	Am7
14.	29.
G	G
15.	30.
G	G
16.	31.
No Chord	G
17.	32.
Am7	G
18.	33.
Am7	Am7
19.	34.
D7	Am7

35.		50.
D7		C
Compás	Acorde	51.
36.		A7
D7		52.
37.		A7
G		53.
38.		D
Em y Ebm7		54.
39.		D
Dm7		55.
40.		C
G y Gaug		56.
41.		C
Cmaj		57.
42.		G y BbMaj
C#dim		58.
43.		No Chord
G		59.
44.		G y BbMaj
Am7 y D7		60.
45.		No Chord
G		61.
46.		G y BbMaj
G		62.
47.		No Chord
Dm7		63.
48.		G y Am7
G y Gaug		64.
49.		D7
C		

65.	80.
G	G y Gaug
66.	81.
G	CMaj
67.	82.
G	C#dim
68.	83.
G	G
69.	84.
No Chord	Am7 y D7
70.	85.
No Chord	G
71.	86.
No Chord	G
72.	87.
No Chord	G
73.	88.
No Chord	No Chord
74.	89.
No Chord	Am7
75.	90.
No Chord	Am7
76.	91.
No Chord	D7
77.	92.
No Chord	D7
78.	93.
Em y Ebm7	G
79.	94.
Dm7	Em7 y Ebm7

95.		121.	G
Dm7		122.	G
96.		123.	G
G y Gaug			
97.			
CMaj			
98.			
C#dim			
99.			
G			
100.	Am7 y D7		
101.	G		
102.	G		
103.	Dm7		
104.	G y Gaug		
105.	CMaj		
106.	Cmaj		
107.	A7		
108.	A7		
109.	D		
110.	D		
111.	CMaj		
112.	CMaj		
113.	G y BbMaj		
114.	No Chord		
115.	G y BbMaj		
116.	No Chord		
117.	G y BbMaj		
118.	No Chord		
119.	G y Am7		
120.	D7		

En el compás 112 junto con todos los instrumentos hay un ángulo in crescendo para terminar dicho matiz en el compás 113 con un forte.

Los acordes disonantes del acompañamiento corresponden a préstamos modales de la escala disminuida de E, como son los acordes de Ebm7 y BbMaj. Los acordes de C#dim y Gaug, corresponden a préstamos modales de la escala de Eaug.

Por su parte la percusión se ha repartido en tres líneas. La primera que la arreglista llama percusión alegre ha sido designada en el montaje de la obra a una caja vallenata. La segunda línea a un maracón y la tercera línea a una tambora.

La caja empieza haciendo un compás con figuras de negra, silencio de corchea, corchea, negra y negra, alternando con otro compás de corchea, negra, corchea negra, corchea y corchea, lo cual mantiene durante la introducción hasta el compás 14, acabando en el compás 15 con una figura de negra en el primer tiempo y silencios. En el compás 16 hace un antecompás de dos corcheas para retomar los compases alternados de la introducción hasta el compás 31 en el cual también acaba con una figura de negra en el primer tiempo y silencios. Deja libre el compás 32 y en el 33 retoma la misma figuración de dos compases alternados lo cual mantiene hasta el compás 70, cerrando en el compás 71 con una negra en el primer tiempo. Del compás 72 al 77 silencio. En el compás 78 hace un antecompás de dos negras retomando la figuración del inicio, lo cual mantiene hasta el compás 122, cerrando y concluyendo la su ejecución en el compás 123 con una figura de negra en el primer tiempo.

El maracón entra en el compás 17 marcando 4 tiempos de negra, lo cual mantiene hasta el compás 30, cerrando la parte con una negra en el primer tiempo del compás 31. Retoma la misma ejecución en el compás 33 y mantiene hasta el compás 70 concluyendo la parte en el compás 71 con una negra en el primer tiempo. En el compás 78 hace un antecompás de dos negras y vuelve a ejecutar la figuración de 4 negras hasta el compás 112 concluyendo su interpretación en el compás 123 con una negra en el primer tiempo.

La tambora cumple una labor de acompañamiento rítmico durante toda la extensión del tema. Para tal fin utiliza una baqueta que golpea en la caja o en el aro y un mazo que golpea en el parche. La baqueta utiliza en el primer compás figuras de, negra tres veces, silencio de corchea y corchea, en el segundo compás silencio de negra, negra, silencio de corchea, y negra. Esta figura del aro se mantiene alternada durante todo el tema, excepto en los compases que indican silencio, terminando en el compás final con una negra en el primer tiempo. El golpe del parche se marca con dos blancas durante toda la canción, exceptuando los compases de silencio y termina con todas las voces con una negra en el compás final.

Con la Gente que me Gusta

Canción Música y Letra: A Dos Velas
Versión: Ma Cristina Rivera

Score

Score for the song "Con la Gente que me Gusta" (Version: Ma Cristina Rivera). The score is written for a 2/4 time signature and includes parts for Sistros, Xilófonos, Metalófonos, Percusión, Voz, and Guitarra.

Sistros: Soprano and Alto parts, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Soprano part has a final measure in 2/4 time.

Xilófonos: Soprano and Alto parts, both in treble clef with a key signature of two sharps. The Soprano part has a final measure in 2/4 time. The Alto part has a final measure in 2/4 time.

Metalófonos: Soprano and Alto parts, both in treble clef with a key signature of two sharps. The Soprano part has a final measure in 2/4 time. The Alto part has a final measure in 2/4 time.

Percusión: Bombo and Clv. Trg. Bn. parts. The Bombo part is in bass clef with a key signature of two sharps. The Clv. Trg. Bn. part is in treble clef with a key signature of two sharps. The Bombo part has a final measure in 2/4 time. The Clv. Trg. Bn. part has a final measure in 2/4 time.

Voz: Vocal part in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: "Corla gebequengus - ta... mélatas al-rede-".

Guitarra: Guitar part in treble clef with a key signature of two sharps. The final measure is in 2/4 time.

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano).

Score

5

Sis.

A

Sil.

A

Met.

S

A

Perc. Bom.

Perc.

Voz

Gtr

claras_del alba corpar - tiencomdruga - das palabras
dode_u na mea cuquier vrio espoe ____ ma cuquiehar-

2 Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera

Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera 3

13

Sis.
S
A

Xil.
S
A

Met.
S
A

Perc. Bom.

Perc.
13

Voz
13

no-ches en vela— debe-ria ser e-ter- nas
blade—pro yetos de sos—que ella vien to—

Gtr

4 *Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera*

17

Sis.

S

A

S

A

S

A

Xil.

Met.

Perc. Bom.

Perc.

Voz

Gtr

f

f

f

f

f

f

Bongó

Triángulo

como la llu-via y la sed

que ovi-dan de-pues...

Me gustala gente que cuado sa

21

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. Bom.

Perc.

Voz

Gtr

f

f

f

f

21

21

- luda te a_pria_a_mano con fuza_yin_duda Me gusta_gerte quauote

6 Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera

25

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Bom.

Perc.

Voz

Gtr

f

f

f

f

25

25

habla te mira los o-jos te mirade frente te a la cara a-que lo que

Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera 7

33 2.

Sis. *mf*

A *mf*

Xil. *mf*

A *mf*

S *mf*

A *mf*

Met. *mf*

Perc. Bom.

Perc. 33 2.

Voz 33 2.
Con la___ gente que me gus - ta...___

Gtr 2.

Con la Gente que me Gusta; A Dos Velas, M.C. Rivera 9

El beso que le robé a la luna

Bambuco

Luis Enrique Aragón Farkas

Versión : Marta Sofía Rivera

Score

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are listed on the left, and the musical notation is on the right. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

Sistros

- Soprano: *f*
- Alto: *f*

Xilófonos

- Soprano
- Alto

Metalófonos

- Soprano: *f*
- Alto: *f*

Percusión

- Percusión 1 Triángulo: *p*

Voz 1

Guitarra

9

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

9

Voz 1

f Ven-go desdemuy

Gtr

mf

2 El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón, M.S.Rivera

17

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

17

Voz 1

le - jos, voy hu - yénde al alu - na Me _ per - sgué y ne corju -

Gtr

El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón; M.S.Rivera 3

25

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

25

Voz 1

- ra, poquele haído ube - so de jar-díndesuláu - ra ... lapdöre lu - na

Gtr

4 *El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón, M.S.Rivera*

33

Sop.

Sis.

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. 1

33

Voz 1

... Ven-go tra-sa-sés tre llas que en sus o-jazos pedu - ran

Gtr

El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón; M.S.Rivera 5

41

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

41

Voz 1

— due - ñas sordemfotu - na me han robalo que be - so que yo le roba el dalu - na ...

Gtr

49

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

49

Voz 1

lapobre lu - na Trai-go lamiede un be - so que me ha-

Gtr

El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón; M.S.Rivera 7

57

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

57

Voz 1

nado_el almade bru - ma an-do busado.es - trélas parajun-

Gtr

65

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

65

Voz 1

tar-las u-na por u - na en el jar - din de tu ci - ra ___ cuado te vuel - a

Gtr

73

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc.

1

73

Voz 1

Gtr

mar bajola lu - na en el jar - dín de tu ci - ra _ cuado te uola a

10 *El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón, M.S.Rivera*

81

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

Voz 1

81

mar bajolalu - na *f* Trai-go la nie - te un be so *p* que me ha e

Gtr

El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón; M.S.Rivera 11

89

Sop.

Sis.

A

S

Xil.

A

S

Met.

A

Perc. 1

Voz 1

89

nado_el almade bru ma an-do busado es - trélas para jun-

Gtr

mf

mf

f

p

*El beso que le robé a la luna; L.E.Aragón; M.S.Rivera*¹³

14 *El beso que le robé a la luna*; L.E.Aragón, M.S.Rivera

Lunita Clara

Bambuco

Música: Jesús Alberto Rey

Letra : Esther Shneider

Score

Score for **Lunita Clara** (Bambuco).

Score:

Sistros

- Soprano: *mf*
- Alto: *mf*

Xilófonos

- Soprano
- Alto

Metalófonos

- Soprano
- Alto

Percusión Multi-Percusión

- Palo de agua: *mp*

Voz 1-2

Guitarra

Score

7

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

Gtr

mf

mf

mf

mf

mp

p

10

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

Gtr

mp

mp

p

p

mf

mp

20

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

Gtr

p

p

mf

mf

mf

30

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Mates

Voz 1

30

La luna lu - ni - ta cla - ra ____ ca - si ca - si se ca - yó.

Gtr

40

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

40

Por ver si ehi - ño dor - mi - a, ____ cuado e - lla se a - so - mó. ¡Ay! Luna,

Gtr

50

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

50

Voz 1

lu-ni-ta cla-ra no-te vuelvas a a-so - mar, que el ni-ño ya es adormi-do,

Gtr

60

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Bloques de Madera

Voz 1

60

si te cae des - per - ta - rá. ¡Ay! Luna lu - ni - ta cla - ra no te vuelvas

Gtr

70

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

Gtr

mf

mf

f

p

f

p

a_a-so - mar que el niño ya es a_dor-mi-do, si te caes des - per-ta -

79

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

mf

Bloques de Madera
Triángulo

Perc. Perc.

Voz 1

79

rá. Lu - na, Lu - ni - ta, Luni - ta cla - ra. Lu - na

Gtr

90

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc. Perc.

Voz 1

90

Gtr

mf

mf

mf

mf

lu - ni - ta

Lu-ni - ta cla ra.

Lunita Clara. J.A. Rey - M.C. Rivera 11

97 *rit.*

Sis. *rit.* *pp*

A *rit.* *pp*

Xil. *rit.* *pp*

A *rit.* *pp*

Met. *rit.* *pp*

A *rit.* *pp*

Perc. Perc. *pp*

Voz 1 *rit.* *pp*

Gtr *rit.* *pp*

The musical score for measures 97-102 is written for a multi-instrument ensemble. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Xilophone (Xil.), Metallophone (Met.), Percussion (Perc.), Voice 1 (Voz 1), and Guitar (Gtr). Measures 97-102 show a gradual deceleration (rit.) and a drop in volume (pp). The vocal parts (S, A, Voz 1) and the guitar part (Gtr) have melodic lines, while the Xilophone, Metallophone, and Percussion parts have rhythmic patterns. The score ends with a double bar line at measure 102.

Te Olvidé

(Danza del Garabato)

Autor: Antonio Ma. Peñaloza

Versión de. Marta Sofia Rivera

Score

The score is written for a 12-measure piece in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Sistrós:** Two staves (Soprano and Alto). Both start with a piano (*p*) dynamic and feature a crescendo (*cress...*) starting in measure 5.
- Xilófonos:** Two staves (Soprano and Alto). Both start with a piano (*p*) dynamic and feature a crescendo (*cress...*) starting in measure 5.
- Metalófonos:** Two staves (Soprano and Alto). Both start with a piano (*p*) dynamic and feature a crescendo (*cress...*) starting in measure 5.
- Percusión:** Three staves (Percusión 1 Alegre, Percusión 2 Maracón, and Percusión 3 Tambora). Percusión 1 starts with a piano (*p*) dynamic and features a crescendo (*cress...*) starting in measure 5. Percusión 2 and 3 are marked with rests.
- Voz 1:** One staff, marked with rests throughout the piece.
- Guitarra:** One staff, starting with a piano (*p*) dynamic. The harmonic progression is: C Maj7 (measures 1-2), C Maj7 (measures 3-4), D min7 (measures 5-6), D min7 (measures 7-8), C Maj7 (measures 9-10), C Maj7 (measures 11-12), D min7 (measures 13-14), and D min7 (measures 15-16). A crescendo (*cress...*) is marked starting in measure 13.

9

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

Gtr

F F D7 D7 G

f Yo te a me con grandeli-

2 TE OLVIDÉ, A.M. Peñaloza, M.S. Rivera

17

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

rio con pa - siórdeerfræ - da Te_re - iasdelmati-

A min7 D7 G E min7 E b min7 D min7 G G 5um

Gtr

25

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

25

- riote_re - i-asdelmati - riode_mi pðreco-razón Y__si yoteprgun-

C#7 C#dim G A min7 G

Gtr

33

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

33

taba el_por quén me queri as tú sin cortesa mena

A min7 D7 G E min7 E min7 D min7 G G+

Gtr

49

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

do___ y sinem-bagauatas ve ceste rogué ... queporha beme detu burla ya cu-

C A7 D C

Gtr

TE OLVIDÉ, A.M.Peñaloza, M.S.Rivera 7

57

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

57

Voz 1

ra-do_ te_ol vi - dé te_ol-vi - dé te_ol-vi dé te_olvi - de te_ol-vi

G B^bma7 G B^bma7 G B^bma7 G A min7 D7

Gtr

TE OLVIDÉ, A.M.Peñaloza, M.S.Rivera 9

74

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

al fin se quee hasarsa do y aho - ra ya quienes tatis - tey aho

Gtr

E min E^b min D^b min 7 G G5 C^b 7

10 TE OLVIDÉ, A.M. Peñaloza, M.S. Rivera

82

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

yaquieres-tatris - tees_tu pòreco-razón y aun-que dgasqueme quieres...

Gtr

C#dim G A min7 D7 G A min7

TE OLVIDÉ, A.M. Peñaloza, M.S. Rivera 11

90

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

yo de tinurcame fi-o y aun-que tútedesepe - resaho - ra

Gtr

D7

G

E min7 D min7

E⁹min7

G G+ C#7

12 TE OLVIDÉ, A.M. Peñaloza, M.S. Rivera

TE OLVIDÉ, A.M.Peñaloza, M.S.Rivera¹³

14 TE OLVIDÉ, A.M.Peñaloza, M.S.Rivera

115

Sis.

S

A

Xil.

S

A

Met.

S

A

Perc.

1

2

3

Voz 1

115

dé te_ol vi - dé te_ol vi - dé te_ol vi - dé te_ol vi - dé - ...

G B^bma7 G B^bma7 G A min7 D7 G

Gtr

TE OLVIDÉ, A.M.Peñaloza, M.S.Rivera¹⁵