

**“ENSAMBLES MUSICALES ESCOLARES: ALTERNATIVA PEDAGÓGICA  
PARA EL DESARROLLO MUSICAL EN EL COLEGIO LICEO PATRIA”**

**ANDREA NATALY BARÓN TAPIAS  
NELSON RAÚL APARICIO COLMENARES  
LUIS ALBERTO VARGAS OSORIO  
NICOLÁS ANDRÉS DURAN CAMARGO**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2009**

**“ENSAMBLES MUSICALES ESCOLARES: ALTERNATIVA PEDAGÓGICA  
PARA EL DESARROLLO MUSICAL EN EL COLEGIO LICEO PATRIA”**

**ANDREA NATALY BARÓN TAPIAS  
NELSON RAÚL APARICIO COLMENARES  
LUIS ALBERTO VARGAS OSORIO  
NICOLÁS ANDRÉS DURAN CAMARGO**

**Proyecto de Grado:  
Licenciatura en Música**

**Directora  
PATRICIA CASAS  
Licenciada en Música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2009**

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. OBJETIVOS	4
1.1 OBJETIVOS GENERALES	4
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	4
2. MARCO CONCEPTUAL	5
2.1 LOS ENSAMBLES	5
2.2.1 Etapas de los ensambles:	6
2.2 GRUPOS FORMALES E INFORMALES	8
2.2.1 Los Grupos Formales:	9
2.2.2 Los Grupos Informales:	9
3. MARCO TEÓRICO	10
3.1 GRAMÁTICA	11
3.2 EL FOLCLOR	12
3.2.1 La Región Andina colombiana:	13
3.2.2 La Region Atlántica colombiana:	15
4. METODOLOGÍA	19
4.1. INVESTIGACIÓN- ACCIÓN	20
4.1.1 Descripción del proceso	20
4.2. ESTRUCTURA DEL PROYECTO	23
4.2.1 Los módulos	23
4.2.2 Los ensambles	24
4.3 METODOLOGÍA POR INSTRUMENTOS	25

4.3.1 La flauta	25
4.3.2 El Coro	37
4.3.3 La percusión	55
4.3.4 Las Cuerdas	75
4.4. APORTES A CONSIDERAR	93
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFIA	111

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Región Andina	13
Figura 2: Patrón rítmico del Bambuco	15
Figura 3: Región Atlántica	15
Figura 4: Patrón rítmico de la Cumbia	17
Figura 5: Partes de la flauta	26
Figura 6: Ubicación de manos en la flauta	27
Figura 7: Primeras posiciones	29
Figura 8: Registro grave	30
Figura 9: Parte de Flauta dulce en Noche de Paz	31
Figura 10: Parte Flauta dulce en la Piragua	31
Figura 11: Parte Flauta dulce los Cucaracheros	32
Figura 12: Escala de Do	33
Figura 13: Parte de flauta dulce Cielito Lindo	34
Figura 14: Registro agudo	35
Figura 15: Parte de flauta dulce canción Cariñito	35
Figura 16: Parte de flauta dulce Jaime Molina	36
Figura 17: Notas alteradas	37
Figura 18: Aparato respiratorio	38
Figura 19: Aparato Fonador	39
Figura 20: Registro Vocal	40
Figura 21: Respiración	42

Figura 22: Postura de pie y sentado	42
Figura 23: Ejercicio 1	45
Figura 24: Ejercicio 2	45
Figura 25: Ejercicio 3	45
Figura 26: Parte de Coro en la Piragua.	46
Figura 27: Ejercicio 4	47
Figura 28: Ejercicio 5	48
Figura 29: Parte de Coro en Noche de paz	48
Figura 30: Parte de Coro en los Cucaracheros	49
Figura 31: Ejercicio 6	50
Figura 32: Parte de Coro en Bésame Morenita	51
Figura 33: Parte de Coro en Jaime Molina	53
Figura 34: Parte de Coro en Cariñito	54
Figura 35: Partes del redoblante	55
Figura 36: Agarre de las baquetas	56
Figura 37: Los platillos	57
Figura 38: Ejercicio platillos	58
Figura 39: Ejercicio para 4/4	58
Figura 40: Patrón rítmico instrumental general en la cumbia	59
Figura 41: Técnica del llamador	60
Figura 42: Patrón rítmico del llamador	61
Figura 43: Técnica del alegre	62
Figura 44: Patrón rítmico del alegre	62
Figura 45: Técnica y patrón rítmico de la tambora	63
Figura 46: Técnica del guache y su patrón rítmico	64

Figura 47: Los platillos chocados y su patrón rítmico	65
Figura 48: El tom de piso y su patrón rítmico	66
Figura 49: Patrón rítmico instrumental general en el bambuco	67
Figura 50: Instrumentos no convencionales	68
Figura 51: Técnica de los palos y patrón rítmico	69
Figura 52: Técnica del bombo leguero	70
Figura 53: Patrón rítmico instrumental general en la cumbia popular	71
Figura 54: Técnica del bombo	72
Figura 55: Técnica del timbal y su patrón rítmico	73
Figura 56: Patrón rítmico en el paseo vallenato	74
Figura 57: Partes de la Guitarra	76
Figura 58: Numeración mano izquierda	77
Figura 59: Posición mano izquierda	78
Figura 60: Mano derecha	79
Figura 61: Ejercicio: "Forma Blues"	81
Figura 62: Ejemplo: Cumbia	82
Figura 63: Ejemplo de Introducción "Los cucaracheros"	83
Figura 64: Técnica de rasgueo del Bambuco	84
Figura 65: Ejemplo de Sincopa de la Tambora y el bajo en el Bambuco	85
Figura 66: Compás partido	85
Figura 67: Escala Pentatónica (Cm)	86
Figura 68: Forma armónica.	87
Figura 69: La guitarra en el vallenato	88
Figura 70: Patrón rítmico del vallenato	88
Figura 71: Tablaturas	89

Figura 72: Escala de A (Dos Octavas)	90
Figura 73: Ejemplo de la escala de A en forma canon	91
Figura 74: Las notas en el diapason	93

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. CRONOGRAMA	116
ANEXO B. FORMATOS PLANILLA DE PROFESORES	119
ANEXO C. AUTORIZACIÓN ENSAYOS	123
ANEXO D. BIOGRAFÍAS	124
ANEXO E. REGISTRO FOTOGRÁFICO	129
ANEXO F. PARTITURAS	132

## GLOSARIO

Los conceptos mencionados a continuación, con excepción de “viejo puerto”, han sido tomados de la página de internet: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com).

**AFINACIÓN:** es la acción de poner en tono justo los instrumentos musicales en relación con un diapasón o acordarlos bien unos con otros. También se le llama afinación al canto o ejecución de un instrumento entonando con perfección los sonidos.

**ALTURA:** Se entiende por altura de un sonido su calidad de agudo («alto») o grave («bajo»). El que un sonido sea agudo o grave depende de su frecuencia. La frecuencia se mide en hercios (el número de veces que vibra una onda sonora en un segundo). Cuanto más alta sea la frecuencia de la onda sonora, mayor será la altura del sonido (más agudo será).

**ARMONÍA:** arte de combinar sonidos en forma simultánea.

**BAJO ELÉCTRICO:** es un instrumento de cuerdas, pulsadas fundamentalmente con los dedos índice, medio y pulgar de la mano derecha, o mediante el empleo de púa. Es similar en apariencia y construcción a la guitarra eléctrica, pero con un cuerpo de mayores dimensiones, un mástil de mayor longitud y escala y, normalmente, cuatro cuerdas afinadas una octava más grave que las cuatro cuerdas graves de la guitarra (Mi, La, Re, Sol). El bajo suena una octava más grave de como se representa en notación musical, con el objetivo de evitar un uso excesivo de líneas adicionales en el pentagrama. Como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico necesita ser enchufado a un amplificador para sonar.

**BANCO (EL):** municipio de Colombia pertenece al departamento del Magdalena, está ubicado en el extremo más meridional del departamento; en la confluencia de los ríos Magdalena y Cesar. Se celebra el Festival Nacional de la Cumbia»

**CUCARACHERO:** Ave insectívora pequeña muy conocida en la ciudad de Bogota.

**CHIMICHAGUA:** es un municipio ubicado en el sur del departamento del Cesar, se encuentra en las riberas de la extensa ciénaga de Zapatosa.

**DURACIÓN:** es el tiempo durante el cual se mantiene dicho sonido los instrumentos que pueden mantener el sonido mas tiempo son los de cuerda con arco como el violín los de viento de su capacidad pulmonar en la guitarra acústica solo se escucha el sonido hasta que la cuerda deje de vibrar.

**ELEGÍA:** es un subgénero de la poesía lírica que designa por lo general a todo poema de lamento, La actitud elegíaca consiste en lamentar cualquier cosa que se pierde: la ilusión, la vida, el tiempo, un ser querido y un largo etcétera. La elegía funeral adopta la forma de un poema de duelo por la muerte de un personaje público o un ser querido, y no ha de confundirse con el epitafio.

**ESCALAS:** Es un grupo de notas que sigue el orden natural de los sostenidos (do-re-mi-fa-sol-la-si) la mayoría utiliza siete notas, mas la repetición de la primera, que seria la octava. Cada grado de la escala tiene un nombre, `pero hay tres que son los mas importantes Tónica, subdominante y dominante (I-IV-V). Las escalas son la base para aprender a armonizar, componer, e improvisar en cualquier instrumento. Existen más de 500 escalas diferentes (de jazz, blues, pop, country, exóticas, etc.) pero con sólo unas pocas ya es posible dominar gran parte de la música. A continuación las mas importantes.

**FIGURAS MUSICALES:** Las figuras son siete y se denominan de la siguiente forma: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. A continuación la tabla de división de valores desde la redonda.

**GUILLERMO CUBILLOS:** Zipaquireño amigo de José Barros quien construyó una canoa de 12 metros para hacer viajes desde el municipio del Banco (Magdalena) hasta Chimichagua la cual bautizaron “La Piragua”.

**GITARRA:** Instrumento de cuerda pulsada, compuesto de una caja de madera, un mástil sobre el que va adosado el diapasón o trastero, generalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa y seis cuerdas. Sobre el diapasón van incrustados los trastes, que permiten los diferentes tonos.

**INTENSIDAD:** Es el parámetro que diferencia un sonido débil de un sonido fuerte. Depende de la fuerza con la que el cuerpo sonoro sea ejecutado y de la distancia del receptor de la fuente sonora.

Para indicar una intensidad en particular se usan letras, en cursiva, escritas generalmente bajo el pentagrama, de la siguiente forma:

***pp*** **Pianissimo**  
Bastante suave.

***p*** **Piano**  
Suave.

***mp*** **Mezzo piano**  
Literalmente, la mitad de suave que *piano*.

### **Mezzo forte**

*mf*

De manera similar, es la mitad de *forte*. Es más común el uso de *mezzo-piano*. Nota: si no aparece algún indicador de dinámica, *mezzo-forte* se asume como dinámica imperante por defecto

*f*

### **Forte**

Fuerte.

*ff*

### **Fortissimo**

Bastante fuerte.

*sfz*

### **Esforzando**

Literalmente "forzando", muestra un cambio abrupto, fuerte acento a una nota o acorde en particular

$\lessdot$

### **Crescendo**

Incremento gradual de la intensidad.

$\gtrdot$

### **Decrescendo**

Also *Diminuendo*

Disminución gradual de la intensidad.

**JAIME MOLINA MAESTRE:** (nacido el 7 de marzo de 1926 en Patillal, Cesar - fallecido el 15 de agosto de 1978 en Valledupar, Cesar) fue un caricaturista y pintor colombiano, amigo incondicional del compositor de vallenatos Rafael Escalona, quien tras su muerte en 1978, le compuso el tema "Elegía a Jaime Molina". Entre los dibujos que más se destacan de Molina, está tal vez el logo que hizo para la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata y el Escudo de Valledupar.

**MELODÍA:** es el arte de combinar los sonidos.

**MÚSICA:** Arte de combinar los sonidos sucesiva y simultáneamente para transmitir o evocar sentimientos. Es un arte libre, donde se representan los sentimientos con sonidos bajo diferentes sistemas de composición. Cada sistema de composición va a determinar un estrilo diferente dentro de la música. Sus elementos fundamentales son: melodía, armonía y ritmo.

**PEDRO ALBUNDIA:** Supuesto sobrenombre de Guillermo Cubillos capitán y dueño de la embarcación “La Piragua” Pedro Albundia y que el compositor lacónicamente respondía que era un negro corpulento de origen cachaco famoso por su fuerza y proezas desafiando con un remo de guayacán las tormentas invernales de la Zapatosa

**PIRAGUA:** es un pequeño bote de un diseño particular asociado a los pescadores y nativos.

**RITMO:** es el pulso o tiempo a intervalos constantes y regulares pueden ser binarios o ternarios etc.

**SONIDO:** es todo lo que nos llega al oído, y se produce mediante algo que vibre (instrumento musical) algo que transmita (aire agua o radio) y algo que lo reciba (nuestro oído). Sus propiedades son: altura, duración, intensidad y timbre.

**TIMBRE:** se le llama al color del sonido, gracias al cual podemos diferenciar instrumentos musicales entre si.

**TAMAL:** (del náhuatl *tamalli*, que significa *envuelto*) es un nombre genérico dado a varios platillos americanos de origen indígena preparados generalmente con masa de maíz cocida normalmente al vapor, envuelta en hojas de la mazorca de la misma planta de maíz o de plátano. El tamal en Colombia tiene un modo de envoltura diferente al de los demás tamales del

continente, ya que no tiene forma cuadrada, sino ligeramente esférica o incluso ovalada, siendo amarrado únicamente por el extremo superior.

**VIEJO PUERTO:** era un puerto fluvial del Banco Magdalena a comienzos del siglo, muchas fiestas se celebraron hasta el amanecer en este lugar el cual A mitad del siglo XX, al Banco se le redujeron sus ingresos y dejó de ser un puerto importante.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El viejo puerto. (En línea) (Fecha de Consulta: Junio de 2009). Disponible en: <http://www.conexioncolombia.com/20070525224/Colombiano-es/El-Viejo-Puerto.html>

## AGRADECIMIENTOS

*“Primero que todo, quiero darle gracias a DIOS por el talento que me dio para la música, a mi padre Benjamín Durán y a mi madre María Helena Camargo por el apoyo incondicional en mi carrera como músico.”*

*Nicolás.*

*“A las personas que me llevaron al maravilloso mundo de la música y que han estado siempre ahí brindando grandes momentos en mi vida.”*

*Luis Alberto.*

*“Gracias a Dios por iluminar mi camino y bendecirme. Le doy gracias a mis padres por brindarme todo su apoyo, confianza y amor incondicional. A mi familia por creer en mí, en mi talento y en mi dedicación para la música.”*

*Andrea.*

*“A mi Padre Dios por entregarme su amor y su música. A mi familia, el regalo más importante de mi vida.”*

*Nelson.*

*A todos los integrantes del ensamble musical, gracias por su entusiasmo y compañía. Al Liceo Patria, gracias por acogernos y respaldarnos. A Patricia Casas, gracias por su ejemplo y dirección; y a todos los que sembraron de su tiempo y cariño en éste proyecto, Dios les Bendiga.*

## RESUMEN

**TITULO:** “ENSAMBLES MUSICALES ESCOLARES: ALTERNATIVA PEDAGÓGICA PARA EL DESARROLLO MUSICAL EN EL COLEGIO LICEO PATRIA”\*

**AUTORES:** ANDREA N. BARÓN, NELSON R. APARICIO, LUIS A. VARGAS, NICOLÁS A. DURAN\*\*

**PALABRAS CLAVES:** ENSAMBLE, VOZ, CUERDAS, FLAUTA, PERCUSIÓN.

**DESCRIPCIÓN:** En los establecimientos educativos la música debe estar encaminada a recrear y explorar las aptitudes musicales de los estudiantes, que en plena edad escolar están óptimos para aprender las primeras pautas en el aprendizaje de la música.

A través de este proyecto quisimos implementar la música en el Colegio Liceo Patria como una alternativa de aprendizaje y esparcimiento para aquellos niños, niñas y jóvenes interesados para conformar cuatro ensambles principales: **Ensamble de Cuerdas, Ensamble de Flautas, Ensamble de Percusión y Ensamble Coral.**

Como proyecto educativo es muy importante la conformación de este tipo de ensambles con sus respectivos instrumentos, ya que manejamos las ramas instrumentales más importantes y utilizadas para cualquier repertorio musical y como principal el repertorio de la música en Colombia.

Creemos que la conformación de dichos grupos acrecienta el interés de los jóvenes, en este caso, por la música Colombiana popular de dos de las principales regiones del país, que son: la región atlántica y la región andina.

Escogimos estas regiones ya que tienen una gran variedad de ritmos autóctonos que son patrimonio cultural, musical y representativo del país.

Este proyecto de grado hace referencia a la conformación, desarrollo y evolución de estos ensambles musicales, mostrando las actividades realizadas durante todo el proceso, teniendo en cuenta los avances, dificultades y metas planteadas.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas: Licenciatura en Música. Directora Patricia Casas

## SUMMARY

**TITLE:** "SCHOOL MUSICAL ENSEMBLES: PEDAGOGICAL ALTERNATIVE ON THE MUSICAL DEVELOPMENT FOR THE LICEO PATRIA HIGH SCHOOL"\*

**AUTHOR:** ANDREA N. BARÓN, NELSON R. APARICIO, LUIS A. VARGAS, NICOLÁS A. DURAN\*\*

**KEY WORDS:** ENSEMBLE, VOICE, GUITAR, RECORDER, PERCUSSION

**DESCRIPTION:** Educational places, the music should be attached to recreate and explore the student's musical aptitudes, that in full scholar age is where those first guidelines are encouraged which is a requirement to start to evolve in this art.

Through this project, it has an intention to implement music in the Liceo Patria High School as a learning alternative (tool) and a leisure activity to those students that show interest and also with musical aptitudes to be part of a 4 main ensembles: **Guitar Ensemble, Recorder Ensemble, Percussion Ensemble and Choral Ensemble.**

As a educational project is very important the formation of such assemblies and their instruments, and we handle the most important instrumental branches and used for any musical repertoire and primary repertoire of music in Colombia..

It is believed that building those kinds of groups develops the young people interest, in this case, Colombian music and popular music in 2 regions through the country which are: Atlantic Region and the Andean Region.

We chose these regions because they have a variety of rhythms that are indigenous cultural heritage, musical and representative of the country.

This graduation project makes a reference of building, development and the evolving of those musical ensembles, showing the activities performed during the whole process, keeping in mind the advances, difficulties and the reached Goals.

---

\* Degree Project

\*\* Human Sciences Faculty: Licentiate Music. Director Patricia Casas

## INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más críticos en la juventud desde hace varios años, ha sido la soledad provocada por la poca compañía y atención que reciben en casa, debido a que sus padres trabajan todo el día y nunca tienen tiempo para ellos.

Es allí donde las instituciones educativas adquieren tanta importancia dentro del proceso de crecimiento de los niños y jóvenes, posibilitando, dentro de su programa, los espacios de compañerismo, de confianza, de aceptación y de motivación que en la mayoría de los casos no encuentran en sus hogares.

Desde este punto de vista, encontramos que todas las actividades escolares, se convierten prácticamente en el eje central de los estudiantes; el hacer parte de un grupo, el sentirse identificado con otros, el compartir intereses similares, se torna en su razón de ser. Por lo tanto, creemos que estas actividades sean deportivas, culturales o académicas, deben ser tratadas con mucho cuidado, procurando que las opciones que se brinden sean apropiadas, que complementen la actividad formadora de cada institución y que sean brindadas con calidad.

Proponemos la música, como una de las mejores y más grandes herramientas de formación, capaz de canalizar no sólo las destrezas y talentos de los estudiantes, sino también de encauzar y direccionar los intereses y expectativas propias de su edad, por medio del estudio grupal de un instrumento.

Nuestra propuesta consiste en la formación de un semillero musical, que enriquezca y acompañe permanentemente la actividad escolar de los educandos, por medio de ensayos semanales, donde los estudiantes tengan la opción de aprender un instrumento de su interés, a través de ensambles

musicales, dados desde de cuatro familias instrumentales que son: las cuerdas, la percusión, los vientos (la flauta dulce) y la voz.

En primera instancia, se expone la definición de los ensambles: ¿que son?, cuáles son sus características y sus principales etapas de desarrollo. Lo incluimos de primero, para dejar claro el eje metodológico, sobre el cual se basa nuestro proyecto.

En segunda instancia, presentamos el contenido teórico, que estará contemplado durante toda la ejecución del proyecto y será el alimento continuo. Este contenido se expone a manera de cartillas.

Una primera cartilla teórico-musical que llamaremos “gramática”, donde están consignados de manera progresiva, los conceptos musicales necesarios y enseñados durante el proyecto, tales como: figuras, pentagrama, compases, entre otros. Y una segunda cartilla, donde se incluye todo el contenido folclórico, que será el complemento de la parte musical, como conocimiento de las regiones, las raíces de los géneros, sus patrones rítmicos, los compositores, entre otros.

Enseguida, se expone la metodología empleada. Para ello, se describe el proceso, detallando los pasos más importantes desde el inicio: cómo surgió la propuesta, qué herramientas se emplearon y de qué manera se logró consolidar. Luego, se explica el funcionamiento interno de los ensambles, es decir, la manera como se implementaron en el proyecto, dando a conocer así, la estructura metodológica.

Más adelante, para concluir esta sección, se presenta la esencia del proyecto, una cartilla metodológica por cada instrumento: donde se habla de los pasos a seguir, los elementos técnicos enseñados, los ejercicios y la descripción al mismo tiempo, del proceso en el montaje de las canciones, haciendo mención del repertorio y su manejo en cada instrumento.

Se finaliza con los anexos generales, donde se incluyen las partituras de los temas, un glosario temático general, biografías de los compositores y demás detalles que surgen durante el transcurso de la propuesta.

## **1. OBJETIVOS**

### **1.1 OBJETIVOS GENERALES**

- Incentivar la conformación de ensambles musicales en el colegio Liceo Patria, a través de las músicas populares folclóricas.

### **1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Promover un semillero musical en el Colegio Liceo Patria para que los estudiantes tengan un mayor acercamiento a la música, especialmente a los ritmos folclóricos de nuestro país.
- Fomentar en los estudiantes el gusto por aprender a interpretar, estudiar y practicar un instrumento musical perteneciente a alguno estos cuatro ensambles musicales: las cuerdas, la percusión, la flauta dulce y la voz.
- Rescatar parte de nuestro folclor, nuestras representaciones musicales y por supuesto mantener vigentes las costumbres que nos caracterizan y nos hacen pertenecientes a un país tan rico culturalmente.
- Sembrar la necesidad de continuar estimulando a los estudiantes para aprender no sólo la interpretación de un instrumento, sino la importancia que tiene conocer sobre la cultura musical colombiana.
- Proponer desde experiencias propias, un proceso de enseñanza en cada familia instrumental, que sirva de guía para la conformación de los ensambles en cualquier institución educativa.

## **2. MARCO CONCEPTUAL**

En esta primera parte queremos determinar el eje conceptual que fundamentará todo el contenido de nuestra propuesta, por esta razón, es necesario dar a conocer la definición de los ensambles: cómo se forman, sus principales características, cuáles tipos hay y las necesidades de cada uno.

Teniendo en cuenta esta serie de pautas, ubicamos el ensamble del proyecto como un ensamble “semiformal”, ya que aunque está sujeto a normas, horarios y tiene estructura clara, no posee contratos laborales, tampoco hay ninguna retribución económica para los participantes y no está incluido como parte organizacional de ninguna empresa. Por tanto posee elementos formales e informales, dándole una identidad un poco distinta y especial.

Es importante tener en cuenta el desarrollo grupal y la formación del ensamble, ya que contienen una serie de etapas que le van dando madurez, fundamento y al mismo tiempo van permitiendo superar las dificultades que se presenten.

Para el desarrollo del siguiente trabajo se consideran importantes conceptos como:

### **2.1 LOS ENSAMBLES**

Son espacios de experimentación, para conocernos a nosotros mismos en la medida que hacemos música con otros. Son espacios de juego, de “ensayo y error”, de saltar de lo individual al trabajo en conjunto ya que por medio de un colectivo o grupo los músicos o estudiantes se reúnen a practicar y experimentar.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El folclor y sus pueblos. Javier Ocampo López. Colcultura. 1986

Es muy importante que el ensamble tenga un objetivo específico a trabajar. En éste caso, que los integrantes conozcan un instrumento y que compartan e interactúen en la interpretación del mismo, mediante la determinación de diferentes roles.

La principal característica de un ensamble musical es en esencia, que lo integran personas que interpretan la música por medio de instrumentos, los cuales comparten e interactúan en la interpretación de piezas musicales ya sean populares o clásicas.

Los ensambles pueden ser grandes o pequeños según la música que se va a interpretar.

### **2.2.1 Etapas de los ensambles:**

- **Desarrollo grupal:** Creemos que los grupos por lo común, prueban algunas etapas tentativas antes de llegar a una etapa madura y efectiva. El conocimiento de esto, les permite a todos los integrantes, entender el proceso que atraviesa su grupo y ayuda paso a paso, a establecer el futuro del mismo.
- **Formación:** En esta etapa, se centran los esfuerzos en la definición de objetivos y en establecer la estructura que regirá el desarrollo del ensamble.<sup>3</sup>

Es muy importante también, tener claridad en la escogencia de los integrantes, ya que desde este mismo momento, se afrontarán situaciones de manejo de temperamentos, cruce de intereses y afinidad con las proyecciones del grupo, razón por la cual hay que tener muy claros los criterios de audiciones y aceptación. Se hace necesario también, determinar ciertos parámetros en este momento de formación:

---

<sup>3</sup> Etapas de los ensambles. (en línea). (Fecha de consulta: Junio de 2009). Disponible en: <http://www.sepi.upiicsa.ipn.mx/tesis/345.pdf>.

- Aceptar y respetar las orientaciones dadas por el director.
  - Cada integrante debe asumir el rol que le haya sido asignado.
  - Ser respetuoso con los compañeros en sus intervenciones, propendiendo siempre hacia un buen ambiente en el grupo.
  - Afianzar mediante el buen trato y el trabajo continuo, el sentido de pertenencia y la identidad de grupo.
  - Cultivar valores como la responsabilidad, el compromiso, la puntualidad, entre otros, como esencia básica del ensamble.
- **Conflicto:** Ésta es la etapa más difícil del proceso. En ella se reflejan desde las problemáticas más comunes de cualquier grupo, como los roces entre uno y otro integrante, el desánimo, problemas de impuntualidad o inasistencia, hasta situaciones más complejas, como problemas familiares serios, el irrespeto hacia la autoridad ó el conflicto sobre los objetivos.

Debido a estos inconvenientes, el director o los directores, tendrán que tomar decisiones relacionadas con la suspensión o el despido de integrantes. Esta fase delicada, es nombrada por algunos, como “fase de luto”, donde los integrantes sienten el vacío de los que faltan y los que están disciplinados extrañan volver a ocupar sus puestos.

Es preciso, por parte del director(es), ofrecer apoyo y ayuda continúa, procurando evitar en cuanto sea posible los conflictos y de esa manera ir eliminando a tiempo los problemas que se presenten, proporcionando soluciones precisas y definitivas.

La duración de esta etapa es variable, aunque se recomienda que sea afrontada con prontitud y sin detenerse por mucho tiempo. Algunos

grupos no le dan la importancia debida, suprimiéndola a veces, lo cual causa problemas posteriores.<sup>4</sup>

- **Normalización:** Es la fase de superación y desarrollo. Después de haber pasado por las dificultades antes mencionadas, viene el momento de que el ensamble se fortalezca. Es allí donde se cohesionan todas sus partes en una sola dirección de manera fuerte y estructurada. En este punto es donde se recogen los frutos de la espera y la dedicación entregadas desde el principio y se consolida el rumbo a seguir, las reglas mediante las cuales operará y la calidad del desempeño de sus integrantes. Para este momento, "la química" de las personalidades individuales debe ser una poderosa fortaleza de grupo.

Cabe anotar, que éste ciclo se repite a cada llegada de nuevos miembros o tras el retiro de los antiguos. Debido a estos cambios evolutivos, pocos grupos son totalmente estables y predecibles.<sup>5</sup>

Existe una manera de definir los grupos o ensambles de acuerdo a su estructura interna:

## **2.2 GRUPOS FORMALES E INFORMALES**

La mayor parte de los grupos de trabajo tiene algunas características en común:

- Una estructura clara y fuerte.
- Tienden a ser permanentes.
- Sus actividades deberán contribuir directamente a los objetivos de sus integrantes o la institución a la que pertenezcan.

Sin embargo, hay dos maneras de clasificarlos<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> Ibíd.

<sup>5</sup> Ibíd.

### **2.2.1 Los Grupos Formales:**

Estos grupos suelen ser estrictos en su estructura, su comportamiento y desarrollo obedece generalmente a un reglamento específico y claro donde están descritas las funciones de cada miembro, los horarios, entre otros.

Entre las funciones formales se pueden incluir la distribución física, los horarios de trabajo, la cantidad de personal empleado y el tipo de tecnología aplicada. La naturaleza de la organización formal se basa en las decisiones de los altos directivos de las instituciones.

Ejemplos de estos grupos son las orquestas sinfónicas, las filarmónicas, o algunos grupos de música popular, que manejan contratos, horarios establecidos, normas, etc; como el grupo Niche, entre otros.

### **2.2.2 Los Grupos Informales:**

Estos grupos se crean y se desarrollan de manera espontánea.

En su conformación, incluye a personas de diferentes niveles y de otros campos, que puedan ser útiles para complementar su crecimiento y atiendan a las necesidades que dentro del mismo, se presenten. A pesar de sus diferencias, sus miembros siempre poseen algo en común y trabajan para preservarlo, ayudando a fortalecer sus lazos y sus ideologías.

Ejemplos de estos grupos son las diferentes bandas o grupos creados por conocidos que simplemente quieren tocar algún género de su gusto, durante un tiempo y después se desintegran.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*

### 3. MARCO TEÓRICO

Este proyecto se caracteriza por abarcar durante todo su desarrollo, diferentes aspectos, saliéndose de lo netamente instrumental.

Se busca precisamente una enseñanza un poco más integral, que reúna tanto aspectos teóricos (qué estoy tocando, cómo se podría escribir, cómo leerlo, entre otros), así como aspectos contextuales (historia de una canción, información de la región, de la gente, su cultura, entre otros).

Los aspectos instrumentales, están contemplados dentro de la metodología, para poder profundizar más en cada instrumento y no tener un documento tan extenso y repetitivo.

Incluimos, entonces, en el marco teórico, los fundamentos de la teoría:

Comenzando por la gramática: importante para que los estudiantes vayan representando en su mente por medio de símbolos y figuras, todas las experiencias que nacen desde sus sentidos y destrezas, convirtiéndolas en conocimientos palpables, que puedan ser leídos y más adelante escritos por ellos mismos.

Y finalizando con un recorrido por las dos regiones escogidas para el contenido del proyecto: la región andina y la región atlántica. Tocando un poco de su historia, sus principales costumbres y más grandes características que las hacen tan importantes y representativas.

El objetivo de unir estos dos aspectos, es crear la necesidad de contextualizar el aprendizaje musical, viendo la música, como una puerta abierta a la formación integral del individuo, haciéndolo capaz de trascender en cualquier ambiente en que se encuentre.

### **3.1 GRAMÁTICA**

Para representar gráficamente cualquier idea musical, es necesario emplear un sistema de escritura que cumpla con las expectativas de compositores e intérpretes. Entre los sistemas de notación musical existentes, el más conocido es el occidental, que representa los signos ó figuras, dentro de un pentagrama (5 líneas horizontales). Dentro de las posibilidades de todo sistema de notación musical, están poder representar: las duraciones, las alturas, intensidad, expresión, entre otros.

Aunque bien es cierto que el proyecto propone su desarrollo desde fases progresivas acerca de cómo enseñar los conceptos musicales (Ver anexo A), eso variará, principalmente, del avance, personal y grupal, en el estudio de los instrumentos.

La teoría como lo manifestamos desde el principio, será un factor muy importante, en la medida en que pueda ser comprendida y aplicada en el instrumento que se estudie.

El docente funciona como un canal que induce, motiva y enseña pero que a la vez crea la necesidad en los estudiantes, de responder por si mismos las preguntas que se presenten, que haciendo uso de su creatividad e imaginación, se vuelvan constructores de su propio aprendizaje.

Proponemos a continuación ciertos conceptos teóricos indispensables para trabajar durante todo el proceso. Estos pueden ser hallados en los diferentes métodos de teoría musical que existen ó en páginas de internet, dependiendo del gusto y la profundidad que se requiera.

Recomendamos entonces, el siguiente listado progresivo de temas:

- Las figuras musicales
- Los Silencios
- El Pentagrama
- Líneas y Espacios Adicionales
- La clave de Sol
- La clave de fa
- El Compás
- Las Notas
- Notas naturales
- Notas Alteradas
- El Cífrado
- Alteraciones
- Signos de Repetición.

### **3.2 EL FOLCLOR**

Nuestra tierra colombiana está enriquecida con muchos ritmos é instrumentos folclóricos. Sería una tarea titánica querer comprenderlos todos, sin embargo, hemos querido abarcar, dos regiones principalmente: la región atlántica y la región andina.

Escogimos estas dos zonas de país, porque a nuestro parecer, son las regiones que contienen algunos de los ritmos más representativos, conocidos y aplicables al contexto de los niños, niñas y jóvenes con quienes se desarrolla éste proyecto.

Desde este punto de vista, presentamos a continuación, algunos aspectos folclóricos importantes de estas dos regiones:

### 3.2.1 La Región Andina colombiana:

Figura 1: Región Andina



Fuente: Wikipedia: la enciclopedia libre. (En línea) Florida: Wikimedia foundation (Fecha de Consulta: junio de 2009.) Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_folcl%C3%B3rica\\_de\\_Colombia](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_folcl%C3%B3rica_de_Colombia).

La región andina contiene dos de los más importantes ríos del país, que son el Magdalena y el Cauca que se extienden entre las 3 cordilleras y altas mesetas. Hay una región de mesetas interconectadas en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander. Dicha región se llama altiplano, y en ella se encuentra Bogotá, la capital del país. También hacen parte de esta región los departamentos de Caldas, Risaralda, Quindío, Valle, Cauca, Nariño, Huila y Tolima.

En el centro del país, desde la época de la conquista y gracias a asentamiento que tuvieron los europeos en esta zona del país, las costumbres eran claramente de tipo español, ya que predominaba la raza blanca y el mestizo. Sin embargo, en el altiplano Cundiboyacense se

destacan los chibchas, quienes fueron muy importantes para hacer una mezcla de cultura indígena y española, que principalmente abordaba las costumbres religiosas. Además, eran constructores de sus propios instrumentos como flautas, trompetas de caracol de diversos tamaños y las ocarinas, maracas, sonajeros y las conchas utilizadas en las ceremonias religiosas; se conocieron también los tambores, atabales y las cajas. La colonización española fue muy contundente con el catolicismo en esta zona del país.

Sin embargo los españoles en su proceso de expansión colonizadora y difusión cultural, fueron transmitiendo sus cantos, danzas e instrumentos musicales, especialmente de cuerda como la guitarra, la cual se utilizaba en las tertulias y fiestas de la aristocracia colonial, en las fiestas de diversión popular, en las haciendas y en las nacientes urbes coloniales, asentando poco a poco, de manera decisiva para esta región, los aires musicales españoles.<sup>7</sup>

Dentro de sus géneros actuales, el que consideramos más representativo según la participación que tienen los jóvenes en festivales de música colombiana en todo el país, es:

- **El bambuco:** Este es un género interpretado principalmente por instrumentos de cuerdas, sin embargo, en ocasiones es acompañado por bombos, que marcan los acentos fuertes.

Los instrumentos que normalmente caracterizan su sonoridad son: la bandola, el tiple, el requinto y la guitarra.

Su ritmo, en la partitura, se basa en una armadura de compás binario con subdivisión ternaria (6/8), aunque se puede interpretar en compás ternario con subdivisión binaria o (3/4). Sin embargo, esta última manera,

---

<sup>7</sup> Compendio general del folclor. Guillermo Abadía Morales. Colcultura. Tercera edición. 1981. Bogotá

lo convierte en una especie de vals, lo cual le quita su sabor exclusivo y por lo tanto, para facilitar su interpretación, se recomienda hacerlo a 6/8.<sup>8</sup>

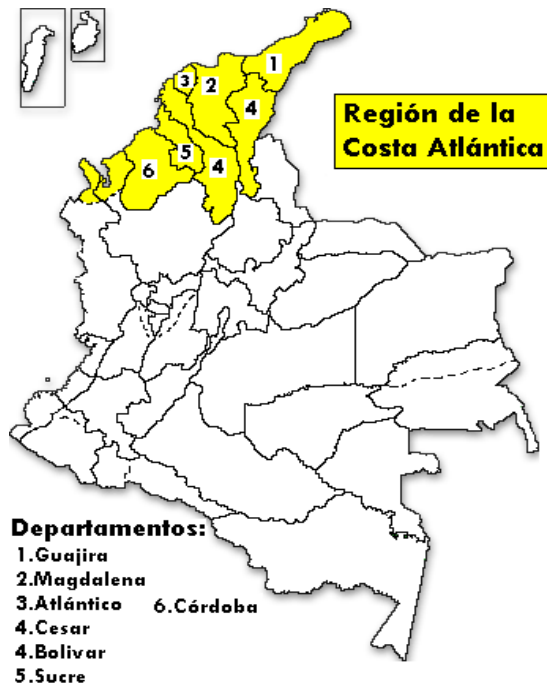
**Figura 2: Patrón rítmico del Bambuco**



Fuente: Los autores. Finale 2009.

### 3.2.2 La Región Atlántica colombiana:

**Figura 3: Región Atlántica**



Fuente: Wikipedia: la enciclopedia libre. (En línea) Florida: Wikimedia foundation (Fecha de Consulta: junio de 2009.) Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_folcl%C3%B3rica\\_de\\_Colombia](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_folcl%C3%B3rica_de_Colombia).

<sup>8</sup> Ibíd.

Está ubicada en el extremo Norte de Colombia y de América del Sur, está conformada por los departamentos de Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre

Es una región privilegiada, pues posee costas en el océano atlántico y en el Océano Pacífico. Dentro de la región Caribe se encuentra la Sierra Nevada de Santa Marta, en la cual están los picos más altos del país: el Bolívar y el Cristóbal Colón.

También se encuentran en ella, algunas tribus indígenas como los Arhuacos y los Koguis en la Sierra Nevada y los Wayús en la Guajira. También hay regiones con gran predominio de la raza negra africana como San Basilio de Palenque y Cartagena, aspectos que definen con demasiada riqueza, su cultura.

La gente de esta región se caracteriza por ser espontánea, alegre, amante de la música y del baile. En la música que caracteriza la región Caribe se siente muy fuerte, la influencia de los ritmos africanos, por esta razón es una región cargada de festividades como: Los Carnavales de Barranquilla, El Festival de la Leyenda Vallenata en el Cesar, el Festival de Cuna de Acordeones en la Guajira, las Fiestas del Mar en Santa Marta, las Corralejas en Sucre, Córdoba y Bolívar y el Reinado Nacional de la Belleza en Cartagena.

Tras la llegada de los españoles, esta región fué el punto de partida de las expediciones conquistadoras y el centro de la red comercial, dándole entrada a muchas culturas y tendencias, principalmente la de los esclavos provenientes de África, quienes con sus costumbres, ritmos y rituales, influenciaron la música colombiana, dándole un toque alegre y muy folclórico en el cual hubo una mezcla de razas, tradiciones y cultura. También llegaron

por el puerto diversos instrumentos, en especial tambores africanos y el acordeón los cuales determinaron el camino musical a explorar y que hoy en día aun se mantiene. En la costa atlántica tiene también su origen la música tropical colombiana, que combina el sabor rítmico con el son africano, a los que se añaden ciertos matices melódicos españoles, aunque predominan los africanos.<sup>9</sup>

Algunos de los ritmos más representativos de esta región son:

- **La cumbia:** es el ritmo patrón del litoral Caribe. Su origen parece remontarse al siglo XVIII, cuando se dio la asociación entre las melodías indígenas, de características melancólicas, con los ritmos africanos, que sobresalían por su alegría y por la impetuosa resonancia de los tambores. Los instrumentos más característicos son: la tambora, el alegre, el llamador y el guache.<sup>10</sup>

Su patrón rítmico se representa por medio de la siguiente figura:

**Figura 4: Patrón rítmico de la Cumbia**



Fuente: los autores. Finale 2009

- **El Vallenato:** El vallenato es uno de los géneros más exportados de la música colombiana popular moderna, ha tenido muchas etapas y estilos incluyendo diversos intérpretes algunos muy venerados y recordados como patrimonio musical colombiano hasta el día de hoy. Sus

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> La cumbia. (en línea). (Fecha de consulta: junio de 2009). Disponible en: <http://seasap.websitetoolbox.com/post?id=69280>

instrumentos característicos son: el acordeón diatónico, la caja vallenata y la guacharaca.<sup>11</sup>

Su patrón rítmico varía dependiendo de cuál de sus géneros se interprete: el paseo y el son, a 2/2; la puya y el merengue, a 6/8.

---

<sup>11</sup> El Vallenato. (En línea) (Fecha de Consulta: Junio de 2009). Disponible en: <http://www.elvallenato.com/noticias/173/Historia-del-Vallenato.htm>

## 4. METODOLOGÍA

Un proyecto pedagógico quedaría obsoleto y sería inservible si no tuviera una metodología. Esta es importante porque indica el cómo llevar a cabo cada uno de sus contenidos, cómo ejecutarlos y pasarlos de una teoría plasmada en un papel a un campo real, donde divergen diferentes aspectos que lo influyen, lo renuevan y lo transforman.

Por lo tanto, sea cual sea el proyecto que se quiera llevar a cabo, siempre estará sujeto a millones de cambios, de pruebas y de obstáculos, que sin bases suficientes puede llegar a colapsar. Es allí mismo, donde entra en juego la estructuración de la propuesta: por dónde comenzar, cómo hacerlo, cómo continuar y más importante aún, cómo finalizarlo.

Se debe entender entonces que la metodología debe ser clara, adecuada y flexible. Clara para evitar confusiones en el camino; entre más sencilla y fácil de aplicar sea, mayores serán los resultados. Adecuada refiriéndose a que debe ser propia para las edades, el contexto, y los contenidos que la acompañan. No es lo mismo formular propuestas de enseñanza para niños, para adolescentes o para adultos, no sólo por el tipo de ayudas necesarias, también por que los horarios, las ocupaciones y los intereses no son los mismos.

Y por último flexible, por que debe entenderse como un proceso, en cuya gran mayoría de veces ocurren cambios, que obligan a girar un poco el timón, a tomar atajos o a detenerse en momentos que así lo requieran, sin que esto implique perder la dirección o los objetivos iniciales; por tanto, es mejor estar preparados. Además que no hay nada más cambiante que los seres humanos y así como a veces facilitamos las cosas también en muchos otros casos, las hacemos más difíciles.

Esta metodología esta orientada desde una primera instancia en la que proponemos a manera de “investigación-acción”, el cómo y el porqué empezó el proyecto, explicando las experiencias vividas.

## **4.1. INVESTIGACIÓN- ACCIÓN**

### **4.1.1 Descripción del proceso**

La idea de este proyecto de grado surge debido a nuestras primeras experiencias como docentes en el Colegio Liceo Patria, donde iniciamos nuestras prácticas bajo la supervisión de la profesora Patricia Casas, quien nos orientó en el planteamiento y ejecución de nuestra iniciativa.

Durante ese tiempo, pudimos observar la ausencia de espacios culturales y específicamente musicales en la institución, que ayudaran a fomentar el estudio de las artes y promovieran la realización de actividades sanas y formadoras. Por lo tanto nació la idea de comenzar una escuela musical en la cual, los estudiantes tuvieran la oportunidad de aprender algún instrumento. Seguido a ésto, se presentó la propuesta inicial a la señora rectora de la institución y ella con gusto la aceptó. Inmediatamente realizamos el inventario de los implementos con los que contaba el colegio: instrumentos y espacios disponibles para futuros ensayos. Pero se observó que lamentablemente hacían falta instrumentos y los pocos que habían se encontraban en muy mal estado, por lo tanto propusimos un presupuesto para el arreglo y mantenimiento de los mismos; ante el cual, el colegio no pudo responder por falta de dinero suficiente para ejecutarlo.

Movidos por el trabajo hecho hasta ese entonces en la institución y motivados mas aún, por la petición de los mismos estudiantes, se consolidó la idea de formar un semillero musical escolar, que partiendo de los mas

mínimos recursos (instrumentos propios de los estudiantes),o como en el caso de la percusión, con instrumentos no convencionales (tarros, palos, canecas, entre otros), pudiera generar impacto, abrir espacios musicales que no existían hasta el momento y posibilitar el aprendizaje de un instrumento de su interés.

Decidimos desarrollar este semillero con una metodología muy práctica, en la que el estudiante tuviera la oportunidad de conocer un instrumento y por medio del trabajo grupal, aprendiera a escucharse a si mismo y a los demás, generando soluciones en colectivo incentivando el trabajo en grupo.

No es una metodología extraída de ningún manual oculto, por el contrario es una metodología muy usada comúnmente en la formación de bandas, de coros, grupos de cámara, grupos de escuelas, academias, entre otros. Lo que queríamos desde ese momento, era llevarla a un nivel más cercano, su propia institución educativa. Por tal motivo, lo enfocamos desde las cuatro familias instrumentales más usadas y requeridas por los jóvenes actuales: la percusión, las cuerdas, los vientos y la voz. (Esto, después de evaluar las demandas más comunes en las academias musicales y demás instituciones musicales de Bucaramanga).

Empezamos el plan de trabajo, con una convocatoria general, abierta para cualquier joven que tuviera algún interés musical (para medir las principales tendencias, calcular los espacios de ensayo y presupuestar el gasto de guías). Enseguida, comenzó el proceso de selección, haciendo evaluaciones y audiciones mas específicas, ayudándoles a escoger la opción que más les conviniera. Durante este tiempo, los niños y adolescentes mostraban sus habilidades innatas, ya sea para el canto, la percusión, las cuerdas o la flauta. En total se presentaron en la primera convocatoria 80 estudiantes de

los cuales quedaron después de la selección, 40 estudiantes con los cuales empezó la ejecución del proyecto.

Para finalizar el primer ciclo se programó una clausura, acto cultural realizado en el auditorio del colegio, donde se convocó por primera vez, a los padres de familia, para mostrarles alguna parte de lo alcanzado en esta primera fase del proceso. Este encuentro se realizó también con un propósito financiero (siendo este un proyecto auto sostenible) y por medio de aportes voluntarios de los asistentes, se recolectaron fondos que servirían mas adelante para comprar, con ayuda del colegio, un juego de percusión menor (tambora, llamador, alegre y guache).

Al renovar el año escolar, recibimos a los estudiantes con una integración de bienvenida, donde ellos pudieron expresar muchas de sus ideas, inquietudes, expectativas, deseos e incluso agradecimientos.

Se comienza el nuevo año además, con un objetivo nuevo y a la vez ambicioso: audicionar para el festivalito Ruitoqueño. Lo primero que hacemos es explicarle a los niños qué es el festivalito Ruitoqueño, en qué consiste, qué se requiere para audicionar y lo más importante: el trabajo que se necesitaba para lograrlo. Enseguida, se convocó una reunión integradora: padres de familia, nueva rectora de la institución, representantes de la asociación de padres y estudiantes. Con ella, quisimos hacerlos más conscientes de los logros alcanzados, de las cosas que hacían falta y de los proyectos inmediatos. Coordinado el tema del festivalito como mayor objetivo próximo, dimos inicio entonces al segundo ciclo.

Esta experiencia del festivalito fue realmente gratificante y fructífera para los estudiantes quienes pudieron experimentar lo que era preparar y presentar una audición, con todo lo que ella implica, como los nervios, la ansiedad, la necesidad de concentrarse, la presentación personal; además, logrando la

unificación del grupo, reconociéndose como un grupo musical con identidad propia.

El ensamble ha permanecido con un grupo base de 30 jóvenes y niños y se ha destacado por su participación en izadas de bandera y actos culturales como el english day y el día del idioma; ya sea como grupo completo o como grupo parcial (cuerdas y voces, percusión y flautas, percusión y voces, cuerdas y flautas), además de la presentación de solistas vocales e instrumentales, sirviendo también, como mediadores vocacionales para futuros músicos profesionales.

De esa manera, con constancia y dedicación, con el apoyo de directivas, de padres de familia y estudiantes, hemos aportado un grano de arena al colegio Liceo Patria, que por primera vez, disfruta de un semillero musical haciendo un aporte significativo dentro de su ejercicio como institución formadora de hombres y mujeres de calidad.

## **4.2. ESTRUCTURA DEL PROYECTO**

### **4.2.1 Los módulos**

Los ciclos son las diferentes etapas ideales en las que se divide el proyecto. Están estimados en un mínimo de 3 o 4 meses, teniendo en cuenta que la velocidad de aprendizaje en un niño y adolescente depende de su entorno social, carga académica de la institución, énfasis, horarios, entre otros. Por lo tanto sabemos que la duración de cada etapa puede variar dependiendo de la institución educativa que la implemente.

Cada módulo, se refiere a un ideal de metas cumplidas, en las que se incluyen aspectos como: repertorio, ejercicios, actividades progresivas. Sirve a manera de guía y control para el docente o docentes que ejecuten el proyecto.

#### **4.2.2 Los ensambles**

Eje metodológico del proyecto. Son cada uno de los grupos de estudio que se desarrollarán para la enseñanza de los instrumentos musicales. En nuestro caso, queriendo despertar un semillero base y lo más completo posible, abarca 4 familias de instrumentos: las cuerdas, la percusión, los vientos y la voz.

En estos ensambles se trabajan aspectos técnicos de cada instrumento (conocimiento del mismo, manejo, postura, técnicas de estudio, ejercicios, cuidados, etc.), así como las bases musicales necesarias (figuras rítmicas, pentagrama, lectura musical, oído musical, etc.)

Dentro del mismo proceso de enseñanza los estudiantes se enfrentan a algunos otros aspectos que son muy importantes para complementar todo el proceso, como lo son la imitación, análisis básicos de las formas de las canciones, los géneros musicales, su historia y sus componentes mas sencillos, procurando así un aprendizaje integral, que facilite la comprensión y la ejecución adecuada en sus instrumentos.

La realización de estos ensambles se lleva a cabo, en jornadas de estudio semanal, previamente propuestas y aceptadas por los mismos padres de familia y la institución (Ver anexo C)

Estos ensambles se dividen en 2 tipos, parciales y generales:

##### **➤ Ensamblés parciales**

Los primeros meses (primera etapa), se dan por cada grupo instrumental, de tal forma que aprendan a conocer su instrumento entre iguales, escuchando los diferentes sonidos que produce el instrumento y conozcan sus dificultades y la solución a las mismas.

Estos ensambles le permiten al profesor identificar a cada estudiante desde el principio, determinar su punto de partida, acompañarle en el proceso y ser parte de su crecimiento musical.

#### ➤ **Ensamblés generales**

Desde el final del primer ciclo y en adelante, se empiezan a combinar y a agrupar todos los ensambles, por medio del montaje de canciones, en las que cada uno de los grupos instrumentales, tiene su participación e importancia.

Es importante decir que desde este momento, los horarios de ensayo en la semana quedan divididos en tres: dos días de ensayos parciales y un día de ensayo general.

Cada profesor con su ensamble determinará el día y la hora precisa para realizar los ensayos.

### **4.3 METODOLOGÍA POR INSTRUMENTOS**

#### **4.3.1 La flauta**

En cualquier ensamble musical, siempre será indispensable la participación de instrumentos melódicos. En este caso, la flauta dulce cumple dos funciones principales: la primera es, como guía melódica de una canción y la segunda, como complemento melódico, ya sea en introducciones, intermedios o finales.

Antes de mencionar cualquiera de estas funciones, es preciso definir cuáles son sus partes, de qué manera se toca, sus sonoridades y registros.

## **TÉCNICA DEL INSTRUMENTO**

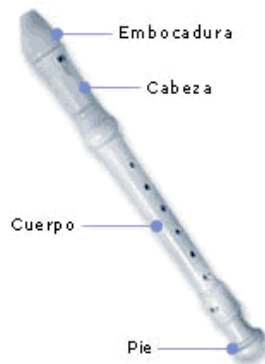
La flauta, puede ser interpretada estando de pie o sentado, pero se recomienda una postura relajada, con la espalda recta y los dedos distensionados reposando sobre los orificios del instrumento.

A pesar de que existen diferentes tipos de flautas dulces, todo el proceso y el contenido esta referenciado hacia la flauta soprano, la cual esta afinada en do. Se sostiene en posición vertical, con la mano izquierda más cercana a la embocadura. Una técnica correcta implica atender a la emisión del sonido, su articulación, y la digitación que permite generar las distintas notas.

“La emisión es de carácter "natural", evitando la idea de "soplar". La embocadura, del instrumento es un "bloque" dentro del cual un canal de viento dirige el aire directamente contra un borde afilado o lengüeta, que transmite su vibración de aire hacia la columna de aire dentro de la flauta. Por este motivo es relativamente sencillo producir sonidos, aunque la posición de la boca produce variaciones notables en la calidad y timbre del instrumento”<sup>12</sup>.

### ➤ **Las partes de la flauta**

**Figura 5: Partes de la flauta**



Fuente: partes de la flauta. Solo hijos, (en línea) (fecha de consulta: mayo 2009)  
Disponible en internet:: <http://www.solohijos.com/images/musica/instrumentos/flauta.gif>  
Este es el primer paso para que los estudiantes se familiaricen con el instrumento, conocerla.

<sup>12</sup> La Flauta Dulce. (En línea) (Fecha de Consulta: Julio de 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta\\_dulce](http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_dulce)

Hay flautas que son desarmables, sin embargo, en el ensamble empleamos flautas de una sola pieza, para lograr una mejor afinación.

Postura de la mano izquierda y de la mano derecha:

- La flauta dulce tiene 8 orificios, 7 delante y 1 detrás. (Ver figura 38)
- La mano **izquierda**: El pulgar tapa el orificio de atrás, el índice, medio y anular tapan los tres orificios superiores de la parte frontal.
- La mano **derecha**: el índice, medio, anular y meñique tapan los orificios restantes.<sup>13</sup>

**Figura 6: Ubicación de manos en la flauta**



Fuente: MailxMail.com, cursos para compartir lo que sabes. (en línea). (Fecha de consulta: mayo del 2009) Disponible en:

[http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://imagenes.mailxmail.com/cursos/imagenes/20940\\_2\\_3.jpg&imgrefurl=http://www.mailxmail.com/curso-flauta-dulce-tocar/flauta-dulce-posicion-manos&usg=\\_\\_-KzqfvFtrzqm1rcdz93fRpRutxY=&h=281&w=351&sz=13&hl=es&start=21&um=1&tbnid=LSwI2bW2Cc6YjM:&tbnh=96&tbnw=120&prev=/images%3Fq%3Dflauta%2Bdulce%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1](http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://imagenes.mailxmail.com/cursos/imagenes/20940_2_3.jpg&imgrefurl=http://www.mailxmail.com/curso-flauta-dulce-tocar/flauta-dulce-posicion-manos&usg=__-KzqfvFtrzqm1rcdz93fRpRutxY=&h=281&w=351&sz=13&hl=es&start=21&um=1&tbnid=LSwI2bW2Cc6YjM:&tbnh=96&tbnw=120&prev=/images%3Fq%3Dflauta%2Bdulce%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1)

- **Articulación del sonido en la Flauta Dulce**

<sup>13</sup> Ibid.

La articulación es fundamental para la separación entre notas, permitiendo la expresión de la interpretación. La técnica de articulación es común a prácticamente todos los instrumentos de viento, y consiste en el llamado "*toque de lengua*", cuyas variantes producen distintos modos. El *toque de lengua* se logra articulando fonemas simples (sin poner en vibración las cuerdas vocales del estudiante), logrando por ejemplo:

- estilo normal: *tu-tu-tu*
- articulación *legato*: *du-du-du*
- articulación *staccato*: *t-t-t*

El manejo de esta técnica permite limpieza en los pasajes rápidos, y posibilidades expresivas importantes<sup>14</sup>.

#### ➤ **Ejercicios de Respiración:**

La flauta es un instrumento de viento, por esta razón el aire representa el factor mas importante para la emisión del sonido, de este modo es indispensable empezar la enseñanza de la flauta con algunos ejercicios de respiración.

- Inspirar ampliamente sin forzar los pulmones.
- Retener un breve instante el aire.
- Colocar los labios en posición de silbar e ir expirando el aire poco a poco. El flujo de aire debe ser continuo.
- Aguantar el máximo posible sin forzar los pulmones<sup>15</sup>.

#### ➤ **Primeras posiciones en la flauta:**

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> Manual de flauta dulce. (En línea) (Fecha de Consulta: Julio de 2009). Disponible en: [http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)

Las primeras posiciones son de las notas mi, fa, sol, la y si, ya que estas son las mas sencillas y son con las que los estudiantes aprenden a ubicar mejor los dedos (Ver figura 39).

Para trabajarlas, se emplearon diferentes ejercicios usando los tiempos de negra como patrón rítmico.

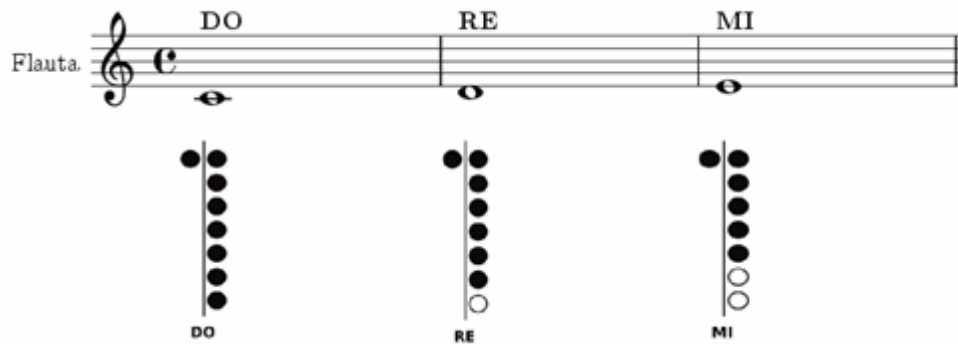
**Figura 7: Primeras posiciones**

The image displays two musical exercises for the flute. The first exercise is on a treble clef staff with a common time signature (C). It consists of five measures of quarter notes. The notes and their fingerings are: SOL (finger 2), MI (finger 3), LA (finger 4), FA (finger 5), and SI (finger 1). The notes are grouped by a slur, and the word 'Sucesivamente...' is written below the notes. Below the staff are five diagrams of the flute keyhole, each showing the placement of a single finger (represented by a black dot) on one of the keys. The second exercise is also on a treble clef staff with a common time signature. It consists of six measures of quarter notes. The notes and their fingerings are: SOL (finger 2), LA (finger 4), FA (finger 5), SOL (finger 2), MI (finger 3), and SOL (finger 2). The notes are grouped by a slur, and the word 'Sucesivamente...' is written below the notes. Below the staff are six diagrams of the flute keyhole, each showing the placement of a single finger on one of the keys.

Fuente: primeras posiciones. Música y Educación, Manual de Flauta, (en línea). ( Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en Internet: [http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)

➤ **Posiciones en el registro grave de la flauta:**

**Figura 8: Registro grave**



Fuente: primeras posiciones. Música y Educación, Manual de Flauta, (en línea). ( Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en Internet: [http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)

En este registro los estudiantes deben aprender a manejar la embocadura y la potencia del aire para que se dé el sonido correcto ya que las notas graves son un poco mas complicadas de emitir, en especial el Do, porque hay que tapar adecuadamente todos los orificios de la flauta.

**Figura 9: Parte de Flauta dulce en Noche de Paz**

**Noche de Paz**

Flauta

The image shows a musical score for a flute part in the piece 'Noche de Paz'. It consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 1, the second at measure 9, and the third at measure 17. The music is written in a simple, melodic style with various note values and rests.

Fuente: los autores. Finale 2009.

➤ **La Flauta en la cumbia:**

**Figura 10: Parte Flauta dulce en la Piragua**

**La Piragua**

Jose Barros

The image shows a musical score for a flute part in the piece 'La Piragua' by Jose Barros. It consists of six staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. Measure numbers 38, 47, 54, 79, and 85 are indicated at the start of their respective staves. The music features a rhythmic pattern characteristic of cumbia, with many eighth and sixteenth notes.

Fuente: los autores. Finale 2009.

La cumbia fue el primer ritmo colombiano de la región Atlántica, uno de los más representativos y autóctonos de nuestro país, fue el primero que abordamos para encaminar a los estudiantes en la música folclórica colombiana. “la piragua” fue el punto de partida para realizar el primer ensamble general. Con esta canción los estudiantes apreciaron la forma del ensamble, donde se debe entrar correctamente, la velocidad y también aprendieron a escucharse entre ellos.

➤ **La flauta en el bambuco:**

**Figura 11: Parte Flauta dulce los Cucaracheros**

**Los Cucaracheros**

Jorge Añez

$\text{♩} = 120$

52

58

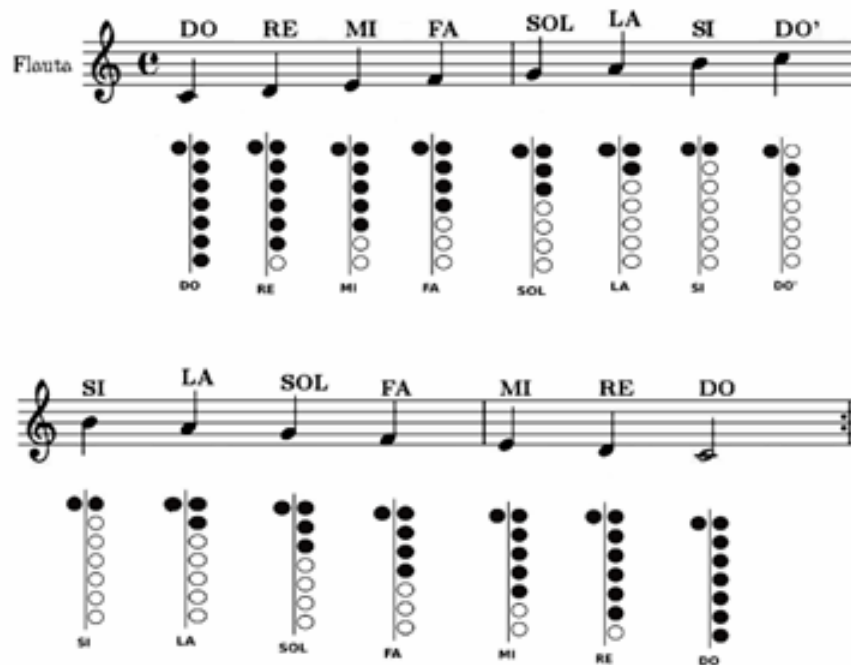
Fuente: los autores. Finale 2009.

Se aborda entonces, otra región del país, la región andina, la cual nos da un gran aporte rítmico con el bambuco, ya que los estudiantes perciben por primera vez el compas de 6/8. También por la tonalidad en que esta este tema, los estudiantes aprenden 2 sonidos alterados fa# y sol#. Al comienzo del aprendizaje de dicha canción, los estudiantes encontraron algunas dificultades para que el sonido real de fa# fuera emitido correctamente, ya que requiere de una mayor coordinación con los dedos.

También prevalece el registro grave, en el cual la embocadura tiene un papel muy importante, ya que ella define la exacta emisión del aire y del sonido.

➤ **Enseñanza y práctica de la escala de Do:**

**Figura 12: Escala de Do**



Fuente: primeras posiciones. Música y Educación, Manual de Flauta, (en línea). ( Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en Internet: [http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)

En este punto los estudiantes ya conocen todas las posiciones correspondientes a las 8 notas de la escala de Do mayor, que abarca una gran parte del registro total de la flauta.

Enseñanza de la canción Cielito lindo como ejercicio para practicar las posiciones ya vistas.

**Figura 13: Parte de flauta dulce Cielito Lindo**

**CIELITO LINDO**

Flauta

8

16

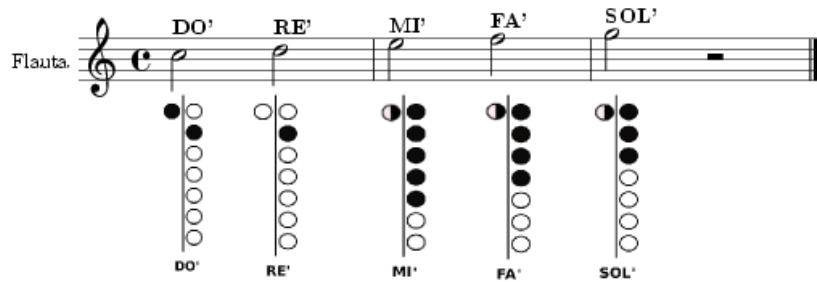
25

Fuente: los autores. Finale 2009.

➤ **Las posiciones en el registro agudo de la flauta:**

Gracias a todos los ejercicios técnicos realizados en la escala de Do mayor, que contiene el registro grave y medio, los estudiantes han adquirido la destreza suficiente para poder realizar las posiciones, la emanación del aire y la embocadura correcta para que el sonido que se produzca sea el que se quiere.

Figura 14: Registro agudo



 **Indica orificio medio tapado**

Fuente: primeras posiciones. Música y Educación, Manual de Flauta, (en línea). (Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en Internet: [http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)

En esta parte del proceso los estudiantes ya han adquirido más destreza para hacer estas posiciones un poco más complejas.

➤ **La flauta en la cumbia popular**

Figura 15: Parte de flauta dulce canción Cariñito

**Cariñito**

Ángel Anibal Rosado

The image shows a musical score for the flute part of the song 'Cariñito'. The score is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The score consists of three staves of music. The first staff starts with a measure containing a sixteenth rest (labeled '6'), followed by a first ending (labeled '1.' and '2.') and a second ending (labeled '2.'). The second staff starts at measure 12 and contains a continuous melodic line. The third staff starts at measure 18 and contains a first ending (labeled '1.' and '2.') followed by a sixteenth rest (labeled '6') and a second ending (labeled '1.' and '2.').

Fuente: los autores. Finale 2009.

Para la enseñanza de esta canción, los estudiantes experimentaron aun mas el registro agudo, como podemos apreciar en la imagen la nota mas baja es do de tercer espacio, que teniendo en cuenta para la flauta ya pertenece a un sonido agudo. En esta cumbia popular los estudiantes aprenden el tercer sonido alterado que deben aplicar por la tonalidad del tema.

Esta posición no tiene mucha complicación ya que es colocar los dedos continuos a la posición anterior (fa).

Enseñanza de las semicorcheas: en este ciclo los estudiantes necesitan aprender nuevas figuras musicales y las semicorcheas son precisas ya que en las siguientes canciones son necesarias.

➤ **La flauta en el vallenato**

**Figura 16: Parte de flauta dulce Jaime Molina**

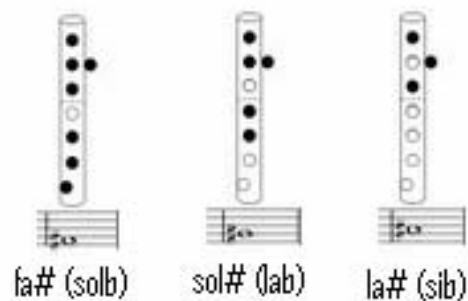
Fuente: los autores. Finale 2009.

En esta canción los estudiantes experimentaron otro ritmo colombiano el cual esta en el medio comercial actual y que los niños escuchan constantemente. Fue de gran motivación ya que pudieron darse cuenta que podían tocar este tipo de canciones, haciendo estribillos que adornaban la melodía.

Una característica muy importante es que debido a la tonalidad los estudiantes aprendieron la posición de Sib, la cual fue un poco complicada, por la velocidad con que tienen que cambiar a la siguiente posición. Después de mucha practica, los estudiantes lograron hacer adecuadamente la melodía.

#### ➤ Posiciones de notas alteradas

**Figura 17: Notas alteradas**



Fuente: notas alteradas. (en línea). (Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en: [http://2.bp.blogspot.com/\\_-487HgYyWPo/SOeQQOI4jxI/AAAAAAAAADs/rQd\\_GYc3DIw/s200/Notas+flauta+dulce.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_-487HgYyWPo/SOeQQOI4jxI/AAAAAAAAADs/rQd_GYc3DIw/s200/Notas+flauta+dulce.jpg)

Estas notas son utilizadas en algunas de las canciones del ensamble y por la tonalidad es necesario que los estudiantes las aprendan.

### 4.3.2 El Coro

#### ➤ Conceptos generales

La voz es un instrumento interno y natural, por lo tanto, para comprender su técnica y su funcionamiento, vale la pena conocer sus aspectos físicos generales.<sup>16</sup>

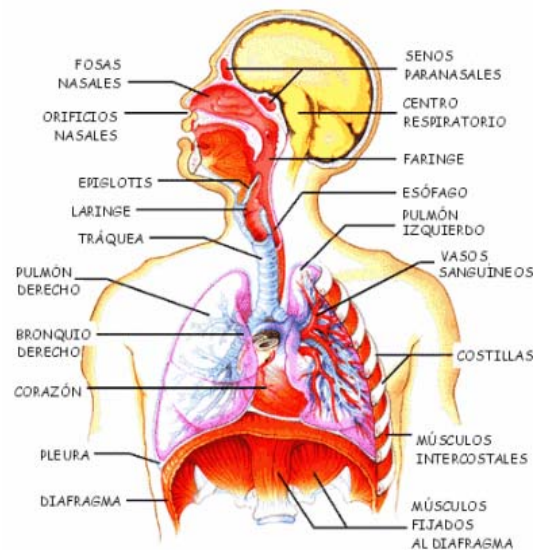
### ➤ El aparato respiratorio

La respiración es uno de los factores más importantes en el canto. Hay que entender que el aire es el transporte del sonido y entre mas grande sea la habilidad con que se maneje, mayores posibilidades se tendrán a la hora de cantar.

Sus principales órganos son: los pulmones y el diafragma.

El proceso, empieza con la inspiración, mediante la cual se toma el aire, dependiendo de la actividad que se quiera hacer: hablar, gritar, cantar, soplar, etc. Luego en su recorrido el aire pasa a ser purificado (los pulmones).

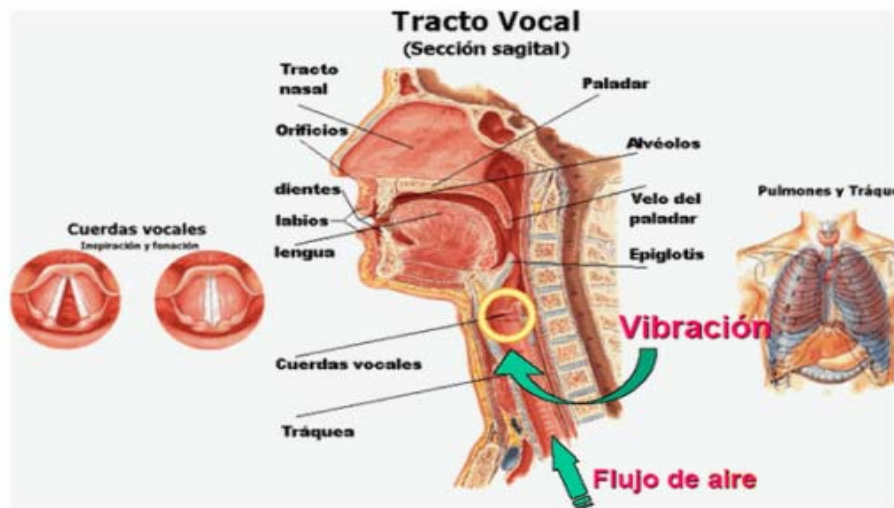
**Figura 18: Aparato respiratorio**



Fuente: Aparato Respiratorio. (En línea) (Fecha de consulta: Julio de 2009). Disponible en: [http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo\\_humano\\_respiratorio.htm](http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo_humano_respiratorio.htm)

<sup>16</sup> ARFELIS TULON, CARME. Cantar y hablar, España: Editorial paidotribo. Primera edición, 2005.

**Figura 19: Aparato Fonador**



Fuente: Tracto Vocal. (En línea) (Fecha de Consulta: julio de 2009). Disponible en: <http://musicameruelo.files.wordpress.com/2008/07/fonador.gif>

- **Identificación vocal:** La voz es un instrumento interno, por lo tanto su proceso debe ser natural y progresivo.<sup>17</sup> Cada una de las integrantes pertenecientes al coro, en nuestro caso niñas y jóvenes cuyas edades se encuentran entre los 13 y los 16 años y que no han tenido experiencia vocal alguna, entra en un proceso de ubicación vocal, a través de ejercicios orientados por el profesor, para ir conociendo su propio registro, sus fortalezas, debilidades y características vocales.

En este mismo momento de “diagnostico vocal”, es preciso observar en qué estado se encuentran las voces de las coristas, si hay voces desgastadas o lastimadas, ya que del proceso en cada corista dependerá en gran parte de las capacidades naturales que su voz tenga o esté perdiendo (en el caso de alguna afección).

---

<sup>17</sup> Ibid.

Para este primer paso, La Licenciada Lucia Arciniegas de Guerrero, en su libro “Metodología y didáctica del canto coral infantil”, recomienda tener en cuenta cierto registro para las voces infantiles y para las voces sin trabajar.

### Figura 20: Registro Vocal



Fuente: los autores. Finale 2009.

En vista de que los integrantes de los coros escolares, en su mayoría, nunca han trabajado su voz, éste será el punto de partida, sobre el cual se desarrollará el ensamble.

- **Ensamble:** Esta parte contiene aquellos aspectos propios a trabajar en el grupo, partiendo de lo superficial y general, hacia lo interno y específico.
  - **Calentamiento físico:** Es indispensable la relajación de los músculos del cuerpo, principalmente del tórax para arriba, haciéndolos parte de todo el sistema que al final produce el sonido. Los músculos y los huesos actúan como caja de seguridad y al mismo tiempo como caja de resonancia, permitiéndole al aire rebotar y reproducir los sonidos. Trataremos entonces, de mantener en cuanto sea posible, el mayor grado de relajación muscular, sectorizando el estiramiento en dos:
    - Estiramiento inferior. Se trabaja de la cintura para abajo, las piernas, las rodillas, y finalmente los pies. Esta parte del cuerpo es muy importante, por que funciona como la base donde recae el peso de todo el cuerpo

- Estiramiento superior. Desde la cintura para arriba, abarcando la parte del tórax, los brazos, las manos, los hombros, la espalda. Dejando para el final todos los músculos del cuello.

En cada una de las partes, es recomendable realizar ejercicios de flexibilidad que dispongan el cuerpo en un estado de tranquilidad y elasticidad, necesarios para cantar.

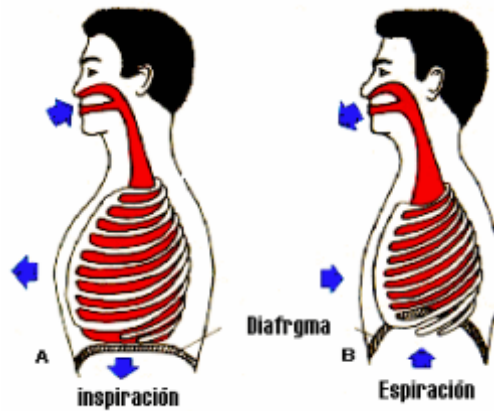
- **La respiración:** Partimos del hecho de que el aire es el transporte del sonido. Por lo tanto, es necesario conocer entonces, en qué consiste una buena respiración, que no solamente hace uso de los pulmones como almacén del aire, si no que incluye de manera activa al diafragma como músculo administrador, almacenador y productor del aire necesario para cantar.

Siendo así, reconocemos la respiración como uno de los aspectos más importantes a trabajar, queriendo obtener con ello, resistencia, control y dominio del aire que vayamos a utilizar.

Algunos ejemplos de los ejercicios empleados son:

- Se toma el aire, por la nariz y por la boca, se sostiene durante diez segundos y se expulsa imitando el sonido de la “s” de manera continua, durante otros diez segundos.
- Se toma aire, se sostiene durante diez segundos y se expulsa durante otros diez segundos también con “s”, pero ahora, tiempo a tiempo, trabajando a diferencia del ejercicio anterior, con emisiones interrumpidas de aire.

**Figura 21: Respiración**



Fuente: Aparato Respiratorio. (En línea) (Fecha de consulta: Julio de 2009). Disponible en: [http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo\\_humano\\_respiratorio.htm](http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo_humano_respiratorio.htm)

- **Postura:** Siempre se buscará una postura relajada, con los hombros, los brazos y piernas en descanso natural, evitando al máximo las tensiones, que impidan un buen funcionamiento de nuestro cuerpo. Ya sea estando sentado ó de pie, la espalda debe estar recta y el mentón debe estar formando un ángulo de 90 grados con el esternón.

**Figura 22: Postura de pie y sentado**



Fuente: los autores.

- **Calentamiento vocal:** Se necesita además, una preparación en todo lo que tiene que ver con pronunciación, emisión de la voz, donde entran en juego los músculos y huesos mas pequeños. Para esto, se proponen algunos ejercicios muy útiles.
  - **Vocalización:** La relajación de los músculos del rostro, es fundamental para la buena pronunciación, además que brinda comodidad y libertad a la boca, permitiéndole producir las sonoridades deseadas. se trabaja por medio ejercicio silábico: Tomando una célula silábica base y partiendo de una velocidad lenta, se pronuncia el ejercicio por tiempos, donde cada palabra representa un tiempo (con metrónomo o guía rítmica del maestro)

AMABA – AMEBA – AMIBA – AMOBA – AMUBA

Se prosigue ahora a cambiar la penúltima letra de la célula (letra subrayada), por cada una de las consonantes del abecedario. El ejercicio se realiza exagerando la pronunciación de cada letra al máximo, con una velocidad progresiva.

- “El carrito”: Consiste en imitar por medio de la vibración de los labios, el sonido del motor de un carro. Inicialmente, sólo con la vibración sin emitir ningún sonido, pero después se hace recorriendo todo el registro de la persona, desde las notas más graves hasta las más agudas mediante un sonido continuo y suave. No se debe forzar de ninguna manera la voz, todo lo contrario, se debe trabajar con una emisión de aire natural, solamente para empezar a estimular las vibraciones de las cuerdas vocales.

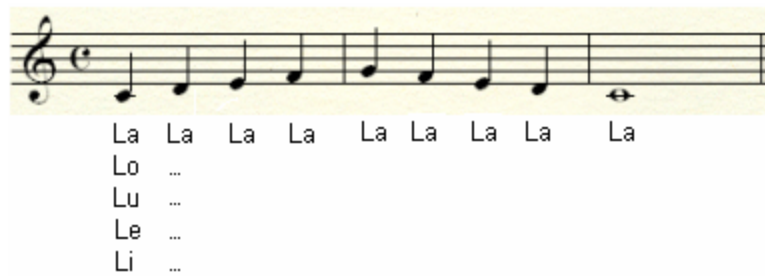
- **Resonadores:** El objetivo principal es preparar los músculos del rostro para la actividad vocal, mediante el rebote de sonidos en toda la parte delantera de la cabeza, acostumbrándola a servir de caja de resonancia. Se coloca la posición de bostezo (como quien tiene una papa en la boca) y se empieza, produciendo los sonidos más graves que se puedan, queriendo pronunciar la letra “n”. Se hacen lentamente con cambios regulares. Luego se emiten (se mantiene la posición de bostezo), las tres primeras notas de la escala de do mayor, ascendente y descendentemente, subiendo cromáticamente por las tonalidades, hasta fa mayor. Luego desciende a do mayor nuevamente.<sup>18</sup>
  
- **Reconocimiento auditivo:** En seguida, empieza un proceso de reconocimiento auditivo, que va ligado con las primeras bases musicales, realizando ejercicios de imitación de notas en diferentes alturas, a diferentes velocidades, cantando los primeros ejercicios con diferentes duraciones de tiempo (de blanca, de negra, de corchea, inicialmente).
  
- **Afinación:** Este es uno de los aspectos más importantes y de mayor insistencia en el ensamble, ya que para que se logre un buen sonido grupal, se necesita que cada integrante alcance un nivel mínimo de afinación, donde conscientemente sea capaz de colocar la voz en la altura que le corresponda.  
Es fundamental trabajar este aspecto durante el transcurso de todo el proceso, procurando aumentar el grado de afinación progresivamente.

---

<sup>18</sup> Ibid.

Se ejercita al mismo tiempo que se va calentando y en el mismo montaje de las canciones.

**Figura 23: Ejercicio 1**



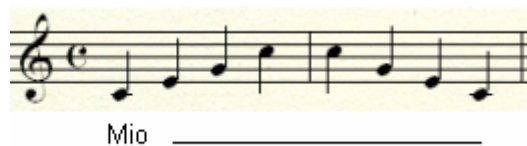
Fuente: los autores. Finale 2009.

**Figura 24: Ejercicio 2**



Fuente: los autores. Finale 2009.

**Figura 25: Ejercicio 3**



Fuente: los autores. Finale 2009.

- **El ensamble coral en la cumbia:** Se empieza el montaje del repertorio con el tema la piragua, para afianzar los elementos teóricos enseñados y además, para aprovechar su carácter rítmico repetitivo y sencillo, como introducción a los demás ritmos (Ver figura 26). Los primeros montajes tienen un objetivo común: el unísono.

Figura 26: Parte de Coro en la Piragua.

**La Piragua**

**Jose Barros**

Me con - ta - ron los a - bue -

7  
- los que ha - ce tiem - po, — na ve - ga - ba en el Ce - sar — u - na pi - ra -

12  
- - gua — que par - ti - a — del ban - co vie - jo puer -

16  
- to — a las pla - yas — de a - mor en Chi - mi cho — gua —

21  
Za - po - tean - ven - da bal — se es - tre - me ci — a — e jim - pa -

26  
si - ble de - sa - fia - ba la tor - men - ta — un e - jer - ci - to de es -

31  
- llas la se - gui - a — tá - cho - nan do la de lu - uz y de le - yér -

36  
da — E - ra la pi - ra - gua de Gui - ller - mo Cu - bi - llos e - ra la pi - ra - gua

41  
e - ra la pi - ra - gua la pi - ra - gua — la pi - ra - gua —

46  
la pi - ra - gua — la pi - ra - gua —

Fuente: los autores. Finale 2009.

El factor más delicado en el montaje de la canción, fue el registro grave de las estrofas, asunto que dificulta bastante su entonación, pero que a través de ejercicios de notas largas se puede superar (Ver figura 27)

**Figura 27: Ejercicio 4**



Fuente: los autores. Finale 2009.

Con el tiempo y a medida que la canción se va haciendo más familiar para las coristas, se le podrán agregar las voces en la parte del coro, para ir creando la riqueza vocal propia de este ritmo.

Se dividen las voces, como parte del proceso para sensibilizar el oído armónico de las coristas. Se seleccionan entonces las niñas que han demostrado alcanzar naturalmente las notas mas agudas, voces que se llamarán “sopranos” y las voces “contraltos”, que son las niñas cuya fortaleza está en el registro más grave.<sup>19</sup>

Durante esta primera etapa, se concentrará el trabajo en ensamblar los diferentes timbres, los colores de las voces de las coristas, en una sola voz en la misma altura, donde ellas tengan la oportunidad de escucharse dentro del grupo y escuchar el resultado del ensamble. Se plantean además, ejercicios para empezar la separación de voces, despertando el oído armónico de las coristas (Ver figura 28) Este es un proceso paulatino y será estimulado mediante los montajes de las canciones.

---

<sup>19</sup> Ibid.

Figura 28: Ejercicio 5

The image shows a musical exercise on two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains eight measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. Below each note is the syllable 'La'. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It contains four measures, each starting with a half rest followed by a half note. The notes are G4, A4, B4, and C5. Below each note is the syllable 'La'.

Fuente: los autores. Finale 2009.

Figura 29: Parte de Coro en Noche de paz

The image shows a musical score for the hymn 'Noche de Paz' (Adeste Fideles). The title 'Noche de Paz' is written in green at the top. The score is for a voice part, indicated by 'Voz' in red. It is in 3/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The lyrics are: 'no che de paz no che de amor lle nael cie loum res plan dor en laal tu ra re sue naum can tar nos a rum ciau na di cha sin par que en la tie rra ha na ci do Dios hoy en len de ju da'. The score ends with a double bar line.

Fuente: los autores. Finale 2009.

Se plantea esta canción como un recurso para ejercitar el concepto de unísono y para mejorar la afinación del grupo, trabajando al mismo tiempo el manejo del aire empleando una voz suave, sin esfuerzo de cuerdas vocales. Esto se hace, estando consciente de que la melodía de la canción se sale del registro recomendado al inicio del ensamble, sin embargo, con ayuda del aire y cuidando que las voces no se esfuerzen en exceso, y aprovechando el hecho de que se puede mostrar un ensamble conjunto con las flautas dulces, situación que causó la definición de dicha tonalidad.

➤ El coro en el bambuco

Figura 30: Parte de Coro en los Cucaracheros

**Los Cucaracheros**

Jorge Añez

$\text{♩} = 120$

13

soy el cu-ca-ra-che - ro, tú la cu-ca-ra-che-ri -

17

- ta. soy el cu-ca-ra-che - ro, tú la cu-ca-ra-che-ri - ta. Des-

22

de que te vi yo quie - ro que se as mi - - mu-jer - ci-ta o - ye

27

chi-ni-ta que-ri - da de la al-bo-ra-da lu-ce - ro si tú me de-jas por o -

32 - tro del gua - ya-bo yo me mue - ro. Es mi a-mor tan gran de

37 que pa-re-cen do - os que pa-re-cen cua-tro mi - ra lo ju-ro por Dio -

42 - os. Es mi a-mor tan gran de que pa-re-cen do os

47 que pa-re-cen cua-tro mi - ra lo ju-ro por Dio os.

Fuente: los autores. Finale 2009.

A través de ésta canción, el coro se enfrenta a un compás nuevo con una estructura diferente. Para que el montaje, sea más efectivo, se usan unos ejercicios que ayuden a dejar claridad en: la estructura rítmica del 6/8 y los diferentes tipos de acentos posibles.

### Figura 31: Ejercicio 6

Ti Ti Ti Ti Ti Ti Ta<sub>i</sub> Ta<sub>i</sub> TA Ti TA Ti Ti TA Ti TA

Fuente: los autores. Finale 2009.

Uno de los aspectos interesantes de esta canción, son los saltos melódicos permanentes. Esto les exige más concentración a las estudiantes, llevándolas a superar los problemas por medio conceptos técnicos como la respiración y la afinación. Esta situación en particular, se recomienda

solucionar, por medio de ejercicios con intervalos más amplios, donde se vean acostumbradas a cambios melódicos amplios.

La práctica continua de los diferentes acentos (figura 31), se hace indispensable para poder cantar con el tiempo cualquier síncopa presentada en otras canciones que quieran interpretar.

La canción que se propone como ejercicio de práctica y profundización del compás 6/8 es: Bésame Morenita

**Figura 32: Parte de Coro en Bésame Morenita**

Score Alvaro Dalmar

## Besame morenita

Soprano

MI SA ME MI SA ME QUIE SE ME QUIE SE ME SE SA ME MO SE NI TA

QUE HEBES TOY HU QIHA DO POR E SA SO QUI TA TAN TU GO SAY FOS

DA TAN DO LO SA CI TA DO HOU NA HAN SA NA

CUL DEY HA CI SI TA QUE HEBES TA CI QIHA DO NO HURE DAS DO

TO DO NO SAS GO LO GO Y DUU PA QUE DUU PA DUBES HAN SA 920 GO YA SI ME LO

CI DE MI MO SE NI TA MI SA ME QUIE SE ME SE SA ME MO SE NI TA

SE SA ME MO SE NI TA

Fuente: los autores. Finale 2009.

➤ **El coro en el vallenato**

Siendo este uno de los géneros más llamativos para la juventud actual, no es difícil entender su patrón rítmico y mucho menos interpretarlo.

Incluso se le agregan unas voces a intervalos de terceras que son tradicionales en este género. En estos momentos, el registro vocal que se maneja procura ser un poco más extenso que el inicial, tratando de exigir más afinación, seguridad y dominio de los recursos técnicos practicados (Ver figura 33).

Figura 33: Parte de Coro en Jaime Molina

**Jaime Molina**

**Rafael Escalona**

15

19

22

25

29

32

35

4 3

Fuente: los autores. Finale 2009.

- **El coro en la cumbia popular:** Este es uno de los géneros populares de mayor injerencia en nuestro contexto actual, a pesar de ser interpretado

por agrupaciones extranjeras, en Colombia se le reconoce como un género muy propio. A través de esta canción se solidifica el trabajo a dos voces, procurando mayor independencia y mayor seguridad al momento de cantar.

Figura 34: Parte de Coro en Cariñito

**Cariñito**

Ángel Anibal Rosado

6

1. 2.

2. 7

18

1. 2.

Llo - ró por que - rer - te por a -

24

1. 2.

mar - te y por de - sear - te sear - te Ayy -

31

1. 2.

ca - ri - ño ri - ño rum - ca

37

1.

pe - ro rum - ca me a aban - do - nes ca - ri - ñi - to

*D.C. al Coda*

43

2.

*D.S. al Fine*

ri - to.

Fuente: los autores. Finale 2009.

### 4.3.3 La percusión

Comenzamos la enseñanza de la percusión, con el estudio del redoblante, platillos y con elementos no convencionales (tarros y palos) que permitieran despertar el interés de los estudiantes por esta familia instrumental. Seguidamente, proponemos una base metodológica, para conocer algunos instrumentos de percusión que se utilizan dentro del folclor colombiano, específicamente de la región atlántica y la región andina.

- **Aspectos Técnicos:** Para iniciar en el aprendizaje de la técnica en la interpretación de los instrumentos de percusión debemos empezar por aprender el agarre de las baquetas y la posición de la mano derecha y la mano izquierda en el redoblante, que va ser el primer instrumento de estudio.
  - **Conocimiento de las partes del instrumento:** Es importante para el estudiante conocer las partes del instrumento, sus dimensiones y los sonidos que produce.

**Figura 35: Partes del redoblante**



Fuente:el redoblante. (en línea). (Fecha de consulta: mayo del 2009). Disponible en: [http://bdklinares.files.wordpress.com/2008/04/anatomia\\_caja.png](http://bdklinares.files.wordpress.com/2008/04/anatomia_caja.png)

- **Agarre de las baquetas:** El agarre de las baquetas es muy importante para tener un buen movimiento al golpear, el agarre principal esta en los dedos índice y pulgar que son el candado para que la baqueta no se caiga y los demás dedos que son el corazón, el anular y el meñique son los que acompañan para el movimiento correcto de la baqueta (Ver figura 68).

La mano derecha y la mano izquierda deben apuntar siempre al centro del parche que es donde vamos a golpear, se debe golpear en el mismo punto ya que si una mano no golpea el centro el sonido va ser diferente, siempre vamos a utilizar las muñecas para golpear el parche; los brazos son la extensión para la ubicación y no para el movimiento de las baquetas.

**Figura 36: Agarre de las baquetas**



Fuente: los autores.

- **Ejercicios de imitación en el redoblante:** Empezaremos con el primer ejercicio de imitación, el cual consiste en golpear el redoblante primero con la mano derecha y después con la mano izquierda. Este ejercicio se llama “*manos intercaladas*” y será el punto de partida.

- **Los platillos:** El otro de los instrumentos de percusión con el que contábamos, eran los platillos (Ver figura 69). Aprovechamos este recurso para enseñarlos ya que son importantes dentro de los ritmos colombianos que usamos en el repertorio. Hablaremos de 2 tipos de sonoridades, que aunque cumplen la misma función producen efectos diferentes:

**Figura 37: Los platillos**

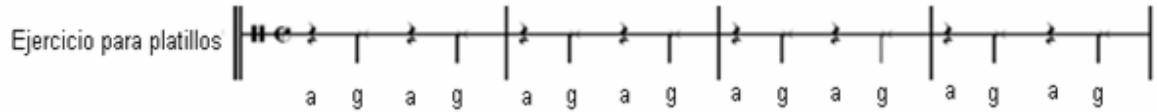


Fuente: los autores.

- **Los platillos chocados:** son dos platillos sostenidos por unas correas que van en el centro de cada platillo. Su sonoridad se produce en dos tiempos, en el primero se apaga o se anula el sonido, oprimiendo los platillos contra el pecho y en el segundo, se chocan entre si creando un efecto de “splash”.
- **Platillos suspendidos:** siempre se utiliza una base para sostener el platillo. Con una mano se le golpea con la baqueta y con la otra se le apaga.

El siguiente ejercicio nos sirve de guía para enseñar ambos tipos de sonoridades.

**Figura 38: Ejercicio platillos**



*a: Apagado (puede ser contra el pecho o con la mano)*

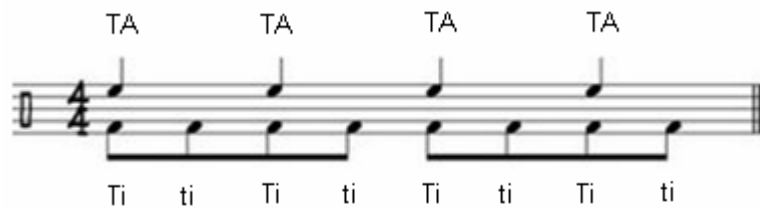
*g: Golpe (puede ser con la baqueta o con el choque de los platillos)*

Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- **El compás de 4/4:** Debido a la práctica del instrumento en el montaje de las primeras canciones, se hace necesario conocer este compás, como primera referencia teórica en el instrumento.

Su unidad de tiempo y lectura rítmica con las figuras negras y corcheas. Utilizando la metodología kodaly<sup>20</sup>.

**Figura 39: Ejercicio para 4/4**



Fuente: los autores. Finale 2009.

<sup>20</sup> PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. El Kodály. Bogotá, 2008. Pág. 20

Este es uno de los primeros ejercicios hechos en ensamble, que puede ser aplicado inicialmente a manera de ostinato<sup>21</sup>: las negras con palmas y las corcheas con los pies; o bien, por medio del redoblante.

➤ **La percusión en la cumbia**

**Figura 40: Patrón rítmico instrumental general en la cumbia**

The figure shows a musical score for seven instruments in 2/4 time. The instruments and their patterns are:

- Llamador:** A series of quarter notes with 'A' (abierto) written below them.
- Tambor alegre:** A series of eighth notes with 'Q A A P Q A A P' and 'similar.....' written below.
- Guache:** A series of quarter notes with a slur over each note.
- Tambora:** A series of eighth notes with 'R R L R R L R R L R R' written below.
- Redoblante:** A series of eighth notes with 'L R L R' and 'similar.....' written below.
- Plato suspendido:** A series of quarter notes.
- Tom de piso:** A series of eighth notes with 'R R L R R L R R L R R L R R' written below.

*R: derecha                      L: izquierda*  
*Q: quemado o tabla            A: abierto                      P: punta de dedos*

*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

**Estos se enseñan por medio del recurso de la imitación.**

➤ **Los instrumentos folclóricos en la cumbia<sup>22</sup>:** Debido al tipo de repertorio folclórico y popular colombiano, se hace necesario el

<sup>21</sup> *Ibíd.*

conocimiento del llamador, el alegre, la tambora y el guache, su función y la técnica básica.

- *Llamador*: La importancia de éste instrumento radica en que se convierte en el metrónomo ó guía del ensamble, marcando los tiempos dos y cuatro de cada compas, que sirven de referencia para los demás.
- *Técnica*: Este es un instrumento percutido por la mano derecha en el parche y la mano izquierda en la parte de la madera, la manera de golpear el parche es teniendo la mano firme y abierta para emitir el sonido.

**Figura 41: Técnica del llamador**

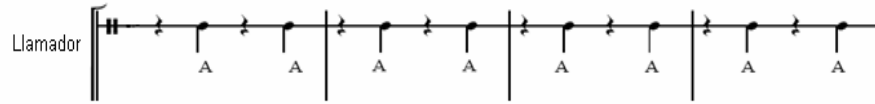


Fuente: los autores.

---

<sup>22</sup> La cumbia. (en línea). (Fecha de consulta: junio de 2009). Disponible en: <http://seasap.websitetoolbox.com/post?id=69280>

**Figura 42: Patrón rítmico del llamador**



*A: golpe abierto*

*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *El alegre o hembra:* Tambor que marca la melodía; "juguetea" con las notas de las melodías dictadas por los instrumentos líderes en este sentido y que se adorna con complejas y alegres improvisaciones sobre todo al final de la frase melódica, durante su ejecución
- *Técnica:* Se toca con las palmas de la mano sobre el cuero combinándolas con los dedos, creando así un lenguaje de diferentes tipos de sonidos, que van desde el grave que se logra al tocar el tambor en el centro con la palma abierta, hasta un sonido agudo, tocado con los dedos al borde del aro. Este amplio rango sonoro ha generado la gran variedad de matices, que constituyen la riqueza de la música del litoral Atlántico<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Percusión. (En línea), Colombia (Fecha de Consulta: Julio de 2009), 2006. Disponible en: <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=570>

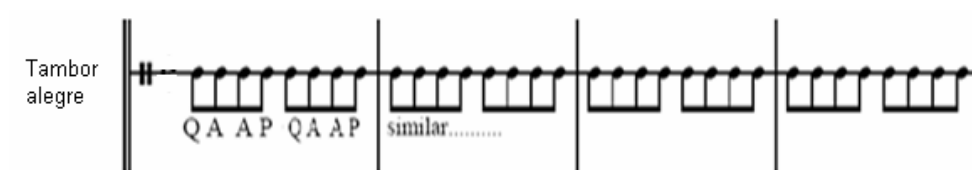
**Figura 43: Técnica del alegre**



Fuente: los autores.

Es un instrumento que se percute con las dos manos creando frases improvisadas, se manejan tres tipos de golpes:

**Figura 44: Patrón rítmico del alegre**



*A: golpe abierto*

*Q: quemado o tabla*

*P: punta de los dedos*

*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *La tambora*: Su función es llevar el patrón rítmico en la cascara y adornar el mismo golpeado el parche, la tambora es la guía para los demás instrumentos al momento de improvisar.
- *Técnica*: Su manera de percutir es con dos palos de madera los cuales golpean la cascara del instrumento, combinados con otros golpes en los parches.

**Figura 45: Técnica y patrón rítmico de la tambora**



Fuente: los autores.

Tambora

R R L R R L R R L R R R R L R R L R R L R R

R: derecha. L: izquierda.

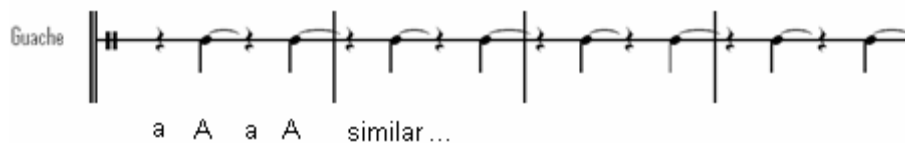
*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *El Guache*: La función del guache es acompañar a los demás instrumentos de percusión en especial al tambor alegre creando estabilidad en el ritmo.
- *Técnica*: Con las dos manos se agarra el guache de los extremos, el movimiento de los brazos debe ser relajado y constante, la mano derecha hace un movimiento hacia abajo esto hace que las semillas se muevan de un lado a otro y así se crea el contratiempo del ritmo; la mano izquierda termina al igual que la derecha con un movimiento hacia abajo.

**Figura 46: Técnica del guache y su patrón rítmico**



Fuente: los autores.



A: arriba. a: abajo.

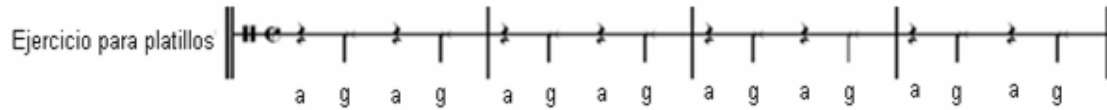
*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *Los platillos chocados:*

**Figura 47: Los platillos chocados y su patrón rítmico**



Fuente: los autores.



*a: Apagado (puede ser contra el pecho o con la mano)*  
*g: Golpe chocando los platillos*

*Fuente:* Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *Tom de piso:* El tom de piso hace parte de la batería y no es un instrumento folclórico colombiano pero quisimos incluirlo ya que su

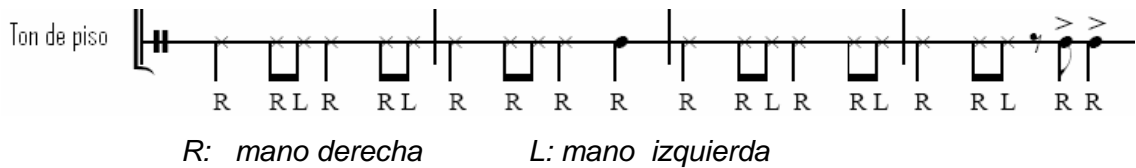
sonoridad es muy parecida a la tambora y sirve de apoyo al patrón rítmico. Su función es la misma de la tambora.

- *Técnica:* Su manera de percutir es con dos baquetas golpeado los orillos del tom simulando la cascara y el parche del mismo modo que la tambora.

**Figura 48: El tom de piso y su patrón rítmico**



Fuente: los autores.



Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

➤ **La percusión en el bambuco:**

**Figura 49: Patrón rítmico instrumental general en el bambuco**

The musical score for Bambuco is written in 6/8 time and consists of four measures. The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- Redoblante:** L R R L R R | L R R L R R | L R R L R R | L R R L R R
- Plato Suspendido:** R R | R R | R R | R R
- Palos:** L L R L R | L L R L R | L L R L R | L L R L R
- Tambora:** L L R L R | L L R L R | L L R L R | L L R L R
- Uamador:** L L R L R | L L R L R | L L R L R | L L R L R
- Alegre:** R L R L R L | R L R L R L | L R L R L R | L R L R L R

L: izquierda                      R: derecha.

*A: golpe abierto                      Q: quemado o tabla                      P: punta de los  
Dedos.*

Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

El bambuco se interpreta básicamente con instrumentos de cuerda. Sin embargo, quisimos incorporar los palos (instrumentos no convencionales) realizando una adaptación rítmica y reemplazando el tiple que es el instrumento rítmico tradicional. Además decidimos incluir el bombo leguero

ya que es muy utilizado actualmente por los grupos de música colombiana en importantes festivales.<sup>24</sup>

- *Los instrumentos no convencionales:* Al iniciar el montaje del repertorio, nos vimos en la necesidad de utilizar implementos distintos, que reemplazaran los tradicionales. Por tanto, sustituimos la tambora y el llamador por tarros de aluminio y la cascara de la tambora por palos de escoba.

**Figura 50: Instrumentos no convencionales**



Fuente: los autores.

---

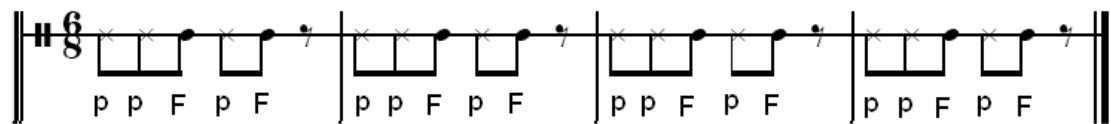
<sup>24</sup> El bombo leguero. (en línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Bombo\\_leguero](http://es.wikipedia.org/wiki/Bombo_leguero)

- *Técnica de los palos:* Inicialmente el palo se agarra con la mano izquierda y se golpea contra el piso y la mano derecha se golpea contra el palo creando así el ritmo de bambuco.

**Figura 51: Técnica de los palos y patrón rítmico**



Fuente: los autores.



*P:* golpear el palo contra el piso

*F:* golpear la baqueta contra el palo

Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

- *Bombo leguero*: Durante su interpretación cumple la función de llevar el patrón rítmico en el aro y adorna la parte melódica con el parche.<sup>25</sup>
- *Técnica*: Se golpea el orillo del bombo con la parte de la madera de los golpeadores y el parche se golpea con la punta que esta hecha de felpa y crea una sonoridad diferente a la del aro.

**Figura 52: Técnica del bombo leguero**



Fuente: los autores.

Bombo leguero

R: derecha. L: izquierda.

Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

<sup>25</sup> *Ibíd.*

➤ **La percusión en la cumbia popular**

**Figura 53: Patrón rítmico instrumental general en la cumbia popular**

P1: PARCHE 1  
P2: PARCHE 2

L: izquierda                      R: derecha.

*A: golpe abierto                      Q: quemado o tabla                      P: punta de los dedos.*

Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

Incluimos dentro del repertorio un género popular denominado la “raspa” o cumbia popular, en éste, pueden ser usados instrumentos folclóricos colombianos como el llamador, el alegre, la tambora y el guache e instrumentos como el bombo y los timbales latinos.

Los patrones rítmicos de los instrumentos folclóricos en este tipo de cumbia, son los mismos que los de la cumbia tradicional.

- **Instrumentos folclóricos:** Llamador, alegre, tambora y guache.

- **Instrumentos adicionales**

- *Bombo*: Es un instrumento de timbre grave su función es acompañar y es el apoyo permanente de la línea melódica del bajo eléctrico.
- *Técnica*: El agarre del golpeador es con mano derecha y la izquierda es para apagar el sonido. Cuando son figuras rítmicas muy cortas como las semicorcheas, el agarre del golpeador es el mismo al de las baquetas cuando interpretamos el redoblante, siempre se debe golpear en el centro del parche.

**Figura 54: Técnica del bombo**



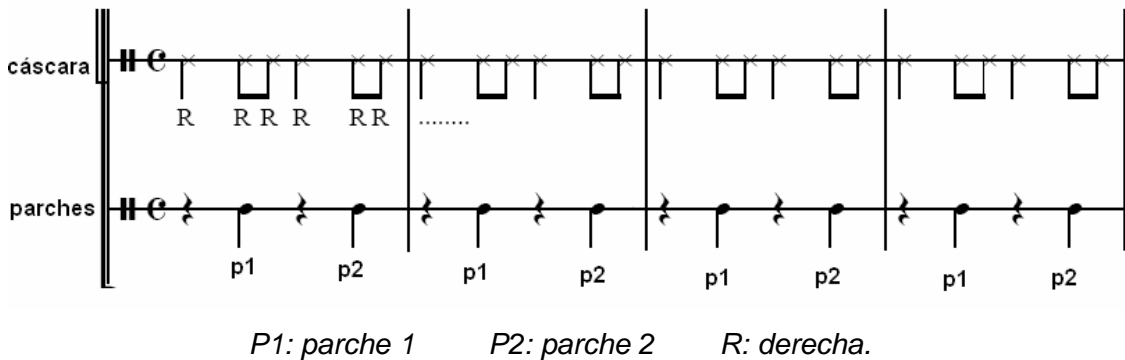
Fuente: los autores.

- *Timbales latinos*: Al igual que la tambora es un instrumento acompañante y tiene la mismo patrón de la cascara pero su sonoridad es diferente, esto hace que se complemente cuando se ensamblan todos los instrumentos.
- *Técnica*: Es la misma que utilizamos para el redoblante, la mano derecha es la que hace el cascarea y la izquierda acompaña golpeando los parches.

**Figura 55: Técnica del timbal y su patrón rítmico**



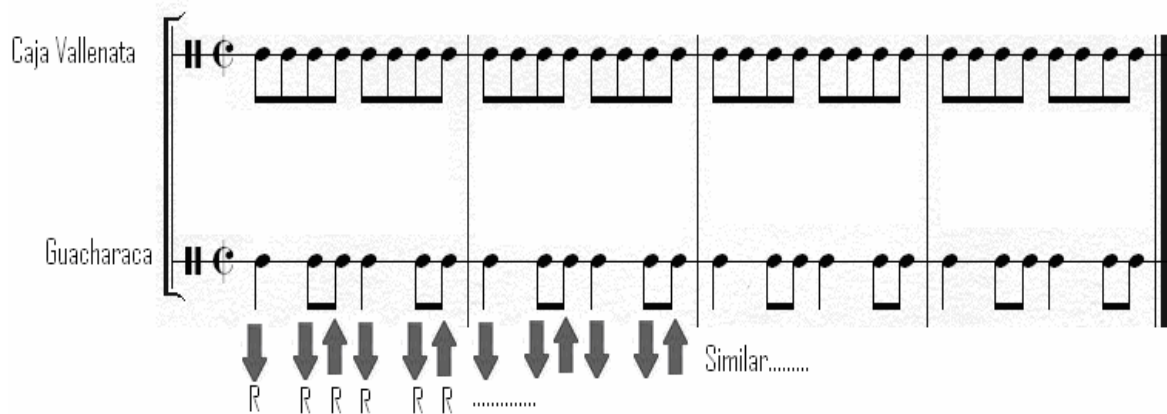
Fuente: los autores.



Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

➤ **La percusión en el vallenato**

**Figura 56: Patrón rítmico en el paseo vallenato**



Fuente: Fuente: León, Gabriel. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (batuta) Fundación batuta. Bogotá (2001).

Los instrumentos de percusión del vallenato son dos la caja vallenata y la guacharaca.

- *Caja vallenata*: Cumple la misma función que el alegre en la cumbia, es un instrumento acompañante pero a la vez por medio de fraseos improvisados hace que el vallenato adquiera musicalidad o “sabor” como lo llaman los músicos tradicionales vallenatos.
- *Técnica*: Es la misma del alegre en la cumbia.
- *Guacharaca*: Es un instrumento acompañante, su patrón rítmico siempre es igual pero en algunos casos lo varia cuando se terminan las estrofas y comienzan otras nuevas, su ritmo es constante y es la base para la línea melódica del acordeón.

- *Técnica:* La guacharaca se agarra con la mano izquierda sujetándola y en la mano derecha se agarra el trinche que es el instrumento que frota la guacharaca y así se produce el sonido, los movimientos de la mano derecha deben ser hacia arriba y hacia debajo de una manera relajada es decir sin tensionar el brazo.
- **Conexión de los ensambles complementarios:** esta es la experiencia de trabajar en equipo con los demás compañeros de los diferentes instrumentos y comprender mediante la práctica, la función que cumple la percusión en la música y el aprendizaje del acompañamiento de las líneas melódicas.
- **Montaje final:** Se emplea todo el repertorio visto, como herramienta de refuerzo y aplicación de todos los conceptos aprendidos.

#### 4.3.4 Las Cuerdas

El grupo de cuerdas está constituido por las guitarras que alternan a dos voces y el bajo. Son la base armónica del ensamble, por lo tanto tienen que apropiarse de muchos conceptos y ponerlos en práctica. La música es un factor importante para la formación de la personalidad, desarrollando voluntad, sensibilidad, amor, inteligencia e imaginación, factores culturales indispensables en cualquier sociedad.

Los alumnos de instrumentos de cuerdas, comenzaron con una explicación de conceptos y forma correcta de posición y ejecución del instrumento y algunas formas de relajación de los músculos para que desde el principio no se vuelvan hábito, fuerzas y tensiones indebidas en las manos que dificulten su forma de tocar.

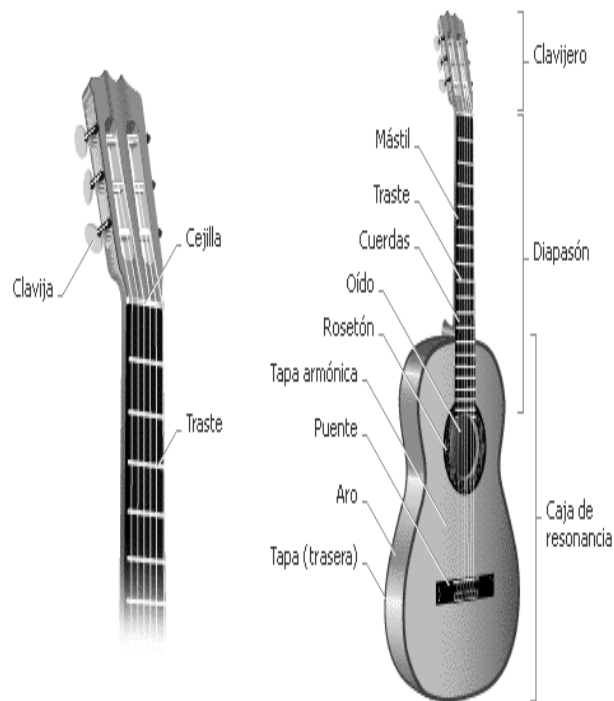
A continuación presento una recopilación de elementos tanto teóricos como prácticos los cuales usaremos de referente durante el proceso.

¿Por qué una recopilación si ya existen muchos libros acerca de esto?

La respuesta es muy sencilla, no todos los manuales son prácticos y algunos extienden teoría sobre muchas cosas que trabajamos acá, por lo mismo, el material se fué haciendo poco a poco y también modificando respecto a las cosas que no podíamos ver y a las que debíamos complementar. Contamos con elementos de otros libros pero mucho material fue elaborado, para una mayor comprensión.

- **Conceptos generales**

**Figura 57: Partes de la Guitarra**



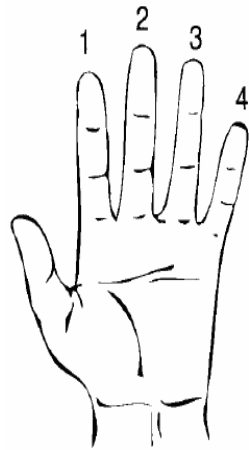
26

---

<sup>26</sup> Fuente: Partes de la guitarra. (En línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: [http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/3-Estructura\\_Guitarra.php](http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/3-Estructura_Guitarra.php)

- **Numeración de los dedos de la mano izquierda:** Con esta numeración podremos saber con que dedos ejecutar desde melodías hasta la lectura de acordes.<sup>27</sup>

**Figura 58: Numeración mano izquierda**



**Índice:** Con el número 1  
**Medio:** Con el número 2  
**Anular:** Con el número 3  
**Meñique:** Con el número 4

- **Postura de la mano izquierda:** Es muy importante que al momento de tocar se tenga la posición correcta (la natural), relajado, sin tensión alguna; tratando de formar buenos hábitos desde el principio.

El dedo pulgar se coloca detrás del mástil (**Ver figura 90**), dejando a los demás dedos libres para pisar las cuerdas. La presión del pulgar se suma a la fuerza de los dedos. La presión la aflojas después de tocar alguna nota o acorde, dejando a la mano moverse con libertad por el mástil. Procurar que el dedo pulgar no se cuelgue del brazo de la guitarra. La palma de la mano no debe tocar el mástil de la guitarra, esto es para dejar más libremente a los demás dedos; de ésta manera los

---

<sup>27</sup> Fuente: mano izquierda en la guitarra. (En línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009).  
 Disponible en: [http://www.geocities.com/energiamusical/Curso\\_de\\_Guitarra/leccion3.html](http://www.geocities.com/energiamusical/Curso_de_Guitarra/leccion3.html)

dedos adquieren mucha fuerza para presionar las cuerdas (Ver figura 58). Todos los dedos deben estar a la misma distancia de las cuerdas incluido el número 4, para ello deberemos girar un poco la muñeca. A la misma vez debemos conseguir que los dedos formen un pequeño arco para poder pisar las cuerdas, esto también se consigue con el movimiento de muñeca.

Revisar que los dedos que pisan las cuerdas no apaguen el sonido de las cuerdas adyacentes y que estos al pisar las cuerdas lo hagan apretando aproximadamente en el medio del traste.<sup>28</sup>

**Figura 59: Posición mano izquierda**<sup>29</sup>



- **Postura de la mano derecha:** El antebrazo se apoyará sobre la caja de la Guitarra. La posición de la mano será arqueada intentando evitar la rigidez de la muñeca, los dedos, etc. La posición correcta donde debe tocar la mano derecha es sobre la boca de la guitarra dejando libre aproximadamente la mitad de esta, es decir, no ocupar con la mano derecha toda la boca de la guitarra. Aunque si queremos obtener otros efectos de sonido podemos desplazar la mano derecha hacia el mástil de

---

<sup>28</sup> Ibid.

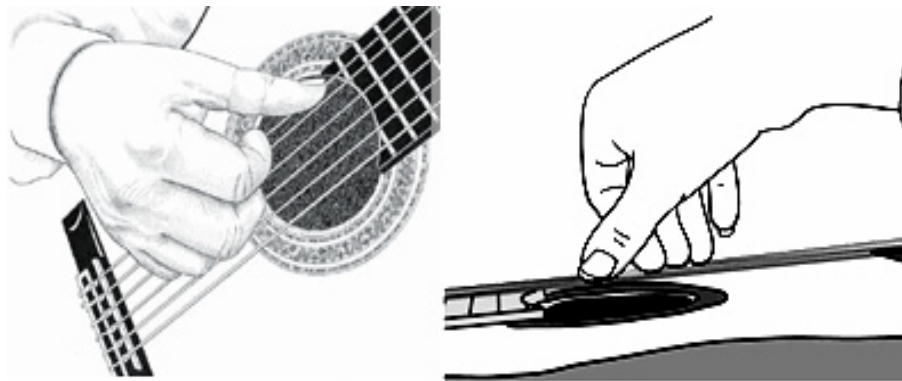
<sup>29</sup> Fuente: mano izquierda en la guitarra. (En línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: [http://www.geocities.com/energiamusical/Curso\\_de\\_Guitarra/leccion3.html](http://www.geocities.com/energiamusical/Curso_de_Guitarra/leccion3.html)

la guitarra (sonido más suave) o bien hacia el puente (sonido más seco y metálico).

Cuando utilizamos una técnica de rasgueado debemos actuar principalmente con la articulación de la muñeca, las cuerdas se tocan indistintamente hacia arriba o hacia abajo.<sup>30</sup>

- **Posición correcta de la mano derecha:**

**Figura 60: Mano derecha**



Si utilizamos una técnica de arpeggios la articulación que actúa es la de los dedos intentando evitar en las diferentes técnicas que actúe todo el brazo, es importante tener en cuenta que las cuerdas que se tocan con el dedo pulgar siempre se tocan hacia abajo, mientras que las cuerdas que se tocan con los dedos restantes se tocan hacia arriba.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Fuente: mano derecha en la guitarra. (En línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009).  
Disponble en : [http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/6-Posicion\\_Manos\\_Dedos\\_Guitarra.php](http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/6-Posicion_Manos_Dedos_Guitarra.php)

<sup>31</sup> *Ibíd.*

En la guitarra se comienza utilizando la escala mayor para desarrollar la técnica del diapasón tanto postura en mano derecha como pulso a ritmo de negra con la mano izquierda, los alumnos de bajo trabajan la ubicación de los grados importantes en la escala como I – III - V y su correspondiente octava. Todo esto se complementa con la introducción de la notación musical vista en esta misma unidad. Los alumnos comienzan a adquirir las nociones básicas para los primeros ejercicios grupales que serán vistos en la siguiente unidad.

Para esta unidad los alumnos ya conocen las nociones básicas de ejecución instrumental con la escala y algunas figuras musicales que aplicarán en ejercicios grupales vistos en esta unidad.

- **Primer ejercicio: “Escala en forma Canon”:** El canon ejercita la ejecución sobre un tempo uniforme (negras) y siguiendo la imitación de la escala entre las tres voces separadas por un intervalo temporal.
- **Segundo ejercicio: “Forma Blues”:** Mediante grupos de tres, los alumnos tocarán un patrón rítmico en 4/4 con las figuras vistas en notación musical como negra y blanca. El ejercicio está en forma blues, un ritmo norteamericano de principios del siglo XX, el cual tiene formas muy elementales por las cuales el alumno puede disfrutar haciendo música y tocándola grupalmente.

El siguiente ejemplo está en La mayor tocando sólo ese acorde a medida que los alumnos progresen en la ejecución seguiremos lo mismo con los acordes de D y E que son los grados IV y V de la tonalidad y finalmente tocaremos la forma blues completa.

**Figura 61: Ejercicio: “Forma Blues”**<sup>32</sup>



- **Ensamble:** En esta unidad los alumnos ya han asociado algunos conceptos básicos de interpretación y ya están preparados para la ejecución de otros patrones rítmicos y canciones completas que van llenando el repertorio del ensamble musical. A partir de este momento los alumnos se dividen por grupos de dos voces y el bajo; hablaremos por aparte de cada uno.

– **Las cuerdas en la cumbia**

- *Guitarra:* A las guitarras les corresponde sólo ritmo en este tema, marcando la armonía durante el tema y tocando en síncopa, es decir los alumnos con un golpe fantasma en las cuerdas llevarán los tiempos fuertes (1 y 3) y tocarán en los tiempos débiles (1 y 4) hacia abajo un rasgueo simple y corto que se indica en la siguiente gráfica con una flecha hacia abajo.

---

<sup>32</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia

- *Bajo*: Es el que va marcando los tiempos fuertes manejando frecuentemente los dedos 1 y 3 (debido a la distancia de las notas) de la mano izquierda. Así va tocando los intervalos de cuarta, que son fundamentales en la línea melódica del bajo en la cumbia.

**Figura 62: Ejemplo: Cumbia**

- **Las cuerdas en el bambuco**

- *Bambuco*: Este ritmo es tal vez es el más complicado de explicar debido a su compás en forma ternaria, por lo tanto se decidió explicarlo desde el principio, para irlo practicando secuencialmente durante todo el proceso. Debido a lo sincopado de los golpes y sobre todo la unión en ensamble del grupo entero.
- *Guitarra*: Los alumnos son divididos en dos voces, la primera voz tocará la introducción, siendo esta la misma tonalidad de la escala vista en la primera unidad se escogerán los alumnos con mas agilidad pero todos aprenderán el punteo.

---

<sup>33</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia

**Figura 63: Ejemplo de Introducción “Los cucaracheros”**

The image shows a musical score for guitar in 6/8 time, key of D major. It consists of a melody line and a guitar tablature line. The melody line starts with a quarter rest, followed by a quarter note D4, then eighth notes E4-F4-G4-A4-B4, and continues with various rhythmic patterns. The guitar tablature line shows fret numbers for each note. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 13 indicated. The final measure (13) ends with a double bar line and a repeat sign. A small number '34' is located at the bottom right of the tablature line.

Los acordes que manejaremos son (A-D-E) en grados (I-IV-V) la técnica de rasgueo será la siguiente:

<sup>34</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia

Figura 64: Técnica de rasgueo del Bambuco<sup>35</sup>

• = Apagar (golpe)  
↓ = Rasgeo hacia abajo  
↑ = Rasgeo hacia arriba

Las flechas y puntos indican la opción a realizar este ritmo sugiere especial atención a medida que los alumnos se adapten a la sincopa.

Para el estudio de compases no se parte de teoría si no de la practica y se puede establecer un contacto natural. Entre los elementos métricos y el instinto rítmico así el alumno une la ciencia y el arte musical.

Para que los alumnos se adaptaran al ritmo hubo que recurrir a ejemplos como el conocido “papa con yuca” contando así los golpes de apagado y rasqueo.

El Bajo: Va marcando la célula rítmica esencial de un bambuco con la Tambora. De forma sincopada en los tiempos 3 y 5 de 6/8.

Para que el alumno se familiarizara con el ritmo se enseñó contar el primer silencio con “un “y las negras sincopadas con “papa”

<sup>35</sup> Fuente: los autores. Finale 2009.

**Figura 65: Ejemplo de Sincopa de la Tambora y el bajo en el Bambuco** <sup>36</sup>



Fuente: los autores. Finale 2009.

- **Las cuerdas en la Cumbia Popular:** En este ejemplo veremos la lectura de 4/4 como compás partido que es muy usado en la música popular. Y enseña otra forma de entender el compás de 4/4 el cual facilita la lectura y dirección.

**Figura 66: Compás partido**



Cada alumno tendrá una copia del cifrado en el cual se encuentra la voz que va a ejecutar. Los alumnos con los conceptos adquiridos hasta el momento de gramática y así tendrán su primer ejercicio para desarrollar y aplicar lo aprendido. Este tema usa la escala pentatónica la cual veremos y con ejercicios de improvisación manejando las posiciones de esta en el diapasón.

---

<sup>36</sup> Fuente: los autores. Finale 2009.

**Figura 67: Escala Pentatónica (Cm)<sup>37</sup>**

The image displays the Cm pentatonic scale in two parts. The top part is a musical staff in treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), and 4/4 time. It shows three measures of music: Measure 1 contains notes G4, Ab4, Bb4, C5; Measure 2 contains notes D5, Eb5, F5, G5; Measure 3 contains notes Ab5, Bb5, C6. The bottom part is a guitar tablature with six lines. It shows fret numbers: Measure 1 (8-11, 8-10), Measure 2 (8-10, 8-10), and Measure 3 (8-11, 8-11). The letters T, A, and B are stacked vertically on the left side of the tablature.

- *Guitarra*: La primera voz es la melodía su introducción y las partes de pregunta-respuesta con la voz. Los alumnos usan púas o plectros en la mano derecha para pulsar la cuerda.

La segunda voz que maneja la parte armónica del tema contiene: 5 acordes que se van moviendo de tres formas cada una para una parte del tema.

---

<sup>37</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo].

**Figura 68: Forma armónica.**<sup>38</sup>

Forma I:     I   III   V   I  
Cm – Eb – G – Cm     Letra

Forma II:   VI   VII   III  
Ab – Bb – Eb        Puente

Forma III:   V    I    III   V    I  
G – Cm – Eb – G – Cm   Coro

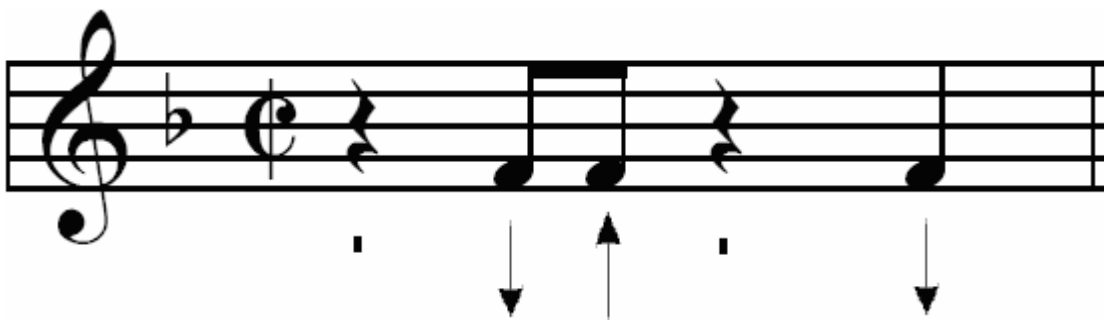
Los alumnos ejercitarán acordes de cejilla. El golpe de este tipo de cumbia, es el mismo de la anterior, su diferencia es la forma de contarla.

- **Las cuerdas en el Vallenato:** La combinación guitarra –bajo en el vallenato cambia un poco. La responsabilidad de las sonoridades melódicas importancia melódica al bajo, quien en su nueva disposición definiendo su sonoridad característica
- *Guitarra:* La guitarra ejecuta el ritmo o aires musical del vallenato llamado paseo la técnica de rasgueo es la siguiente:

---

<sup>38</sup> Fuente: los autores.

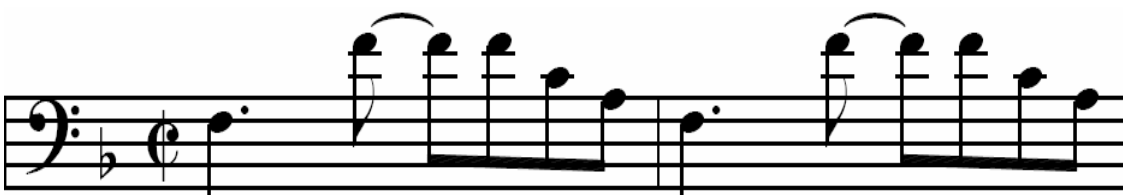
**Figura 69: La guitarra en el vallenato<sup>39</sup>**



- *El Bajo*: El bajo tiene un papel muy importante en este género siendo el que más se destaca melódicamente por medio de las posiciones de acorde y pasos melódicos ya que contiene 5 acordes ( I-V-IV-II-VI) el II y el VI son acordes sustitutos los cuales sirven para reemplazos como de I con VI.

El patrón rítmico en el bajo más sencillo, es el siguiente:

**Figura 70: Patrón rítmico del vallenato<sup>40</sup>**



- **Gramática Moderna:** Además de la teoría comprendida a nivel general (gramática general) en la guitarra usamos otros conceptos que sirven para la lectura de acordes y cifrados del repertorio.

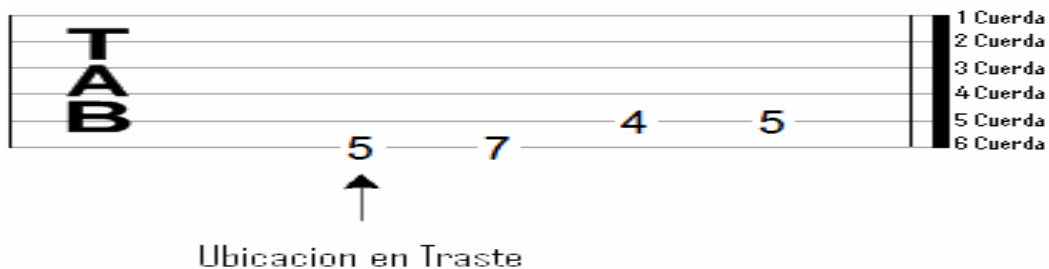
Estos conceptos son:

<sup>39</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia

<sup>40</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia

- *Tablaturas*: La tablatura es un método de lectura mucho más sencillo que la partitura, en la cual vemos dibujado un mástil de guitarra con números que indican el traste en el cual debemos colocar los dedos de la mano izquierda. En la figura que vemos a continuación nos dice que debemos tocar la sexta cuerda en el quinto traste luego el séptimo traste y pasamos a la quinta cuerda a tocar el traste cuatro y después el cinco.

**Figura 71: Tablaturas**<sup>41</sup>



- **Melodía y escalas**

- *La Escala Mayor*: Los Instrumentos como la guitarra manejan posiciones tanto para escalas como acordes; por lo tanto con una forma o posición que nos aprendamos por todo el diapasón podremos tocar varias tonalidades.

La escala la practicaremos a dos octavas, abarcando las notas de la escala en todas las cuerdas, de manera ascendente y descendente.

---

<sup>41</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo].  
Arobas Music Francia

La tablatura (TAB) nos ayuda a guiarnos con las cuerdas y posición de los dedos en mano izquierda. Para leerla sólo basta saber que la primera línea (la de abajo) es la sexta cuerda.

**Figura 72: Escala de A (Dos Octavas)**<sup>42</sup>

Moderate ♩ = 95

The image shows a musical score for the A major scale (two octaves) in 4/4 time, moderate tempo. The score includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with fingerings 1-3, 4-5, 6-7, and 8. Below the staff is a six-line guitar tablature with fret numbers and slurs. The first three measures correspond to the first three measures of the melody, and the next four measures correspond to the remaining five measures of the melody.

Después de la memorización de esta escala nos preparamos para ejecutarla a tres voces en forma de canon y promoviendo la actividad grupal y auditiva.

Para incentivar el estudio de escalas en grupo, es bueno emplear la forma canon, la cual brinda una mayor dimensión del acorde,

<sup>42</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo].

sensibiliza el oído melódico armónico y de paso trabaja el acople de grupo.

**Figura 73: Ejemplo de la escala de A en forma canon**

Moderate ♩ = 95

The image displays a musical score for three guitars, labeled Guitarra I, Guitarra II, and Guitarra III. The score is in A major (two sharps) and 4/4 time, with a tempo marking of 'Moderate' and a metronome setting of 95. Each guitar part consists of a standard musical staff and a guitar tablature staff. The tablature staffs are labeled 'T', 'A', and 'B' for Treble, Alto, and Bass clefs respectively. The score shows a canon of the A major scale, with each guitar playing the same sequence of notes but offset in time. The tablature includes fret numbers and slurs to indicate fingerings and phrasing.

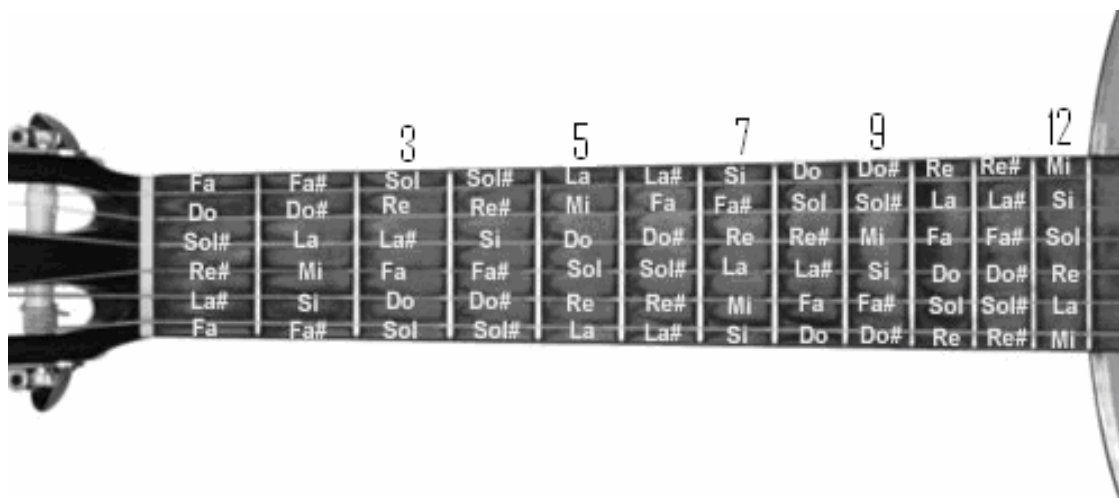
The image displays a musical score for three guitars, labeled Guitarra I, Guitarra II, and Guitarra III. Each guitar part consists of a melodic line on a single staff and a fretted line on a double staff. The fretted lines use numbers 4, 5, 6, 7 to indicate fret positions. The melodic lines are written in a style that suggests a specific scale or sequence of notes. The score is organized into three systems, one for each guitar. The first system is for Guitarra I, the second for Guitarra II, and the third for Guitarra III. The fretted lines for Guitarra I show a sequence of 4-7-6-4, 7-5-4-7, and 5. Guitarra II shows 7-6-4-7, 6-4-7-5, and 4-7-5. Guitarra III shows 7-5-7-6, 4-7-6-4, and 7-5-4-7.

43

- **Notas en el Diapasón de la Guitarra:** El siguiente gráfico nos va a permitir localizar rápidamente las notas de cada uno de los trastes en la guitarra, las guitarras tienen puntos de referencia en los trastes 3, 5, 7, 9, y 12.

<sup>43</sup> Fuente: los autores. Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo].

**Figura 74: Las notas en el diapasón** <sup>44</sup>



#### 4.4. APORTES A CONSIDERAR

##### ➤ **Anotaciones generales**

Esta parte del documento queremos dedicarla para hablar acerca de las situaciones que durante todo el proceso fueron decisivas y creemos que serán decisivas para cualquiera que intente continuar el proceso ó quiera implementar los ensambles en alguna institución.

Estas anotaciones serán abordadas desde 3 ópticas: la situación (donde se plantea lo ocurrido, bien sea una dificultad ó un aspecto importante), la solución ó desarrollo (donde se expresa la manera en que se trató el problema, las decisiones que fueron necesarias, entre otros) y la recomendación (como parte de nuestro aporte metodológico, en medio de cada posible problema).

**Situación:** La variación constante en la cantidad de estudiantes.

**Desarrollo:** Después de hacer la primera convocatoria, empezamos a tratar con un número grande de estudiantes, alrededor de 60. Tan

<sup>44</sup> Fuente: Partes de la guitarra. (En línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: [http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/3-Estructura\\_Guitarra.php](http://www.guitaracordes.com/cursoguitarra/3-Estructura_Guitarra.php).

pronto empezamos el trabajo de selección y ubicación en los instrumentos, el grupo empezó a disminuir, algunos por el hecho de que no encontraban los instrumentos que querían, otros por problemas académicos, otros porque estaban en diferentes cursos y el tiempo no les alcanzaba y algunos simplemente porque los papás no les permitían asistir.

Ya seleccionados por instrumentos, se comenzó con el trabajo de los ensambles parciales, apartando dos días de la semana, dos horas cada día para empezar a estudiar cada instrumento en grupo. Para ésta segunda etapa, el número de estudiantes se había reducido a 40, situación que empezó a inquietarnos, sobre todo para nuestros planes futuros en los ensambles finales. Por lo tanto, nos vimos en la necesidad de crear otras alternativas, que hicieran crecer la motivación de los estudiantes y les permitiera crear un sentido de pertenencia suficientemente fuerte como para mantenerse constantemente en el ensamble. Estas actividades adicionales se describen mejor en las anotaciones de cada instrumento, sin embargo, cabe aclarar que empezaron a requerir de mayor tiempo y dedicación, tanto de los profesores como de los estudiantes y estaban enfocadas de acuerdo a los intereses de cada grupo: como el aprendizaje de canciones de su gusto algunas clases particulares, integraciones, entre otros.

De todas formas, a pesar de todos los cuidados que tuvimos al respecto, no dejaron de haber casos de retiro por causa de viajes, ó simplemente por que en el camino algunos decidían que definitivamente no querían seguir; frente a ésto, nos ayudó, el dejar las puertas abiertas siempre, para que los que estuvieran interesados en cualquier momento del proceso pudieran ingresar y dependiendo de su disposición y talento, pudiera participar como el resto del grupo.

**Recomendación:** Es importante entender que la música Colombiana, no siempre es del agrado de los jóvenes, y que por lo tanto, mientras que se despierta el gusto por ella, se deben tener en cuenta otros recursos, no sólo musicales: cómo enseñarles canciones que les agraden y llamen su atención, si no también sociales, de su vida personal y cotidiana, como celebraciones de cumpleaños, tarde de películas, visitas, entre otros, de tal forma que con el tiempo se vean identificados con el grupo y sientan la necesidad de hacer parte de él, sin presiones ni obligaciones. De ésta manera se logra mantener la motivación al máximo y se logra definir un número más estable de participantes.

**Situación:** Las diferentes actividades realizadas.

**Desarrollo:** Lo ideal de un proyecto como éste, es lograr que la institución donde se lleve a cabo se apersona de sus necesidades. En nuestro caso, carecíamos desde el principio de instrumentos y en muchas ocasiones, a pesar de que se tenían las instalaciones, éramos desplazados por otras actividades escolares, demostrándonos así, el poco interés, por parte del colegio. Frente a ésta situación, nos propusimos un objetivo claro: enamorar a las directivas y sobre todo a la asociación de padres de familia, del proyecto.

Nos dimos entonces, a la tarea de programar y preparar una actividad, para mediados de noviembre, donde se pudiera hacer la primera muestra del avance de los estudiantes y donde se pudieran demostrar los alcances no sólo musicales, si no sociales y personales, que el proyecto lograba tener en los estudiantes. Ya habiendo empezado los ensayos parciales, se comenzaron a montar las canciones principales y paralelamente, a manera de refuerzo, algunos otros elementos mencionados en cada ensamble (ejercicios,

canciones adicionales, etc.). Después de haber tenido los primeros casos de deserción en los estudiantes y estando ya cerca de la presentación, se definió que no se alcanzaban a presentar los ensambles de percusión y de cuerdas. Por éste motivo, se escogieron las canciones “Bésame morenita”, que había sido enseñada como complemento en el coro y “Noche de paz”, que se había enseñado precisamente por la época navideña que se acercaba.

Dentro del programa de la actividad, se incluyeron algunos invitados, como un dueto de música romántica y el grupo misión secreta, con el fin de llamar la atención de todo el personal directivo, profesores y por supuesto padres de familia y comprometerlos en su asistencia.

Además, se recogieron aportes económicos voluntarios, en busca de la inversión en instrumentos, aspecto fundamental en el ensamble.

De ésta manera, ya contando con el apoyo de la asociación de padres de familia y la señora rectora, se logró mover del presupuesto de la institución, una ayuda para la compra del juego completo de percusión folclórica y como aspecto más importante, se logró que la comunidad escolar en general, fijara sus ojos sobre el proyecto y su trascendencia en la institución.

**Recomendación:** Es muy importante involucrar desde el principio, a las directivas del colegio y más aun a la asociación de padres de familia, en las necesidades del proyecto, haciéndolos directos responsables de su crecimiento. Es bueno intentar programar muestras constantes que evidencien los progresos que se van teniendo y mantengan la atención de toda la institución sobre el proyecto.

## ➤ **Anotaciones en el ensamble de Coro**

**Situación:** El Registro.

**Desarrollo:** Una de las cosas definitivas en el desarrollo de un coro, es el registro de sus integrantes. Aunque en el caso de las mujeres, (niñas y adolescentes), no hay cambio de voz brusco, las capacidades vocales en nuestro caso, fueron limitadas debido a que sus integrantes no habían tenido ninguna experiencia en el campo. Lo primero que se tuvo que hacer, entonces, fue comenzar un proceso de ubicación y sensibilización vocal, en donde cada niña tuviera la oportunidad de conocer sus capacidades en el canto, sin forzar ni lastimar su voz. Esto se realizaba imitando voces que el profesor daba, haciendo ejercicios cromáticos de tonalidades, ascendente y descendentemente partiendo de la tónica de la tonalidad hasta la quinta de la misma.

Ya en el montaje del repertorio, debido a que las tonalidades de las canciones debían ser adecuadas para todos los ensambles y teniendo en cuenta sobre todo a las flautas dulces, por la dificultad que podían presentar a futuro con las alteraciones, se determinaron tonalidades que mantenían el registro grave de las coristas. Esta situación fue un factor de constante cuidado, debido lo poco familiarizadas que estaban las niñas en el manejo y la emisión de su voz. Fue necesario acompañar TODO el proceso del coro, con ejercicios de notas largas en el registro bajo y con el tiempo, dentro del mismo registro, con ejercicios interválicos de segundas, terceras, cuartas y quintas, donde por medio de los saltos melódicos, pudieran ir acostumbrando sus reflejos y su oído musical, así como la capacidad de sus cuerdas vocales y como resultado, mejoraran su sonido.

Uno de los detalles que siempre tuvimos que manejar, fue la afinación en los diferentes registros utilizados. Este aspecto, debido a

pertenecer a su oído musical interno, más que el externo, tuvimos que tratarlo dedicándole un tiempo dentro de cada ensayo.

Se realizaba a manera de interiorización, donde el profesor tocaba una melodía varias veces, mientras que las coristas escuchaban solamente con los ojos cerrados y cada una imaginaba el recorrido de las notas (si subían o bajaban), para que luego, cada corista, pudiera interpretar la melodía que ya había escuchado en su mente, Estos ejercicios también se realizaron con cada una de las canciones del repertorio, enfatizando los pasajes que presentaban más dificultad, procurando sensibilizar su oído musical y ayudar en la emisión de los registros usados.

**Recomendación:** En primera instancia, se debe procurar en cuanto sea posible para todos los instrumentos, que las tonalidades de las canciones enseñadas, exploren sobretodo el registro medio de las coristas (por lo menos mientras que se desarrollan las capacidades de las estudiantes). Sin embargo, sabemos que las melodías de las canciones populares y folclóricas, varían mucho y suelen tener muchos picos melódicos, tanto altos como bajos, entonces la recomendación es cuidar mucho el registro natural de las coristas, intentando no forzarlas a cantar notas muy altas o muy bajas que las puedan lastimar; y cuando sea necesario hacerlo así, cuidar esos pasajes con ejercicios progresivos que las ayuden a lograrlo.

**Situación:** Tareas para el estudio personal.

**Desarrollo:** Durante el proceso, el interés de las estudiantes aumentaba, situación que facilito enormemente el montaje de las canciones. A partir de este mismo interés, llegó la idea de dejar

ejercicios para el estudio en casa y en parte, también para medir el nivel de compromiso de las coristas.

Entonces, se dejaban ejercicios básicos de respiración, y vocalización (los que están descritos en la parte metodológica), a manera de técnica de calentamiento progresivo, factor que mejoró en gran parte la rutina de ensayos parciales.

Con el tiempo, los ejercicios melódicos que se veían en clase, se grababan y se enviaban por correo electrónico, para que pudieran descargarlos y estudiar en casa. Para este momento, se despertó, el algunas estudiantes, el deseo de participar en el “english day” del colegio, programado para el mes de Septiembre. Después de definido el número de participantes, se les brindó la asesoría y ayuda para la escogencia de las canciones, las pistas y en por último por supuesto, para el montaje de las mismas.

Esta etapa fué muy importante, porque se logró más unidad, mayor compromiso y porque además sirvió de puente para trabajar aspectos como manejo escénico, aprovechamiento del escenario y expresión corporal.

Además, aprovechando la motivación de las solistas, se creó la figura de “monitoras de voces”, las cuales estaban encargadas de reforzar la afinación de las demás niñas y realizar las rutinas de calentamiento previas a cada ensayo.

**Recomendación:** En busca del compromiso y el interés de las estudiantes, recomiendo dejar ejercicios para la casa que sean sencillos y que puedan ser cumplidos por las coristas, además, que sean progresivos, haciendo que su propio esfuerzo las motive a aprender más y genere un buen nivel de compromiso grupal.

**Situación:** La interpretación.

**Desarrollo:** La voz, a mi parecer, es uno de los instrumentos con mayor capacidad interpretativa, ya que por su ubicación interna, logra una conexión más estrecha con el alma y la mente. Sin embargo, lograr una buena interpretación sea cual sea el instrumento, tiene su tiempo y no lo alcanza cualquiera. En el canto, se hacen necesarios elementos técnicos como: la respiración, el dominio del registro, la vocalización, entre otros; así como elementos personales, como: conexión emocional y mental con la canción, capacidad creativa para representar lo que se canta, gusto y deseo de cantar, etc. Pienso que aunque debe ser una de las cosas más importantes en la enseñanza musical, es de las que abarca más tiempo en asimilarse; en el caso del coro, apenas alcanzábamos a superar las dificultades técnicas de una canción, cuando ya teníamos que entrar a la siguiente, situación que hizo muy lento el estudio interpretativo general. Solo se alcanzó a jugar en algunos ensayos, con algunas representaciones de las canciones, donde haciendo uso de la imaginación, las coristas tenían que describir en sus palabras, lo que las canciones representaban para ellas y cuando escuchaban la melodía de cada una, lo que alcanzaban a imaginarse. Se usó el video de “Fantasy 2000” (la obra de Disney), para ejemplificar el ejercicio.

**Recomendación:** sería bueno poder dedicarle mucho tiempo a la parte interpretativa, donde el estudiante pueda comenzar a ligar la música con su personalidad, sus sentimientos y su manera de pensar. Propongo realizarlo de manera gradual, con ejercicios que despierten su imaginación, su creatividad y a través de los cuales, puedan ir creando criterios propios de sí mismos y de su entorno.

## ➤ **Anotaciones en el Ensamble de Percusión**

**Dificultad:** Falta de material didáctico (instrumentos musicales)

**Desarrollo y solución:** En el ensamble de percusión no era favorable el inicio del proceso, existía un problema de material didáctico (instrumentos), el colegio contaba con algunos instrumentos de percusión de banda de marcha, pero se encontraban en mal estado para su utilización.

Cuando se hizo la convocatoria de los estudiantes para el ensamble de percusión la demanda fue poca, por la carencia de instrumentos y las pocas perspectivas que tenía el colegio para su adquisición.

Los jóvenes siempre tienen preferencias por instrumentos como la batería y ritmos como el pop y el rock, esto no era favorable para el éxito de la enseñanza de instrumentos folclóricos y la música colombiana.

Esto conllevó a modificar el trabajo instrumental por trabajo de la percusión corporal, la cual se realizó de una manera didáctica mostrándoles a los estudiantes grupos como “mayu maná” que es un grupo de danza y percusión israelí que hace percusión corporal y utiliza instrumentos no convencionales como palos y tarros enfocándolos a ritmos modernos como el rock, el funk entre otros.

Esta fue una buena manera de adentrar a los niños a la conformación del ensamble y así empezar el trabajo que se tenía propuesto, se realizan actividades como: rondas las cuales por medio del juego los estudiantes interactuaban con las partes del cuerpo proponiendo secuencias de sonidos es decir ejemplo: sonido con los dedos después sonido con el pie derecho así los niños debían imitarlas y proponer otra secuencia rítmica eligiendo un compañero para que la copiara.

Este trabajo fue todo un éxito ya que los niños hacían música divirtiéndose y sin la necesidad que teníamos de los instrumentos.

Seguido del trabajo corporal se implementó los instrumentos no convencionales. Se reciclaron palos de madera y tarros de aluminio, los cuales los utilizamos reemplazando los instrumentos de percusión.

Inmediatamente por medio de esta metodología se trabaja el pulso, golpeando el palo de madera al piso, técnica en las manos golpeando los tarros de aluminio como por ejemplo: ejercicios mano derecha, mano izquierda e ingresamos de una manera sutil a la iniciación de ritmos como el bambuco el cual el bombo leguero fue reemplazado por los palos de madera.

Sin embargo era una necesidad adquirir los instrumentos de percusión en especial los instrumentos folklóricos, entonces por medio de una actividad musical organizada por los integrantes del proyecto se logra adquirir el dinero.

Ya los estudiantes interesados y enfocados en el aprendizaje de la música colombiana empiezan a trabajar como grupo musical y a divulgar el proyecto con sus compañeros, llegando más estudiantes interesados en conformar el grupo.

**Recomendaciones:** Inspeccionar el colegio donde se piensa desarrollar el proyecto teniendo en cuenta la existencia de instrumentos en buen estado y espacios para la enseñanza de la música como: salones.

Realizar estrategias pedagógicas como el juego, utilización de instrumentos no convencionales, videos, etc.

**Dificultad:** La sincopa

**Desarrollo y solución:** Los estudiantes presentaban problemas cuando leían ejercicios rítmicos, especialmente en las sincopas ejemplo:



Una buena forma para que el estudiante pueda entender la sincopa es llevando el pulso con las palmas.

Realicé un ejercicio para que ellos pudieran interpretar la sincopa y consistía en que los estudiantes cantaran corcheas llevando el pulso con el palmoteo. Les explique que la primera corchea de las dos sonaba al mismo tiempo con el pulso, entonces para poder leer la sincopa omitimos la voz en la primera corchea dejando solo el sonido de la palmada y la segunda corchea si se canta contestando al sonido que emiten las manos.

La siguiente etapa fue aprender a dirigir los compases reemplazando las palmas por el sonido que emite los dedos cuando se rozan. Y para reforzar el tema de la sincopa realice juegos con las partes del cuerpo ejemplo: llevando el pulso con el pie derecho y el sonido de las manos las figuras rítmicas.

### **Recomendaciones**

Guiar al estudiante de una manera pedagógica cuando se presenten este tipo de problemas.

Realizar dinámicas o juegos para que el niño no se impaciente cuando estamos en el proceso de aprendizaje.

## ➤ **Anotaciones en el Ensamble de Flauta**

**Situación o Problema:** El color sonoro de las Flautas:

El sonido de las flautas se caracteriza por ser melodioso y dulce, y en el ensamble se buscaba que se escuchara de esta manera, por esta razón, decidí que todos los integrantes utilizaran la misma marca de flauta (Hohner) para prevenir desafinación o simplemente para mejorarla.

También se debe tener en cuenta que esta flauta esta afinada en Do, pero aun así no se puede modificar de ninguna manera la afinación.

Unificar el sonido es más sencillo si quienes tocan tienen la misma marca de flauta y aprenden a tocarla escuchándose entre compañeros, todos con un sonido muy parecido.

Finalmente para encontrar una mayor afinación, la postura de los dedos es fundamental, que los niños aprendan a colocar el dedo correctamente en cada orificio, que esté bien tapado; en muchas ocasiones es sumamente importante ayudarles a colocar los deditos para que ellos se den cuenta de cómo es la manera adecuada de tapar los orificios.

**Recomendaciones:** En busca de mejorar la sonoridad del ensamble, era preciso que los estudiantes realizaran en sus horas libres y en casa, las practicas de pequeños ejercicios que reforzaran el trabajo en clase.

**Situación:** La expresión

Para lograr una mayor expresividad al tocar la flauta, es preciso tener algunos elementos técnicos, que posibiliten una mejor expresividad a la hora de tocar; estas articulaciones permiten que los estudiantes le den un mayor sentido musical a lo que tocan.

Dichas articulaciones las enseñé con pequeños ejercicios en los cuales se exageraba cada articulación para que los estudiantes notaran las claras diferencias.

Por ejemplo: En la canción de la piragua, los estudiantes hacían staccato en la introducción, ya que expresa mucha fuerza y potencia musical; por el contrario en Jaime Molina los estudiantes supieron que debían tocar de una forma más dulce, expresiva sonoramente y delicada, para que estuviera acorde con la canción, la cual, tiene un tempo, que se presta para que ellos asocien la velocidad con la intensidad de la canción.

La utilización de las diferentes articulaciones hace que los niños tengan más posibilidades de expresividad musical y de aprender a interpretar de una forma personal la música que practican.

**Recomendaciones:** para practicar formas interpretativas, escuchábamos canciones actuales de otros géneros, (diferentes a los trabajados en el ensamble) con los cuales los niños están familiarizados a diario y que constantemente escuchan. Tocábamos la melodía y ellos la podían interpretar de diferentes maneras o como la escuchaban.

También, los niños tenían la posibilidad de crear sus propias canciones, las cuales tenían una propia e individual expresión musical.

**Situación:** Explorar el registro Agudo posibilitando el rol de voz cantante.

Los estudiantes experimentaron el registro agudo, teniendo algunas dificultades en las posiciones, ya que en muchos casos tenían que dejar destapado la mitad del orificio; también la emisión de aire tenía más intensidad, al llegar a pasajes un poco largos los estudiantes se quedaban sin aire, por esta razón reforcé los ejercicios de respiración, que permitieron que los niños ampliaran su capacidad respiratoria.

**Recomendaciones:**

Debido a esto, realice muchos ejercicios sencillos los cuales se octavaban para que los estudiantes pudieran practicar ambos registros y también la audición de los mismos.

**Situación:** Repertorio gradual

Para la enseñanza de las canciones del repertorio, las escogí de acuerdo al grado de dificultad que requerían, empezando por las más sencillas hasta las de más exigencia.

**Recomendaciones:**

Es preciso tener en cuenta que unos estudiantes avanzan más rápido que otros, por esta razón, es importante nivelarlos y tomar un poco más de tiempo con aquellos que tienen dificultades; una manera muy enriquecedora y efectiva es hacer una especie de tutorías entre ellos, los estudiantes más avanzados pueden ayudar a mejorar el proceso de sus compañeros.

➤ **Anotaciones en el ensamble de cuerdas**

**Inventario y estado de los instrumentos:** La institución no contaba ni con los instrumentos, ni con el presupuesto para la compra de los mismos. Este fue el primer obstáculo para poder comenzar el proyecto.

En la primera selección se contaron 3 guitarras acústicas de las cuales una estaba quebrada y pegada con cinta, dos estudiantes el año anterior, compraron sus instrumentos para crear una banda de rock, compraron una guitarra eléctrica y un bajo con amplificadores de baja potencia (10 watts).

En total, el comienzo del ensamble fueron poco menos de 4 guitarras en total, muchas veces algunos alumnos pedían prestado los instrumentos a otros alumnos de grados superiores o amigos del

barrio, los cuales muchas veces se acercaron a observar el proceso de aprendizaje incluso algunos se vinculaban por un espacio corto de tiempo. Estos instrumentos fueron adquiridos poco a poco, se empezó a asesorar a algunos sobre que instrumentos comprar para una buena ejecución y sonido. Tres guitarras fueron cambiadas durante el año, ya que los alumnos eran muy descuidados y se quebraban.

**La edad y las preferencias musicales:** Los alumnos se encuentran en un promedio de edad de 12 a 15, años cursando los grados de sexto a noveno bachillerato, la edad de la pre-adolescencia cuando el joven empieza a desarrollar sus gustos personales.

En el aspecto musical los jóvenes se ven muy influenciados por la música popular, géneros como el Rock y el Pop mueven los intereses de ellos. Esto nos indica que el interés de los alumnos no es el mismo del proyecto. Fue necesario replantear el QUE y el COMO se desarrollaría este ensamble, ya que de entrada no les interesaba la idea de aprender música colombiana debido a su inclinación por sus gustos musicales.

**Nivel de conocimientos musicales en el alumno:** En esta institución se han hecho prácticas docentes en música por lo tanto algunos conceptos como figuras musicales o las claves de sol y fa le son algo familiares. Luego de elaborar una ficha con los datos del alumno, y una referencia sobre su nivel de conocimientos vemos lo siguiente:

En cuanto a ejecución se han instruido por canciones que ellos mismos sacan ya sea por transmisión oral o medios como el Internet (tablaturas y videos). Las posiciones de acordes que conocen muchas

veces desconocían su nombre, y solo la tocaban porque aparecía en una canción que estaban aprendiendo.

Completado el análisis del entorno nos vemos envueltos a problemas que ni siquiera pensamos que sucederían en el proyecto, se empezaron a quitar cosas que eran imposibles de manejar sin superar primero estos obstáculos.

### **Recomendaciones o aspectos a tener en cuenta**

El proceso de enseñanza aprendizaje cambia sustancialmente por eso mismo insistimos en la necesidad de pensar y situarse en el entorno conocerlo para después plantear desde la realidad.

Como lo vimos con el análisis anterior, he elaborado las siguientes recomendaciones para un desarrollo de ensamble de guitarras en un colegio.

- Enseñar y dar material de canciones de sus preferencias musicales ya que esto estimula al alumno y van desarrollando destreza con la práctica de las mismas.
- Crear un material que se encargue de instruir a los alumnos en el proceso de aprendizaje, manejando los campos de teoría y práctica instrumental, este material no será enseñado en su totalidad pero se irán manejando algunos conceptos en cualquier momento de el proceso, y quedara de referente en el alumno si quiere seguir ampliando sus conocimientos Luego de concluir en ensamble.

## CONCLUSIONES

El trabajo en grupo siempre ha sido una herramienta esencial en el estudio de cualquier materia o arte. Hoy, después de desarrollar este proyecto, podemos corroborar que sus alcances dentro del estudio de la música, son enormes y proporcionan una madurez en la interpretación de cualquier instrumento, que con solo el estudio personal no se logra.










Disfrutar de la disposición y el talento de muchos niños que lograron hacer parte de los ensambles, fue uno de los mayores logros de esta propuesta, los cuales se miden de acuerdo al impacto que se dejó en cada persona y que se refleja en el interés hacia la música, hacia algún instrumento y hacia nuestro folclor.

Lograr que pudieran aprender los conocimientos instrumentales básicos, incluyendo su técnica, su sonido y su ejecución, así como la teoría musical necesaria y el contexto folclórico de las canciones y compositores, ha sido el trabajo esencial y fundamental de este proyecto, dándole a sus integrantes la oportunidad de experimentar desde un nivel de cero, su crecimiento musical, hasta lograr llevarlo a una interpretación básica; formando en ellos el deseo de ser en un futuro, intérpretes y maestros de música.

Una prioridad desde el principio, fue motivar a los padres de familia y a la institución, acerca de los beneficios que una propuesta artística como esta llega a tener en los jóvenes que la integran, promoviendo la disciplina, la responsabilidad, el trabajo en equipo y sobre todo, dándole importancia a cada estudiante como parte fundamental de un equipo, que crece y se fortalece mediante la unidad.

Como docentes, ha sido una experiencia única, que ha permitido formarnos mediante el ejercicio de formar a otros, de compartir conocimientos, de dar, para que dentro de todo un proceso, se reciba la satisfacción y la plena certeza de que la música es indispensable dentro de la formación de todo individuo, especialmente de los niños y jóvenes.

## BIBLIOGRAFIA

-  Aparato Respiratorio. (En línea) (Fecha de consulta: Julio de 2009). Disponible en:  
[http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo\\_human\\_r\\_espriorio.htm](http://www.proyectosalohogar.com/CuerpoHumano/Cuerpo_human_r_espriorio.htm)
-  ARCINIEGAS, LUCIA. Metodología y didáctica del canto coral infantil, Cali Colombia: Cargraphics.
-  ARFELIS TULON, CARME. Cantar y hablar, España: Editorial paidotribo. Primera edición, 2005.
-  Bandas de cabecera de linares. (En línea) (Fecha de Consulta: 30 de mayo del 2008), linares España. Disponible en Internet:  
<http://bdklinares.wordpress.com/2008/04/15/el-arte-de-la-caja-i/>
-  CARLEVARO, ABEL (1996) Serie Didáctica para Guitarra. Cuaderno N.3. Buenos Aires: Barry Editorial, com. Ind, S.R.L. 1966.
-  DE GAINZA, Violeta Hemsy. La iniciación musical del niño, Buenos aires: Sociedad anónima editorial y comercial.
-  DI MEOLA, AI (1987). A Guide to Chords, Scales, & Arpeggios. Milwaukee, master classes series, Hal Leonard corp, 1987.
-  El Vallenato. (En línea) (Fecha de Consulta: Junio de 2009). Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Vallenato>.
-  JACOME, JOSE DARIO (1990), La flauta Dulce Soprano, Bogotá: Editorial Kimpres Ltda. Segunda edición.

- ✚ PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. El Kodály. Bogotá, 2008. Pág. 20.
- ✚ La Flauta Dulce. (En línea) (Fecha de Consulta: Julio de 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta\\_dulce](http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_dulce).
- ✚ LEON, Gabriel. La percusión y sus bases en la música popular, Cuaderno de música batuta. Serie 1: guía para maestros, Bogotá: Fundación batuta- Ministerio de cultura, 2001.
- ✚ Manual de flauta dulce. (En línea) (Fecha de Consulta: mayo de 2009). Disponible en:  
[http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php).
- ✚ Microsoft Encarta 2007.
- ✚ Finale 2009.
- ✚ Gros David (2005) Guitar Pro (Versión 5.0) [Software de cómputo]. Arobas Music Francia.
- ✚ Pass, Joe (1977) The Joe Pass Guitar Method. Chapell & Co., Inc Usa.
- ✚ Música y Educación, Manual de Flauta, Disponible en Internet:  
[http://www.davidmanzanares.net/html\\_es/edumusica\\_es/manual\\_flauta\\_es/manual\\_flauta\\_es.php](http://www.davidmanzanares.net/html_es/edumusica_es/manual_flauta_es/manual_flauta_es.php)
- ✚ PAHLEN, KURT. La Música en la Educación Moderna, Buenos Aires: Sociedad editorial y comercial.

- ✚ Percusión. (En línea), Colombia (Fecha de Consulta: Mayo de 2009),. Disponible en: <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=570>
- ✚ ROJAS, LUIS ENRIQUE. DAHL, WALTER (1974), Viva la Música parte II, Bogotá: impreso en Italgraf S.A
- ✚ Partes de la Flauta. (En línea) Barcelona España, (Fecha de Consulta: Mayo de 2009), 2000. Disponible en: <http://www.solohijos.com/images/musica/instrumentos/flauta.gif>
- ✚ PEREZ, Hugo. (En línea). Ensamble. Argentina (Fecha de Consulta: mayo de 2009). Disponible en: <http://gruposensambles.blogspot.com/2007/03/que-es-un-ensamble.html>
- ✚ TODOS PODEMOS, álbum para flauta dulce, S.E.
- ✚ Tracto Vocal. (En línea) (Fecha de Consulta: mayo de 2009). Disponible en: <http://musicameruelo.files.wordpress.com/2008/07/fonador.gif>
- ✚ Wikipedia: la enciclopedia la enciclopedia libre. Tom de Piso (En línea) Florida: Wikimedia foundation, (Fecha de Consulta: 17 de enero del 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Tom\\_de\\_piso](http://es.wikipedia.org/wiki/Tom_de_piso)
- ✚ ----- Timbales. (En línea) Florida: Wikimedia foundation, (Fecha de Consulta: 09 de junio del 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Timbales\\_\(m%C3%BAsica\\_latina\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Timbales_(m%C3%BAsica_latina))

----- (En línea) Florida: Wikimedia foundation,( Fecha de Consulta: 25 de julio del 2009). Disponible en:<http://es.wikipedia.org/wiki/Bombo>.

Cordantonopulos, Vanesa (2002) Curso completo de Teoría de la Música.

# ANEXOS

## ANEXO A. CRONOGRAMA

<b>CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES MODULO I</b>	<b>JUL. 2008</b>	<b>AGO. 2008</b>	<b>SEPT. 2008</b>	<b>OCT. 2008</b>	<b>NOV. 2008</b>
<b>Convocatoria</b>	<b>14 - 31</b>				
<b>Selección</b>		<b>4 - 15</b>			
<b>Préstamo y ubicación de los salones a utilizar.</b>		<b>19</b>			
<b>Iniciación de clases teóricas e introducción a los ensambles musicales</b>		<b>20 - 29</b>			
<b>Inicio del trabajo práctico en los ensambles. Valoración instrumental implementación de la técnica y realización de ejercicios complementarios.</b>			<b>1 - 30</b>		
<b>Afianzamiento de la técnica y preparación de las 2 primera canciones: "noche de paz" (coro y flautas)</b>			<b>22</b>	<b>17</b>	
<b>Primera muestra musical concierto pro-fondos instrumentos</b>					<b>14</b>
<b>Consolidación de los elementos ya enseñados</b>					<b>17 - 21</b>
<b>Taller final teórico</b>					<b>22</b>

<b>CRONOGRAMA MODULO II</b>	<b>FEB. 2009</b>	<b>MAR. 2009</b>	<b>ABRIL 2009</b>
<b>Apertura del nuevo modulo con actividades de esparcimiento</b>	<b>2-3</b>		
<b>Recapitulación de las canciones vistas en el modulo anterior</b>	<b>2 - 6</b>		
<b>Inicio del contenido de este modulo con escalas mayores</b>	<b>9 - 20</b>		
<b>Trabajo de los elementos teóricos que competen a intervalos y figuras rítmicas.</b>	<b>9 - 27</b>		
<b>Ensamble de la primera canción “la piragua”</b>	<b>16</b>	<b>6</b>	
<b>Avance de los elementos técnicos enseñando 2 articulaciones que el legato y el estacato, aplicándola en el repertorio ya enseñado.</b>		<b>1 - 13</b>	
<b>Aplicación de las dinámicas piano y forte como elementos fundamentales para la interpretación</b>		<b>16 - 27</b>	
<b>Segundo taller de Audioperceptiva.</b>		<b>21</b>	
<b>Montaje de la segunda canción “los cucaracheros”</b>		<b>9 - 27</b>	
<b>Montaje de la tercera canción “cariñito”</b>		<b>30</b>	<b>24</b>
<b>Taller técnico final</b>			<b>18</b>

<b>CRONOGRAMA MODULO III</b>	<b>MAYO 2009</b>	<b>JUN. 2009</b>	<b>JUL. 2009</b>
<b>Conexión de los ensambles complementarios</b>	<b>4</b>		<b>31</b>
<b>Enseñanza de la cuarta canción "Jaime molina"</b>	<b>4 - 22</b>		
<b>Vacacione escolares</b>		<b>13</b>	<b>5</b>
<b>Montajes generales</b>			<b>6 - 17</b>
<b>Preparación para la presentación. ENSAYOS FINALES</b>			<b>21 - 31</b>

**ANEXO B. FORMATOS PLANILLA DE PROFESORES**

<b>Nombre</b>	<b>Teléfonos</b>	<b>Dirección</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Cumple años</b>





### PLANILLA ENSAMBLE DE PERCUSIÓN

Nombre	Curso	Teléfonos	Dirección	Instrumento	Cumple años

## ANEXO C. AUTORIZACIÓN ENSAYOS

Yo \_\_\_\_\_ identificado(a) con c.c. \_\_\_\_\_ autorizo a mi hijo(a) \_\_\_\_\_, para hacer parte del proyecto “ensambles musicales” desarrollado en el Colegio Liceo Patria, asistiendo a los ensayos semanales los días \_\_\_\_\_ a las \_\_\_\_\_, en el ensamble de \_\_\_\_\_.

Estos ensayos se realizaran dentro de las instalaciones del Colegio.

Los profesores encargados de cada una de las áreas instrumentales son:

<b>NOMBRE</b>	<b>INSTRUMENTO</b>	<b>TELEFONOS</b>
Andrea Nathaly Barón Tapias	Flauta dulce (Primaria)	3016840987 - 6329301
Nicolás Andrés Duran Camargo	Percusión (Bachillerato)	3002813622 - 6483858
Luis Alberto Vargas Osorio	Cuerdas (Bachillerato)	3107974276 - 6389609
Nelson Raúl Aparicio Colmenares	Voces – Coro (Bachillerato)	3167423012 - 6440477

## **ANEXO D. BIOGRAFÍAS**

### **1. Jorge Añez.**

Compositor, autor, cantante e investigador musical nacido en Santa Fé de Bogotá el 23 de abril de 1892. Conformó durante varios años el famoso dueto “Briceño y Añez” y fundó la emisora radial “Ecos del Tequendama”.

En 1912 integra, junto con Luis A. Calvo, Carlos Escamilla, El Ciego, Manuel Salazar, Luis María Pinto, Blas Forero, Ignacio Afanador y Andrés Avelino Montañéz, la Segunda Lira Colombiana, grupo musical fundado por el maestro Pedro Morales Pino con el que difundieron el bambuco en todos los rincones del país, así como en diversos puntos del continente americano, logrando especial éxito en Estados Unidos y Centroamérica. Fue Jorge Añez un inquieto investigador de la música colombiana. En su libro “Canciones y Recuerdos” dejó plasmadas sus averiguaciones sobre muchos de nuestros artistas y mucha de nuestra música. Es una extensa obra llena de importantes citas sobre la música y la bohemia de la época de principios del siglo XX, especialmente en lo relacionado con la bogotana, publicado en 1950, época para la que Añez ya había sido nombrado miembro honorífico de la Comisión Nacional de Folklore.

“Mis rosas”, “Amor secreto”, “Ausencia”, “Agáchate el sombrero”, “El cajoncito”, “Mi canción quisiera”, “Te acuerdas de mis cantares”, “Los cucaracheros”, “Pos nunca me has de olvidar”, “No hay como mi morena”, “Amor, qué pasa”, “Oye, amor mío”, “Ibagueña” y “Mi dulce media naranja” son, entre muchas otras, algunas de las canciones que componen el

importante legado musical de este importante compositor fallecido el 22 de julio de 1952.<sup>45</sup>

## **2. José Benito Barros**

El más fecundo y versátil de los compositores colombianos, nació en el Banco departamento del Magdalena el 21 de marzo de 1915. Inició su carrera como vocalista. Fue durante largos años artista exclusivo de Toño Fuentes, para él grabó numerosas obras que se hicieron famosas en Colombia y el continente americano.

Más de 400 canciones, entre fandangos, sones, porros, cumbias, joropos y hasta tangos interpretadas por un sin número de artistas de la talla de La Sonora Matancera, Charlie Figueroa, Tito Cortés, Carlos Vives, los Black Star, Agustín Lara lo consideró como el más grande compositor de Latinoamérica.

Entre sus condecoraciones se encuentran el 1981 "Pentagrama de Oro José A. Morales" destacándolo como el auténtico cantor de Colombia a través de un millar de composiciones que recogen las más variadas expresiones del folclor nacional convirtiendo varias de ellas en símbolos de la región del Magdalena y sus melodías han sido ampliamente difundidas en todo el mundo.

La Sociedad de Autores y Compositores de Colombia SAYCO de la cual es socio fundador, mediante la Resolución No. 20 de abril 19 de 1995 le confirió su máxima distinción, otorgándole "El Pentagrama SAYCO de oro".<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Jorge añez (en línea). ( Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/anezjorge.htm>

<sup>46</sup> Jose Benito Barros. (en línea). (fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en: [www.sayco.org](http://www.sayco.org)

### **3. Rafael Calixto Escalona Martínez**

(Patillal, Cesar, 27 de mayo de 1927 - Bogotá, 13 de mayo de 2009 a las 4:36 PM). También conocido como "El maestro Rafael Escalona", fue un compositor colombiano de música vallenata.

En 1937 la familia se traslada a Valledupar en donde adquirió destreza para descubrir, descifrar y describir el “por qué?” y los misterios de la vida y a darle su propia interpretación que no se sale del “puede ser” o de la lógica, gracias a un viejo cuentero analfabeto “el viejo Pedro”, ese fue su catedrático quien con sus historias llenas de fantasías y realidades le enseñó el arte de narrar. Poco a poco fue recogiendo historias que serían la base de sus afamados vallenatos; el primero fue compuesto, en febrero de 1943, cuando apenas contaba 15 años; a él siguieron 85 composiciones más, melodías en las que no solamente se puede reconstruir su vida, sino también la del viejo departamento del Magdalena, A finales de la década de los 50, el patillalero ya era un conocido compositor y se movía en los altos círculos sociales y culturales de Valledupar. Precisamente, en una de esas parrandas, años después, con Alfonso López Michelsen y Consuelo Araújo decidieron crear el Festival de la Leyenda Vallenata, que tuvo su primera edición en 1968.

En sus canciones nos cuenta su vivir con melodías, además de darnos unas lecciones de Geografía, Historia, Cultura e Idiosincrasia de nuestra tierra “ La Provincia”; en algunos cantos como “El testamento”, “El hambre del liceo”, siendo Guillermo Buitrago quien con su estilo de Vallenato en guitarra grabara por primera vez una canción de Escalona, con la muerte de Buitrago se crea el trío de Julio Bovea y sus Vallenatos con Alberto Fernández en la voz quienes graban su primera producción titulada: "cantos vallenatos de Escalona" y una segunda que se llamó: "mas cantos de Escalona";

posteriormente se dan a conocer en el ámbito internacional algunas de sus canciones.

Fue incluido con nombre propio en la novela Cien años de Soledad en 1967, obra de García Márquez quien describe su novela como un vallenato de 350 páginas. A continuación en fragmento del libro.

Por petición expresa de Gabriel García Márquez, el maestro Escalona fue una de las personas que conformó la delegación que acompañó al escritor al recibimiento del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo en 1982.

Trabajo especial para Colombia.com. Texto del Dr. Roberto José Aramendiz Araujo.<sup>47</sup>

#### **4. Ángel Aníbal Rosado García**

(\*Lima, 4 de mayo de 1942 - † 10 de septiembre de 2008), fue un célebre compositor de peruano de larga trayectoria y cuyas famosas obras han sido interpretadas por los más altos exponentes del cantar criollo peruano y latinoamericano.

Internacionalmente triunfo con la agrupación "Los Hijos del Sol", con temas como "Cariñito".

Otras de sus composiciones son "Mis Celos", "Mis Ensueños", "No me Culpes", "Adiós a mi Guitarra", "Falsa Indiferencia", entre otras tantas.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Rafael Calixto Escalona Martínez. (en línea). (Fecha de consulta: mayo de 2009). Disponible en:

<http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/cultura/2009/05/14/DetalleNoticia799.asp>

<sup>48</sup> Ángel Aníbal Rosado García. (en línea). (Fecha de consulta: mayo 2009). Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngel\\_An%C3%ADbal\\_Rosado](http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngel_An%C3%ADbal_Rosado)

## 5. Lucho Bermúdez

Luis Eduardo Bermúdez más conocido como Lucho Bermúdez (25 de enero de 1912, Carmen de Bolívar - 24 de abril de 1994, Bogotá) fue un compositor e interprete musical colombiano que popularizó ritmos como el bolero, la cumbia y el porro. Lucho Bermúdez, clarinetista y compositor, es considerado uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX. La importancia de su obra musical radica en haber adaptado ritmos tradicionales colombianos como la Cumbia y el Porro, en ritmos modernos que se convertirían en símbolos de identidad nacional desde la década de los treinta.

Tocaba el trombón, el piccolo, la tuba, la trompeta, el saxofón y el clarinete. Trabajo Su música de Cumbia, Fandangos, Mapalés, y Gaitas, tuvo gran acogida en la capital, y desde allí fue difundida al resto del país a través de la incipiente industria radial. En 1946 viajó a grabar a Buenos Aires, desde allí su obra empezó a ser difundida en otros países de América Latina, como Cuba, México, Perú, y Argentina. Entre sus composiciones mas reconocidas están "Carmen de Bolívar", "Buenos Aires", "Caprichito", "Prende la Vela" entre otras.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Lucho Bermúdez. (en línea). (Fecha de consulta: mayo 2009). Disponible en : <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/lbermu/indice.htm>

**ANEXO E. REGISTRO FOTOGRÁFICO**









Carriñito

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

E<sup>b</sup>

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

C<sup>m</sup>

1. 2.

Cariño

3

20

Voz

Llo - ro por que - rer - te por a - mar - te y

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Cm Eb

25

Voz

por de - sear - te sear - te

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

G Cm

Cariñito

4

30

Voz

Ayy - - - ca - ri - ño ri - ño

Fl.

30

1. 2.

Gr. 1

30

Gr. 2

Bajo

30

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Ab Bb Eb

35

Voz

num - ca pe - m num - ca me, a aban -

Fl.

35

1. 2.

Gr. 1

35

Gr. 2

Bajo

35

1. 2.

G Cm



# Jaime Molina

Rafael Escalona

Voz

Flauta

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (Voz) and flute line (Flauta) are both silent, indicated by whole rests. The guitar 1 (Guitarra 1) line features a melodic line with eighth and quarter notes. The guitar 2 (Guitarra 2) line provides harmonic support with chords, with chord symbols F, C, and Bb appearing in the second, third, and fourth measures respectively. The bass line (Bajo) plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

This system contains measures 5 through 8. The vocal line (Voz) remains silent with whole rests. The flute line (Fl.) is silent until the final measure, where it plays a single note. The guitar 1 (Gtr. 1) line continues its melodic line, with a fermata over the final note. The guitar 2 (Gtr. 2) line continues with its chordal accompaniment, with a chord symbol 'Ga' appearing in the fourth measure. The bass line (Bajo) continues with its rhythmic eighth-note pattern.

©2009

Jaime Molina

2

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

12

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

17

Voz

Re-cuer - do que Jai - me Mo - li - na cuan-do, es - ta - ba bo -  
 fa mo - sas fue ren sus pa rran - das quea nup gum a  
 la co - sa co men zó muy ni - ño jai me mo

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

20

Voz

ra - cho po - nía, es - ta con - di - cion que si yo mo - ría pri -  
 mi go de ja ba dor mir - que que cuan does ta ba be  
 li ña me ca se ñe a be ber a don de que raa

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Jaime Molina

4<sup>2</sup>

Voz

me - re me la a un re - tra - to oh  
 bien doel siem pre me in sol ta - ba  
 ta ba el es ta ba con nu - go

si, el se mo - ria pri -  
 con fra ses de ca  
 y don de que ras

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Gm

26

Voz

me - re le sa - ca - ba, un son - - - que son aho - ra pre -  
 ri ño que el sa bia de cir - - - que son des pués las  
 ta ba yo es ta ba con el

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

1. 2.

F 1. 2.

1. 2.

25

Voz

25

Fl.

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

fi - ro, es - ta con - di - cion - que me, hi - cie - ra, el re - tra - to, y no sa - car - le, el son -  
 pier - nas se me sen ta - ba me con ta un chis - te, y se po nia a re ir -  
 due le que se ha ya i - do yo que de sin - jaí me yel sin ra fa el -

32

Voz

32

Fl.

32

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

ah - o - ra pre - fi - ro, es - ta con - di - cion - que me, hi - cie - ra, el re - tra -  
 des puen las pier - nas se me sen ta - ba me con ta baun chis -  
 ah - o - ra me du le que se ha ya i - do yo que de sin jaí -

Jaime Molina

33

Voz

to, y no sa-car-le, el son  
tey se po-ria ir  
me yel sin ra-fa-el

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

36

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Jaime Molina

42

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Al  $\text{♩}^7$

Al  $\text{♩}$

Al  $\text{♩}$

B $^7$

F

Al  $\text{♩}$

Al  $\text{♩}$

Detailed description: This is a musical score for a piece by Jaime Molina. It consists of five staves: Voz (Vocal), Fl. (Flute), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), and Bajo (Bass). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Voz, Fl., and Gtr. 1 staves are mostly empty, with a fermata over the first measure and a double bar line at the end. The Gtr. 2 staff has a first measure with a whole rest and a B $^7$  chord, followed by a second measure with a whole rest and an F chord. The Bajo staff has a first measure with a whole note B-flat and a second measure with a whole note F. The final measure of the piece, spanning the end of the second measure of the Gtr. 2 and Bajo staves, contains a melodic line in the bass with a slur over the first two notes and a final note with a fermata. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol 'Al  $\text{♩}^7$ '.

# La Piragua

Jose Barros

Musical score for the first system of "La Piragua". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Voz (Vocal), Flauta (Flute), Guitarra (Guitar), and Bajo (Bass). The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase "Me con-". The flute line plays a melodic line with a slur over the first two measures. The guitar part includes a chord progression starting with Em and a slash indicating a rest in the second measure. The bass line provides a simple harmonic accompaniment. The system concludes with first and second endings for all parts.

Musical score for the second system of "La Piragua". The score continues with four staves: Voz, Fl. (Flute), Gtr (Guitar), and Bajo (Bass). The vocal line continues with the lyrics "ta - ren los a - bue - los que ha - ce tiem - po, na ve -". The flute line has a whole rest. The guitar part continues with the Em chord and a slash. The bass line continues with its accompaniment. The system concludes with first and second endings for all parts.

©2009

La Piragua

20

Voz

ga - ba, en el Ce - sar u - na pi ra - gua que par -

Fl.

Gtr

Bajo

D G

24

Voz

ti - a del ban - co vie - jo puer - to a las

Fl.

Gtr

Bajo

B7 A Em

La Piragua

3

15

Voz

Fl.

Gtr

Bajo

pla - yas de a - mor en Cli - ni cta Za-po-

G B7 F#

22

Voz

Fl.

Gtr

Bajo

tan ven - da bal se es tre - me ci a e, im - pa - si - ble de - sa - fia -

La Piragua

47

Voz

- la la tor-men - ta un e - jer - ci - to de es - llas la se-gui -

Fl.

Gtr

D G B7 A

Bajo

32

Voz

- a mi - cho - nan do la de lu - uz y de le-yeñ -

Fl.

Gtr

Em G B7 Em

Bajo

La Piragua

37

Voz

Fl.

Gtr

Bajo

E-ra la pi-ra-gua de Gui-ller-mo Cu-bi-llos e-ra la pi-ra-gua e-ra la pi-ra-gua

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The vocal line (Voz) features a melodic line with lyrics: "E-ra la pi-ra-gua de Gui-ller-mo Cu-bi-llos e-ra la pi-ra-gua e-ra la pi-ra-gua". The flute (Fl.) part is mostly rests. The guitar (Gtr.) part shows chords B7, Em, B7, and Em. The bass (Bajo) part has a steady eighth-note accompaniment.

42

Voz

Fl.

Gtr

Bajo

la pi - ra - gua — la pi - ra - gua — la pi -

Detailed description: This system contains measures 42 through 45. The vocal line (Voz) continues with the lyrics: "la pi - ra - gua — la pi - ra - gua — la pi -". The flute (Fl.) part has a melodic line. The guitar (Gtr.) part shows chords Em, D, Em, Em, D, Em, D. The bass (Bajo) part has a melodic line.

La Piragua

Musical score for 'La Piragua' (measures 17-24). The score includes four staves: Voz (Vocal), Fl. (Flute), Gtr. (Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: ra - gua — la pi - ra - gua —. The guitar part includes chords Em, Em D, Em, and Em. The bass part provides a steady accompaniment.

Musical score for 'La Piragua' (measures 32-39). The score includes four staves: Voz (Vocal), Fl. (Flute), Gtr. (Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Do-ce bo-gas con la piel - co-lor ma-ja -  
Do-ca som bras queaho ra vie — jes ya no re—. The guitar part includes a chord Em. The bass part provides a steady accompaniment. There are first and second endings indicated for the vocal and bass parts.

La Piragua

7

57

Voz

gusa  
man

y con e- llos el te- mí- ble Pe- dro, Al- bun-  
ya no cu- je el ma- de ra- men en el a-

Fl.

Gtr

D

Bajo

51

Voz

día.  
gusa

por las no- ches a los re- mos le, a- rran-  
so lo que dan los re- cuer- dos en laa

Fl.

Gtr

G B7 A

Bajo

La Piragua

Voz <sup>85</sup>

ca - ba - na un me - lo - di - co cru - gir - de her - mo - sa can -  
re - na don de ya ce - der mi fan - do la pi - ra -

Fl.

Gtr

Bajo

Voz <sup>86</sup>

la - gria E - ra la pi - ra - gua de Gui - ller - mo Cu - bi - llos

Fl.

Gtr

Bajo

La Piragua

73

Voz

e - na la pi - ra - gua — na la pi - ra - gua la pi - ra - gua — la pi -

Fl.

Gtr

B7 Em Em D Em Em D

Bajo

78

Voz

ra - gua — la pi - ra - gua — la pi - ra - gua —

Fl.

Gtr

Em Em D Em Em D Em

Bajo

La Piragua

The musical score for "La Piragua" is arranged for four parts: Voice, Flute, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line.

- Voz:** The vocal line consists of whole rests throughout the piece.
- Fl.:** The flute part begins with a dynamic marking of *ff*. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final measure. A circled *ff* marking is present above the final measure.
- Gtr:** The guitar part provides harmonic accompaniment with chords. The chord *Em* is explicitly labeled at the beginning and end of the piece.
- Bajo:** The bass line consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes.

# Los Cucaracheros

♩ = 120

Jorge Añez

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice, Flauta, Guitarra 1, Guitarra 2, and Bajo. The second system includes staves for Voice, Fl., Gtr. 1, Gtr. 2, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 120. The score shows a melodic line for the voice and guitar 1, and a rhythmic accompaniment for guitar 2 and bass. Chord symbols A, E, D, and A are placed above the guitar 2 staff in the first system, and A, D, E, and A are placed above the guitar 2 staff in the second system. The voice and flute parts are currently silent.

©2009

Los Cucaracheros

2<sup>a</sup>

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

soy el cu-ca-ra-che - ro, tú la

16

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

cu - ca-ra-che-ri - ta. soy el cu-ca-ra-che - ro, tú la cu - ca-ra-che-ri -

Los Cucaracheros

3

21

Voz

- ta. Des-de que te vi yo quie-ro que se as mi - - - mu-jer -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

26

Voz

ci-ta o - - - ye cti-ni-ta que-ni - da de la al-bo-ra-da lu-ce - ro si tú -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Los Cucaracheros

4'

Voz

— me de - jas por o - tro del gua - ya - bu yo me mue - ro.

Fl.

31

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

35

Voz

Es mi a mor tan gran — de — que pa re cen do — os — que pa re cen

Fl.

35

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

40

Voz

cua-tro mi - ra lo ju-ro por Dio - es. Es mi a-mor tan gran de -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

E A D

45

Voz

que pa-recen do - os - que pa-re-cen cua-tro mi - ra lo ju-ro por Dio

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

A E

Los Cucaracheros

67

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

73

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Los Cucaracheros

7

52

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

57

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

san - do - nos yo, y mi cha - ta sen - ti - mos más a - le - grí - a.

Los Cucaracheros

8'

Voz

sá - do - nos - yo, y mi cha - ta sea - ti - mos más a - le - grí - a. que, un

Fl.

71

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

E A

75

Voz

par de cu - ca - ra - che - ros al ver des - pués - - - tar el dí - a o - ye

Fl.

75

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

D A

30

Voz

chi-ni-ta que-ri - da de - la al-bo-ra-da lu-ce - ro si tú me de-jas por o -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

35

Voz

- tro del gua - ya-bo yo me mue - ro Es mi a-mor tan gran - de -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Los Cucaracheros

90

Voz

que pa-re-cea do — os — que pa-re-cea cua-tro mi - ra lo ju-ro por Di -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

95

Voz

- os. Es mi a-mor tan gran — de — que pa-re-cea do — os —

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

109

Voz

que pa-re-cea cua-tro mi - ra lo ju-ro por Di - os.

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

105

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Los Cucaracheros

112

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

115

Voz

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

que, m Bo go ta no ha i do con su no via, a Mon se rra

Los Cucaracheros

128

Voz

chi-ni-ta que-ri - da de la al-bo-ra-da lu-ce - ro si tú me de-jas po e -

Fl.

129

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

125

Voz

tro del gua - ya bo yo me mue - ro. Es mi, a mor tan gran - de -

Fl.

125

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

149

Voz

que pa-re-cen do — os — que pa-re-cen cua-tro mi - ra lo ju-ro por Di -

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

145

Voz

- os. Es mi,a-mor tan gran — de — que pa-re-cen do — os —

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Los Cucaracheros

17

161

Voz

yo soy el cu-ca-ra-che - ro oh - oh - oh - oh yo soy —

Fl.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Los Cucaracheros' on page 17. It features five staves: Voice (Voz), Flute (Fl.), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), and Bass (Bajo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts at measure 161 with the lyrics 'yo soy el cu-ca-ra-che - ro oh - oh - oh - oh yo soy —'. The flute part is silent. The guitar 1 part is silent. The guitar 2 part has a chord E in measure 161, a chord A in measure 162, and is silent in measures 163 and 164. The bass line has a melodic line starting in measure 161, with a slur over the first two measures.