

**ACOMPANAMIENTO PIANÍSTICO DE LA VOZ SOLISTA**

**Pautas para un Acompañamiento Idóneo de la Voz Solista en el Canto de la Región  
Andina Colombiana a Través de una Experiencia Sensorial mas Allá de lo Visual**

**Carlos Julio Manosalva Manosalva**

**C.C. 1136909122**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ  
2021**

**ACOMPANAMIENTO PIANÍSTICO DE LA VOZ SOLISTA**

**Pautas para un Acompañamiento Idóneo de la Voz Solista en el Canto de la Región  
Andina Colombiana a través de una Experiencia Sensorial mas Allá de lo Visual**

**Carlos Julio Manosalva Manosalva**

**C.C. 1136909122**

**Asesora**

**Liliana Hernández Méndez**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ  
2021**

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a todos los docentes y directivas del departamento de Música , por cada aporte tanto musical como personal brindado en estos años de estudio para formarme como licenciado en música.

Adicionalmente y de manera muy especial, a los maestros Henry Roa Ordóñez, Germán Darío Pérez Salazar, Luz Ángela Gómez Cruz, Liliana Hernández Méndez, Francisco Abelardo Jaimes Carvajal y Mónica Sofía Briceño Robles, quienes aportaron sus conocimientos como asesores y colaboradores en este trabajo.

Agradezco también a las maestras y maestros de canto Alexandra Álvarez, Silvia Bibiana Ortega, Maritza Pérez, Victoria Sur, Diana Marcela Restrepo y Rodolfo Lozada por haberme acogido en sus espacios académicos tanto individuales como colectivos.

A Melody Vega, Catalina Pachón, Cielo Arissa, Karen Tatiana Sierra, Natalia Quijano, Omaira Jiménez, Paula Fajardo, Paula Hernández (Pola), Paula Alejandra Hernández, Ivonne Barbosa, Angélica Castañeda, Melina Correa, Edna Benavidez, Yury Rodríguez, Natalia Flórez Hernández, Jessica Lorena Rodríguez, Mario Martínez Bracho, Daniel Lozano Martínez, Carolina Torres, Milton Santa, Mónica Vásquez, Katherine Linares, entre otros cantantes de la Universidad Pedagógica Nacional quienes hicieron posible este proceso de acompañamientos tanto en parciales como en recitales.

Por el aporte en las entrevistas realizadas agradezco a Yury Rodríguez, Cielo Arissa, Juan Pablo Bello, David Martínez y Jorge Velosa. A Mónica Torres y Cielo Arissa por permitirme el uso de sus videos en los anexos finales, y a Milena Torres, Katherine Linares, Karen Tatiana Sierra, Wilmar Quiceno y Luis Alberto Ortiz por su colaboración en la realización de los talleres.

Por último, quiero agradecer a mi familia por apoyarme siempre y animarme a perseguir mis sueños.

Acta

## RESUMEN

Este documento expone mediante una serie de pautas metodológicas un posible proceso a seguir en el momento de realizar un acompañamiento de la voz con el piano en obras de música de la región andina colombiana, teniendo en cuenta por una parte la experiencia artística del investigador con énfasis en la interacción y la escucha consciente como elementos alternativos de comunicación y que se compara con otras experiencias de pianistas acompañantes y sus metodologías correspondientes a la hora de realizar dichos acompañamientos. Además, se implementa el aprendizaje significativo como una herramienta pedagógica que dinamiza este proceso interactivo musical a través de actividades que evidencian el proceso de preparación y ensamble de dichas obras al acompañarlas.

Palabras claves: piano acompañante, pianista acompañante, voz, melodía, armonía, interacción, música andina colombiana, aprendizaje musical, experiencia artística, aprendizaje significativo, procedimiento, ensamble, pautas, herramientas.

This document sets out, through a series of methodological guidelines, a possible process to follow when performing an accompaniment of the voice with the piano in works of music from the Colombian Andean region, taking into account, on the one hand, the artistic experience of the researcher with emphasis in interaction and conscious listening as alternative elements of communication and that is compared with other experiences of accompanying pianists and their corresponding methodologies when performing such accompaniments. In addition, meaningful learning is implemented as a pedagogical tool that dynamizes this interactive musical process through activities that show the process of preparation and assembly of said works when accompanying them.

Keywords: accompanying piano, accompanying pianist, voice, melody, harmony, interaction, Colombian Andean music, music learning, artistic experience, meaningful learning, procedure, ensemble, guidelines, tools

## TABLA DE CONTENIDO

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>	<b>8</b>
<b><u>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</u></b>	<b>9</b>
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	10
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	11
1.3. OBJETIVOS	11
1.4. JUSTIFICACIÓN	12
1.5. ANTECEDENTES	13
<b><u>2. MARCO REFERENCIAL</u></b>	<b>23</b>
2.1. APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO	23
2.1.1. LOS CONOCIMIENTOS PREVIOS	27
2.1.2. CONCEPTOS, PROCEDIMIENTOS Y ACTITUDES	28
2.2. BAMBUCO	31
2.3. PASILLO	34
<b><u>3. METODOLOGÍA</u></b>	<b>36</b>
3.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO	36
3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN: DESCRIPTIVO Y EXPLORATORIO	37
3.3. INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN:	37
3.4. POBLACIÓN.	39
3.5. PLAN DE ACCIÓN.	39
<b><u>4. TRABAJO DE CAMPO</u></b>	<b>40</b>
4.1. FASE N°1 DE INDAGACIÓN.	40
4.2. FASE N° 2 DISEÑO DE LA PROPUESTA.	49
4.2.1. CONCEPTOS	50
4.2.2. PROCEDIMIENTOS.	52
4.2.3. ACTITUDES	55
4.3. FASE N° 3 APLICACIÓN DE LA PROPUESTA.	57
4.3.1. TALLER #1: ESTRATEGIAS DE RECUPERACIÓN Y ACTIVACIÓN.	58
4.3.2. TALLER #2: ESTRATEGIAS DE CODIFICACIÓN Y RETENCIÓN	59
4.3.3. TALLER #3 ESTRATEGIAS DE DIRECCIÓN, REFLEXIÓN Y CONTROL DE LOS PROPIOS PENSAMIENTOS Y ACCIÓN	61

<b><u>5. TALLER PIANO ACOMPAÑANTE PARA CANTO DE MÚSICA REGIONAL ANDINA</u></b>	<b>62</b>
<b>5.1. FASES DESDE EL DESARROLLO MUSICAL</b>	<b>62</b>
5.1.1. RITMO	62
5.1.2. ARMONÍA	65
5.1.3. MELODÍA	66
<b>5.2. IMPLEMENTACIÓN DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO EN EL DESARROLLO DEL TALLER</b>	<b>67</b>
<b><u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>69</b>
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>71</b>
<b><u>ANEXOS</u></b>	<b>73</b>

## INTRODUCCIÓN

Ser pianista acompañante requiere de un alto compromiso con la técnica, la coordinación, la interacción con el instrumento y por supuesto, es fundamental tener en cuenta tres elementos de la música como lo son el ritmo, la armonía y la melodía. Con estos tres elementos se pueden combinar todo tipo de patrones rítmicos y crear motivos ritmo melódicos tomando como referencia música de diferentes épocas, compositores, corrientes, métricas variadas y estilos.

El piano al igual que otros instrumentos armónicos cumple su función de brindar soporte musical a instrumentos solistas. Estos últimos son los encargados de interpretar las melodías que además de otorgarles el papel principal en la obra, también se convierten en la guía del instrumento armónico y es así como armonía del piano y melodía del solista, se complementan para dar una sonoridad única y especial a la obra.

Además de emplear el arte del complemento a la armonía y melodía en conjunto, también hacen parte de este ensamble la interacción entre quien ejecuta el piano y quien tiene el papel de voz solista, la comunicación entre sí, y la guía mediante expresiones diversas que permiten transmitir a un auditorio un sentir mediante una alta dosis de belleza estética marcada por una armonía cadente, agradable y concordante con la guía melódica ejecutada.

Usualmente, todo este proceso se hace posible gracias a una guía visual conocida como partitura, compuesta por sistemas o pentagramas donde se imprimen no solo las notas sino también signos de dinámica y articulación que abren la posibilidad de interpretar fielmente la obra de acuerdo al sentir del compositor, y que de la misma manera la pueda percibir el oyente.

Pero, ¿que ocurre si esta guía visual no hace parte del ensamble? El presente documento pretende destacar distintos elementos que posibiliten que un acompañamiento

pianístico de voz solista en obras de canto popular, puntualmente en corrientes de la región andina colombiana, sea efectuado de manera idónea mediante algunas pautas que contribuyan y aporten al pianista herramientas de complemento a nivel sensorial, comunicativo y sobretodo auditivo, toda vez que se tornan necesarias en ausencia de lo visual.

Se dará a conocer a través de la experiencia de vida del investigador, cómo su necesidad de suplir el uso de la partitura le ha llevado a diseñar distintos procesos que le han permitido realizar su labor de pianista acompañante de manera exitosa, y también la forma como prepara las obras en los ensayos y como aborda la resolución de problemas durante los mismos. Además se compartirá la experiencia de otros pianistas acompañantes para indagar sobre su visión y los puntos a tener en cuenta en el cumplimiento de ese papel, sus dificultades y propuestas pedagógicas para resolverlas.

Posteriormente se expondrán algunas estrategias metodológicas aplicadas en una serie de talleres que evidencian la experiencia de un acompañamiento y cómo se emplean todos los elementos comunicativos, dinámicos y auditivos.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En el siguiente capítulo se presentan los aspectos referidos al problema de investigación, aparte de describir las distintas circunstancias y demás aspectos que ponen en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar este proyecto. Los antecedentes indican el estado en que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas y que permiten corroborar la pertinencia del trabajo realizado. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación que es el interrogante por resolver.

## 1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El objeto de investigación de esta monografía es el acompañamiento pianístico de la voz solista. El resultado de la exploración de dicho objeto será el diseño de pautas para acompañar en el piano a un cantante de música popular colombiana en los géneros pasillo y bambuco de la región Andina.

Varias son las circunstancias problemáticas alrededor de esta situación. Una de ellas es el poco conocimiento de unas pautas metodológicas que permitan al pianista acompañar de forma adecuada al cantante respetando las particularidades técnicas y personales del mismo de forma que el resultado sea un acompañamiento asertivo y complementario.

Otro problema, es lograr la correcta comunicación entre la armonía del piano con el sentido lógico y concordante del juego melódico que propone el cantante. De igual manera se torna difícil la comprensión que debe desarrollar el cantante con respecto a la disposición armónica, situación que en la mayoría de los casos es complicado de lograr.

Adicionalmente en el caso de algunos pianistas acompañantes el problema es el querer ser protagonistas de una pieza musical, que se sabe, corresponde en su gran mayoría a un cantante. Sienten que al interpretar el piano deben destacarse por su virtuosismo o su forma de ejecutarlo, pero la verdad es que lo ideal para acompañar a un cantante o a un instrumentista es que el piano sea el soporte armónico, a menos que en una introducción o intermedio exista un espacio de improvisación o motivo melódico donde el piano sobresalga. Estas últimas falencias contribuyen a que en la pieza musical no exista un balance adecuado para la interpretación y el diálogo mutuo entre ambos ejecutantes, dificultando la posibilidad de lograr una dinámica y una sonoridad que permita una interpretación expresiva que conmueva al oyente.

Todo lo anterior deja en evidencia que tanto el pianista acompañante como el mismo cantante, deben centrar su atención en trabajar con mayor profundidad la técnica de

ensamblar sus instrumentos. Por ello, se llega a la formulación de la pregunta de investigación.

## **1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cuáles son las pautas metodológicas, desde el modelo del aprendizaje significativo, que puede implementar un pianista para acompañar un cantante de música popular Colombiana en los géneros pasillo y bambuco?

La investigación partirá desde la optimización de una experiencia propia, donde el autor del presente documento plasma su vida musical y cotidiana mediante una constante interacción con la música y sus diferentes formas de manifestación de sentimientos y sensaciones al apreciar diversidades sonoras.

También empleará, como uno de los ejes fundamentales, la Inclusión Educativa, tema de gran interés en este campo y que a nivel nacional se ha estado dando los últimos años, ya que a través de ello, se encuentran factores como las relaciones humanas, ligadas a la optimización del trabajo grupal, así como también, el estar frecuentemente interactuando social, moral y afectivamente con el otro, tal es el caso de la voz solista y el piano acompañante, cuya interacción se convierte en un canal de comunicación para hacer posible dicho propósito.

## **1.3. OBJETIVOS**

### **GENERAL**

Proponer unas pautas a partir de una estrategia metodológica que conjugue herramientas, repertorios y acciones que posibiliten la interacción de manera apropiada y

con sentido, entre la voz y el acompañante al piano, a través de un proceso de experimentación de diversas acciones propositivas.

## **ESPECÍFICOS**

- Dominar las estrategias necesarias para que el acompañamiento pianístico de la voz supere las problemáticas de esta compleja disciplina musical.
- Adquirir un conocimiento mas profundo del arte del acompañamiento a partir de las experiencias propias tanto del investigador como de los participantes en los talleres y entrevistas.
- Generar unas pautas de acompañamiento que permitan que los dos instrumentos se complementen entre sí con un sonido balanceado y verdadero sentido de concordancia entre ambos.
- Proporcionar un documento de referencia que permita una futura consulta tanto a estudiantes de piano como a músicos interesados en aprender a acompañar solistas vocales.

### **1.4. JUSTIFICACIÓN**

Un solista sea instrumental o vocal, puede obtener mejores resultados en el momento de su presentación gracias al complemento de un buen instrumentista acompañante, pues es él, quien se encarga de seguir su melodía en concordancia armónica y rítmica al momento de llevar a cabo un montaje musical. Los solistas, son quienes más se deben destacar en dichos montajes, ya que son luz y guía en los mismos, pues son ellos quienes imprimen todas las maneras expresivas que la obra o piezas musicales sugieren. Esto es posible, siempre que el acompañante, en este caso el pianista, sepa escuchar y en consecuencia, tenga la capacidad de exaltar el trabajo del solista, que en el caso de esta investigación es el cantante, de tal manera que sea la voz quien ejerza dominio en la obra, sin que el acompañamiento del pianista se haga notar sobre ella.

La experiencia en contextos formativos, ha permitido observar en algunos pianistas acompañantes, ciertas dificultades en el sentido de que requieren de una partitura con la cual guiarse y a la cual suelen estar parcial o totalmente ligados, haciendo que esta misma los desvíe del objetivo principal que es la interacción con el cantante en un ensamble consciente. Lo que en realidad se busca es que el pianista acompañante haga posible que la voz solista tome el rol protagónico, siendo un soporte a su interpretación y no un protagonista más de la obra, a menos que sea estrictamente necesario, durante introducciones o interludios de la misma. Por fortuna, se sabe que un pianista profesional, con o sin partitura siempre va a acompañar bien sin querer convertirse en otro solista.

Esta investigación pretende diseñar y desarrollar pautas metodológicas que abarquen todos estos aspectos, en búsqueda de unas estrategias de trabajo que permitan relacionar los dos instrumentos sonoros, piano y voz, con miras a desarrollar formas de ejecución, diálogos, balances y una estrecha y concordante relación ritmo, armonía, melodía que transmita al espectador sensaciones agradables y una buena impresión musical.

Adicionalmente, quiere aportar un enfoque diferente sobre la forma de acompañar en el piano a la voz, y va dirigido tanto a estudiantes de piano universitarios y de academia, así como a pianistas que quieran profundizar su aprendizaje en esta área de conocimiento.

## **1.5. ANTECEDENTES**

La investigación arroja algunos resultados que podrían definirse de manera individual. Por ejemplo, si hablamos de acompañamiento al piano y estrategias, nos encontramos con temas como técnicas de acompañamiento en diversos ritmos y patrones de ritmos. En cuanto al canto, encontramos ejercicios de técnica vocal, colocación de la voz, maneras de interpretar, estilos de canto popular, entre otros.

En el artículo “El Pianista Acompañante”, de la Revista Melómano Digital, se hace un recuento de la trayectoria artística en este campo del pianista español Miguel Zanetti, quien sostiene que el pianista que hace parte de un dúo, sea con solista vocal o instrumental y

teniendo en cuenta su repertorio manejado, en este caso Lied para canto o Sonata para cualquier instrumento, ya debería ser considerado como un pianista de cámara. Anota además que ese es el nombre que se le debiera poner a todo pianista que asumiera ese rol, ya que como él mismo cuenta, llevaba años y años buscando sustituir un término menos peyorativo que el de “Pianista Acompañante” sin haberlo logrado y teniendo en cuenta que este nombre podía variar según el idioma en que se presentase. Zanetti relata a modo de anécdota por lo que tuvo que pasar hasta convertirse en uno de los pianistas más consagrados en España, empezando por un personal mínimo al ser esta una carrera poco relevante en sus inicios y cómo la creación de instituciones musicales permitió que ésta tomara cada vez más fuerza, ya que fue acogida por muchos alumnos al querer tomar ese rol como su favorito. (Zanetti, 2012)

En el artículo “Acompañamiento al Piano Para Cantantes” del portal “La Brújula del Canto” del año 2014, el arreglista y productor venezolano y especialista en música moderna Alfredo Goncalves, sostiene que el pianista acompañante debe tener unas cualidades específicas que lo lleven al control total de lo que sucede en el escenario, cual si fuera un director musical, sin olvidar que es el cantante quien defiende su obra, sea esta popular o clásica. Estas cualidades son: flexibilidad, es decir, que el tempo, la forma de llevar la obra y la expresión artística en su totalidad deben estar a cargo del solista; la preparación, que no solo consiste en memorizar la obra, lo cual hace que el pianista quede en blanco, por lo cual, debe ser capaz de cantar la melodía, conocer todo el esquema de acordes y tonalidad de la pieza y definir los aspectos técnicos como la digitación, el sonido, entre otros: y la seguridad, que se logra mediante los ensayos previos con el solista, con miras a afianzar la seguridad escénica. (Goncalves, 2014)

Por su parte, David Andrés Montaña Villanueva, en su trabajo titulado KEISMAN, del año 2016, habla desde su visión de cantante acerca de la importancia que tiene el piano como complemento para la voz, desde la modalidad de Auto-acompañamiento, dado que es un aporte a su desarrollo técnico, pedagógico, performático e interpretativo. Además,

expone la trayectoria de reconocidos artistas que se desempeñan bajo esta modalidad. Montaña, resalta que el formato de Cantante auto-acompañado por piano o teclados, no se ha establecido como una categoría del canto. De ahí que surge su propuesta de darle el nombre de KEISMAN, nombre que lleva por título su trabajo. (Montaña Villanueva, 2016)

Aunque se encuentran algunos trabajos o artículos como los anteriores, se encuentran vacíos de investigación en el acompañamiento de la música Colombiana.

Existen algunas propuestas implementadas dentro de las instituciones que enseñan música, pero no están formuladas por escrito. Entonces para el investigador, es claro que quien acompaña música Colombiana y quiere conocer más sobre técnicas o pautas para ensamblar un instrumento armónico como el piano y un instrumento melódico como la voz, no existe suficiente material, ya sea impreso o virtual, incluso audiovisual, lo cual lo lleva a plasmar su propia experiencia como aporte de esta investigación y que comparte con el lector a continuación.

Carlos Julio Manosalva Manosalva, (investigador de esta monografía) de 34 años de edad, pianista y arreglista Bogotano, influenciado por las corrientes del jazz, la música latinoamericana, la música del repertorio andino colombiano, entre otras corrientes, llega al piano desde muy niño cautivado por su agradable sonido y comienza a sacar melodías de oído, ya que son melodías sencillas de imitar para él y debido a su gusto por las mismas y a su aguda audición, las puede escuchar y reproducir de manera autónoma.

En el transcurso de su ciclo escolar, comienza a estudiar el piano de manera técnica, de modo que su interacción pianística ya no solo consiste en sacar melodías de oído, sino que también, comienza a familiarizarse con escalas y acordes, e inicia el proceso de montajes de obras con contenido tanto armónico como melódico y en diversos formatos en los que se desempeña como ejecutante del piano en eventos culturales de su colegio.

Años más tarde, comienza su carrera de Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional, y con ella, los grandes retos que implica ser pianista. Montaje de

obras del repertorio clásico, estudios y ejercicios de virtuosismo entre otros. Paralelo a estos montajes en piano principal, también recibe sus clases de piano armónico, en las que se incluyen elementos como la construcción de progresiones armónicas, de acuerdo con las corrientes rítmicas y sus respectivos patrones, entre los que explora aires de Bolero, balada, tango, ritmos autóctonos de Colombia como el pasillo, la guabina, el bambuco, etc. Pasados unos semestres, descubre elementos del jazz y diversas disposiciones armónicas y otros estilos característicos en montajes de esta corriente musical.

Seis semestres le bastan para enfocar sus estudios en la corriente del jazz, lo cual le motiva a seguir ejerciendo como pianista armónico con énfasis en acompañamientos y ensambles de diversos formatos. Si bien cuenta con las herramientas del piano clásico, pasando por el barroco y la era postmoderna y con la posibilidad de realizar montajes mediante guías audibles de estos tipos de obras, siente que no está del todo satisfecho con solamente montajes de estos estilos. De manera que su amor y pasión por la riqueza armónica usada en el campo del jazz y las mil maneras de vivir la música popular moderna, fácilmente envuelta por la belleza armónica brindada por esa influencia del jazz, le motivan a realizar montajes de canto popular, distanciándose un poco de obras líricas y toda vez que dichas obras le impiden su ejecución autónoma al ser tan fieles a una partitura. Así pues, transcurre un largo ciclo en el que llega a acompañar la mayoría de cantantes en los parciales bimestrales de la Universidad Pedagógica Nacional.

Antes de iniciar de manera formal este ciclo de acompañamientos, Manosalva, se halla de un momento a otro vinculado a las clases de canto, tanto individuales como colectivas en las cuales es solicitado como pianista emergente para acompañamientos. Dichas clases son previas a parciales, donde los cantantes ya llevan un largo tiempo de ensayo con sus pianistas, si no son otros instrumentistas armónicos vigentes o idóneos para ensamblar las obras, y pasado un tiempo y a pocos días de los parciales, los cantantes recurren a él en calidad de emergente, ya porque el pianista no cuenta con una base de cifrado como guía o la partitura, o simplemente porque la obra le es compleja aún con ella y a partir de ahí, entra Manosalva en escena a poner a salvo el parcial de canto. Obviamente,

con los respectivos ensayos de preparación y en períodos más cortos gracias a que su capacidad auditiva es la más alta para tal fin.

Tiempo después, pasa de ser el pianista emergente que salva los parciales, al pianista titular desde el inicio, teniendo en cuenta su especialidad en acompañamientos de canto popular y además, por ser una asignatura que se ve como requisito entre las optativas de ensamble, en este caso, piano acompañante, donde usualmente, se asignan las partituras a los pianistas que acompañan canto lírico. Manosalva, debe rendir a la coordinadora de esa área, las notas que los docentes de canto popular le asignan para poder subirlas a plataforma. Más allá de ello, es una experiencia que le abre muchas puertas y le despierta aún más su creatividad para poder dar a las obras musicales su toque de belleza estética en cuanto a armonía se refiere.

Su fortaleza no solo es acompañar música andina Colombiana. Existe un amplio repertorio de distintos géneros en canto popular que le permiten explorar y profundizar en estilos, contextualizarse en las temáticas contenidas en las obras a montar, jugar con las dinámicas de las obras, etc. Desde allí, gusta de apreciar todo tipo de música y siente que puede a través de ella, viajar a través de las distintas épocas de la música, marcadas por las corrientes del jazz, el blues, la música Góspel, algo de rock, pop, música de cine o bandas sonoras y el variado repertorio folclórico Latinoamericano. También experimenta con montajes de temas en varios idiomas. Participa en acompañamientos de canciones en el difícil inglés, pasando por el portugués, el francés y el italiano. En todos los casos, incluido el español, es testigo directo del énfasis en la contextualización de los temas musicales durante los ensayos, asunto que siempre tiene en cuenta junto con sus cantantes a acompañar, tomando como ingrediente principal la transmisión del mensaje contenido en ellos. Durante los montajes de obras, siempre tiene presente jugar con la dinámica que está marcada con respecto a la guía de la melodía, que da las pautas para ello. En cuanto a balance sonoro, da protagonismo a la voz, cuidando de la armonización y la conexión con el cantante o la cantante durante las ejecuciones de obras.

## Facultades y obstáculos a superar

Manosalva resalta durante el proceso de acompañamientos la importancia de dar un toque de belleza a las obras musicales con las variaciones armónicas. El contacto con la línea del jazz le permite dar rienda suelta a su creatividad para dar un color distinto a las progresiones armónicas básicas. Así pues, una tonalidad mayor y sus progresiones, incluye algún tono en modo Delta, o menores 7 y las dominantes con sus aumentados 5 y bemoles 9 para darles belleza y cadencia más sutiles. Además, esa creatividad también le da la oportunidad de proponer algún diálogo o también llamado contra melodía realizado en el piano, respetando lógicamente su espacio como voz principal y dando introducción e interludios melódicos de la pieza donde existen. Es una facultad destacada en él, no solo por su oído tan bien entrenado, sino también porque para él, acompañar en el piano no es solamente poner acordes y marcar un patrón rítmico. También existe espacio para los adornos, los cortes, los calderones, entre otros elementos que enriquecen las obras y hacen un ensamble más interactivo con el cantante.

A menudo Manosalva se encuentra frente a una situación muy particular. . El o la cantante le facilita los audios originales de la obra a montar, a cambio de la partitura o el cifrado, medios que para su desempeño como acompañante, no le son útiles, no solo por su habilidad auditiva, sino también, por causa de la ausencia de su visión. La situación era que las tonalidades no iban acordes con la tesitura o rango natural de voz del cantante a acompañar. Manosalva sostiene que como instrumentista acompañante se debe tener en cuenta la comodidad de la voz del solista y su rango y nivel vocal para ejecución de canciones. Es así que, mientras oye y analiza la obra, , se toma el tiempo para estudiar el rango vocal de quien tiene asignado acompañar y de acuerdo a ello, puede sugerirle su tonalidad ideal o también, por sugerencia de alguno de sus maestros de canto, puede seguir esa instrucción, teniendo en cuenta que muchas veces la tonalidad original y su voz no son compatibles. Por esta razón, Manosalva afirma que se puede destacar en el pianista acompañante su aptitud para la transposición, tomando como eje central la tesitura o rango vocal de un solista, de tal manera que la tonalidad acordada garantice la comodidad y mejor desempeño en la proyección de su voz, evitando así que las notas altas afecten luego sus cuerdas vocales y velando porque todas las notas sean las más adecuadas en su rango.

También resalta que por parte del cantante, es indispensable el calentamiento previo con distintos ejercicios, oportunidad que el pianista aprovecha para calentar junto al cantante y a su vez, explorar su capacidad de desenvolverse en todas las tonalidades. Estos aspectos, según Manosalva, sirven como herramientas para estudiar bien al cantante y su rango natural y nivel de técnica vocal.

Por último, Manosalva advierte que se debe tener en cuenta un detalle no menos importante que es la afinación de la voz con notas precisas. Sostiene que más allá de la armonización de la obra y el toque estético como piso para la melodía del canto, también es papel fundamental del acompañante ser guía en las notas de mayor complejidad, es decir, que en ocasiones, el piano es aprovechado por el cantante para solucionar problemas de afinación existentes o frecuentes durante el montaje de la obra. Durante los ensayos de ensamble, Manosalva recurre a métodos de enfoque auditivo, con el fin de pulir las notas que se tornan inseguras o dudosas. Para ello, emplea el método de la nota por pulso, que consiste en la entonación de un fragmento de la canción que contiene dicha nota dudosa, junto a notas previas a ella marcadas por un pulso constante y la repetición de este fragmento de manera continua hasta que el cantante tenga la certeza de su precisión con respecto a la ayuda auditiva del piano. Luego y de manera paulatina, va pasando de la marcación del pulso constante hasta conseguir la velocidad y ritmo originales para que luego, sea interpretada de manera más consciente y segura por el cantante. Finalmente, el fragmento melódico se amolda a la armonía para darle mejor interpretación, logrando así un mejor producto, libre de dudas y listo para una puesta en escena frente a los maestros y el auditorio.

## Expresión

El acompañamiento de piano, además de ser el complemento armónico para el solista, también debe contener un toque de expresión corporal por parte del ejecutante. Manosalva recibe esta sugerencia por parte de una de las maestras de canto, quien le indica que imprima sutiles movimientos corporales, como unos ligeros balanceos y evitando movimientos bruscos o exagerados, a fin de que la obra vaya más allá de la simple ejecución

armónica y tenga más interacción con la danza. Tanto en clases individuales como en las colectivas, las maestras de canto trabajan con sus alumnos/as, no solo en la interpretación y técnica vocal, sino también, hacen énfasis en su expresión corporal. Durante este ciclo de clases de canto en las que está involucrado en acompañamientos, Manosalva comprende que toda interpretación musical para el canto debe contener un diálogo corporal y facial. Las interpretaciones así, son más comunicativas al auditorio que no solo oye sino que también ve. Del mismo modo ocurre con el instrumentista acompañante, afirma. Cuenta que en una ocasión y, sabiendo que solía ser demasiado rígido en su momento de ejecución del piano, la maestra de aquella clase le sugirió esos ligeros balanceos para imprimirle la danza a aquel ritmo sutil de la obra que acompañaba. De este modo, una obra es más expresiva y a través de estos movimientos y de la comunicación gestual de los miembros del ensamble, se comunica al auditorio el estado de ánimo que cada obra sugiere, desde la tristeza más profunda de una canción francesa, hasta la obra más alegre del repertorio cubano.

Por otra parte, Manosalva afirma que se emplea la expresión corporal como medio visual para indicar una entrada de un segmento de la obra, o un cambio de ritmo o un ritardando anunciando el final de la misma. En la mayoría de los casos, se ve como un director de orquesta, coro o cualquier ensamble, marca un ritmo y anuncia los cambios dirigiendo con su batuta en mano. Para el caso particular de los ensambles de acompañamiento en los que se hace partícipe Manosalva y siempre que lo considera necesario, la interacción se marca a nivel visual y auditivo. Por la parte visual, su signo para que el cantante visualice cambios, consiste en un ligero movimiento de cabeza o una mano levantada para que sepa dónde debe ir su cambio. En el aspecto auditivo, según Manosalva, toda vez que una canción no obtenga un tema introductorio melódico y donde en un solo momento hay entrada de voz e instrumento acompañante, la seña auditiva que le sirve de guía de entrada, es una marcación de respiración. Esta última, concluye, se considera como una alternativa al conteo que se suele hacer en un ensayo casual y que ante un auditorio nunca debe haber en este caso, no sin antes y en su calidad de acompañante, brindar la ayuda auditiva tanto de su primera nota como del acorde inicial.

## Aspectos logísticos

Para Manosalva, el ensamble de canto y piano, siendo un formato pequeño, requiere de pruebas acústicas de auditorio y también del ensamble de los dos instrumentos; lo que técnicamente se conoce en el campo de la ingeniería de sonido como el “Raider Técnico”, que consiste en la disposición de sonido, que incluye los elementos de amplificación tales como micrófonos, parlantes, consolas, en caso de ser necesarios. Por otra parte, también considera que el piano en su sonido original, destaca su manera de proyectar una acústica ideal a la medida de la sonoridad del auditorio sin necesidad de amplificarse. Por ejemplo, sea de cola o vertical, puede tener abiertas o cerradas sus tapas según se necesite, para que emita un sonido natural logrando un buen balance con el solista. De la misma manera, se debe verificar la correcta afinación del instrumento y su perfecto estado de mantenimiento.

Manosalva en sus pruebas auditivas naturales, analiza los ajustes del auditorio, su nivel acústico en cuanto a reverberación y posibilidades de aforo que harán que este varíe. Como él afirma, Lo ideal es que esta prueba se lleve a cabo con ayuda logística, para medir el alcance acústico hacia cada rincón del recinto, a fin de lograr una proyección sonora audible a cada asistente a un concierto, recital y eventos afines.

## El piano, tonalidades y sensaciones

Manosalva ilustra lo que significa para él la música con respecto a algunas sensaciones traducidas a estímulos visuales que despiertan en él otros sentires, otros estímulos. Esto en razón de la ausencia de su visión y de su capacidad y virtud de recrear y transmitir un mensaje a través de su universo sonoro. Por ejemplo, tocando una tonalidad de Sol mayor, la logra asociar con un ambiente de clima frío o un fondo de color fucsia claro, o rosa, o tal vez un violeta pálido. Según relata, esa variedad de tono la pinta respecto a la afinación de un instrumento que afinado en 415 es distinto a otro en 440. O un do mayor lo asocia con un ambiente cálido o una tonalidad determinada de amarillo o naranja, del mismo modo asociado con la afinación que registre. Este fenómeno en términos científicos se conoce con el nombre de “Sinestesia”, que es la capacidad del ser humano de

asociar situaciones con alguna sensación en específico. Pero el caso que se está tratando va un poco más allá del color. Manosalva asocia una tonalidad con un ambiente determinado. Por ejemplo, puede asociar el sol mayor con una mañana de lunes fría en la calle y con mucho tráfico. O el Do mayor con el caluroso sol de una mañana de sábado con un rico desayuno.

Aplicado a sus acompañamientos pianísticos, el asunto suele tomar otro rumbo, teniendo en cuenta el contexto de una obra que él monta junto a sus cantantes. Manosalva afirma que un bambuco en sol mayor que habla de algo evocador, le imprime un aspecto distinto a la tonalidad de su esencia original, como él la plantea. Al tiempo que se siente algo de frío y tal vez de soledad, se puede sentir algo de tranquilidad y nostalgia de algo bello que ocurrió en el pasado. A eso, se suman algunas fragancias, esos momentos coloridos de la historia de la obra o pieza musical, lo que se respira y muchas veces quien inspira la obra. Eso es posible añadiendo ese toque especial armónico que hace más agradable la obra aún. Estar inmerso en la historia permite despertar esa y muchas sensaciones agradables hasta en una historia triste, según él. Resalta que sus sentimientos de amor y nostalgia suelen mezclarse con alguna que otra pieza de despecho en cualquier corriente. También le suele ocurrir en un ritmo o corriente movido o alegre. Manosalva concluye que así puede ponerle sentimiento y color a una pieza musical que se acompaña, sin importar su sentimiento o estado de ánimo. Afirma que todo es gracias a sus influencias del jazz y al don de poder enriquecer de armonía algo tan sencillo auditivamente hablando.

Tocar una obra para él se traduce en el poder y aptitud de adornar una progresión simple y tradicional con una mayor riqueza en armonía alternativa y cadente, lo cual le da un carácter innovador como arreglo musical. Es un aspecto estético con el propósito de embellecer la obra y poderla exponer ante un público exigente que va a querer disfrutar de miles de interpretaciones de este estilo decorativo y novedoso.

## **2. MARCO REFERENCIAL**

Los elementos conceptuales y teóricos en los cuales se basa esta investigación son esencialmente dos que, de manera integrada permiten situar el tema de investigación desde una perspectiva teórica. En primer lugar se resalta la importancia del aprendizaje significativo como factor determinante en el proceso formativo de la propuesta. El segundo lugar lo ocupa el acompañamiento del bambuco y el pasillo en su estilo, estética y evolución.

### **2.1. APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO**

Con el fin de la creación de nuevas estrategias pedagógicas y de su implementación en los procesos formativos, el aprendizaje significativo se considera una herramienta muy valiosa y funcional en tanto que un aprendizaje es significativo cuando los contenidos son relacionados de modo no arbitrario y sustancial con lo que el alumno ya sabe. Por relación sustancial y no arbitraria se debe entender que las ideas se relacionan con algún aspecto existente específicamente relevante de la estructura cognoscitiva del alumno, como una imagen, un símbolo ya significativo, un concepto o una proposición. (Ausubel, 1983)

Esto quiere decir que “en el proceso educativo, es importante considerar lo que el individuo ya sabe de tal manera que establezca una relación con aquello que debe aprender. (Teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel, 2012)

Esta interpretación de aprendizaje significativo según Ausubel se conecta a los procesos formativos en los que se quiere aplicar, puesto que tiene en cuenta los avances, desarrollos y resultados que se generan en la labor educativa. Además de esto, incluye la opción de la creación y elaboración de nuevas estrategias pedagógicas o técnicas educacionales coherentes, que contribuyan al aprendizaje de los alumnos.

El aprendizaje significativo según Solé y Coll, se produce cuando el individuo construye un significado propio y personal para un objeto de conocimiento. Profundizando

en este aspecto, el aprendizaje significativo implica no solo una acumulación de conocimientos sino una integración, modificación, establecimiento de relaciones y coordinación entre esquemas de conocimientos que ya se poseen. (Coll, y otros, 1993)

De acuerdo con Mariana Miras, para que el aprendizaje sea significativo debe haber ciertas condiciones. En primer lugar, debe estar mediado por un ambiente de motivación que proporcione herramientas dinámicas y que permita integrar diferentes situaciones y conocimientos. En segundo lugar, como el aprendizaje está mediado por la motivación, se debe conocer la disposición que presentan los alumnos frente al proceso de aprendizaje. (Miras, 1997)

Estudios de la universidad de Zaragoza describen que “el aprendizaje significativo es un aprendizaje con sentido. Básicamente está referido a utilizar los conocimientos previos del alumno para construir un nuevo aprendizaje. El profesor se convierte sólo en el mediador entre los conocimientos y los alumnos participan en lo que aprenden”. (Soria Aznar, Giménez, Fanlo, & Escanero, 2006)

Otro punto de partida es aplicando el aprendizaje significativo, es el expuesto por Gabriel Russinek, investigador español de la universidad Complutense de Madrid y autor de gran número de artículos relacionados con la educación musical, quien manifiesta que “el ser humano está regido bajo dos tipos de aprendizaje significativo: el guiado o verbal, que es la acción de adquirir conocimientos y el aprendizaje significativo musical, que al adquirir conocimientos y aplicarlos, permiten el surgimiento a nivel auditivo, interpretativo y creativo, todo ello, teniendo en cuenta procesos de desarrollo cognitivo” (Russinek, 2004)

Aplicado al objeto central que se estudia en este documento, y de acuerdo al punto de vista del investigador, el canto popular requiere mucho de pautas para profundizar sobre estilos y maneras de expresión, lo cual refleja las emociones que se manifiestan en una obra musical. Con una buena dinámica, interpretación y manejo escénico y motor, se logra a través del aprendizaje significativo que el estudiante de canto muestre sus distintas aptitudes musicales. De igual manera, el acompañante al piano deberá mostrar sus

aptitudes para formar progresiones armónicas y fijar dinámicas, de acuerdo a como el cantante esté queriendo transmitir su mensaje. Entra a ser parte importante el estar constantemente en armonía con la melodía expuesta en un ensamble de voz acompañada por piano.

Basándose en las anteriores interpretaciones y/o conceptos sobre el aprendizaje significativo, se comienza a estudiar los aspectos más importantes que componen esta herramienta pedagógica, tales como, sus características, estructuras, métodos, requerimientos, necesidades y resultados.

La característica más importante del aprendizaje significativo es que, produce una interacción entre los conocimientos más relevantes de la estructura cognitiva y las nuevas informaciones (no es una simple asociación), de tal modo que éstas adquieren un significado y son integradas a la estructura cognitiva de manera no arbitraria y sustancial, favoreciendo la diferenciación, evolución y estabilidad de los conocimientos preexistentes y consecuentemente de toda la estructura cognitiva.

Cuando esta estructura cognitiva no se encuentra muy clara y es confusa, el aprendizaje deja de ser significativo, pasa a ser un aprendizaje mecánico. Obviamente, el aprendizaje mecánico no se da en un "vacío cognitivo" puesto que debe existir algún tipo de asociación, pero no en el sentido de una interacción como en el aprendizaje significativo. El aprendizaje mecánico puede ser necesario en algunos casos, por ejemplo, en la fase inicial de un nuevo cuerpo de conocimientos, cuando no existen conceptos relevantes con los cuales pueda interactuar, en todo caso el aprendizaje significativo debe ser preferido, pues, este facilita la adquisición de significados, la retención y la transferencia de lo aprendido.

El "método del descubrimiento" puede ser especialmente apropiado para ciertos aprendizajes como por ejemplo, el aprendizaje de procedimientos científicos para una disciplina en particular, pero para la adquisición de volúmenes grandes de conocimiento. Por otro lado, el "método expositivo" puede ser organizado de tal manera que propicie un aprendizaje por recepción significativo y ser más eficiente que cualquier otro método en el

proceso de aprendizaje-enseñanza para la asimilación de contenidos a la estructura cognitiva. (Roa, 2015)

Para que un contenido sea lógicamente significativo se requiere una serie de matizaciones que afectan a:

- Definiciones y lenguaje (precisión y consistencia -ausencia de ambigüedad-, definiciones de nuevos términos antes de ser utilizados y adecuado manejo del lenguaje),
- Datos empíricos y analogías (justificación de su uso desde el punto de vista evolutivo, cuando son útiles para adquirir nuevos significados, cuando son útiles para aclarar significados pre-existentes),
- Enfoque crítico (estimulación del análisis y la reflexión, estimulación de la formulación autónoma -vocabulario, conceptos, estructura conceptual-).
- Epistemología (consideración de los supuestos epistemológicos de cada disciplina - problemas generales de causalidad, categorización, investigación y mediación-, consideración de la estrategia distintiva de aprendizaje que se corresponde con sus contenidos particulares) (Ballester, 2002)

Ahora, para que el aprendizaje significativo funcione y que el conocimiento realmente se aprenda de la mejor manera, se hace necesario:

- Disposición para el aprendizaje significativo, es decir, que el interesado muestre una disposición para relacionar de manera sustantiva y no literal el nuevo conocimiento con su estructura cognitiva. Así, independientemente de cuanto significado potencial posea el material a ser aprendido, si la intención del alumno es memorizar arbitraria y literalmente, tanto el proceso de aprendizaje como sus resultados serán mecánicos; de manera inversa, sin importar lo significativo de la disposición del alumno, ni el

proceso, ni el resultado serán significativos, si el material no es potencialmente significativo, y si no es relacionable con su estructura cognitiva.

- Que el material sea potencialmente significativo, esto implica que el material de aprendizaje pueda relacionarse de manera no arbitraria y sustancial (no al pie de la letra) con alguna estructura cognoscitiva específica del alumno, la misma que debe poseer "significado lógico", es decir, ser relacionable de forma intencional y sustancial con las ideas correspondientes y pertinentes que se hallan disponibles en la estructura cognitiva del alumno, este significado se refiere a las características inherentes del material que se va aprender y a su naturaleza.

### **2.1.1. Los conocimientos previos**

Es de vital importancia que el aprendizaje significativo sea funcional, teniendo en cuenta los siguientes aspectos: la disposición para el aprendizaje significativo, es decir, que sean afines y más sustantivamente y menos literal, los nuevos conocimientos y la estructura cognitiva, esto con el fin de que el aprendiz logre establecer relaciones con conocimientos previos y actuales, de lo contrario, no se darán resultados suficientemente significativos y se incurrirá en la acción mecánica de adquirir información memorística y literal. Del mismo modo, el material de aprendizaje también se deberá relacionar con las ideas que se tengan por parte del aprendiz en su estructura cognitiva. De no presentarse estas relaciones, como aprendizaje significativo, se perdería el verdadero sentido y siempre se incurrirá en repetir y mecanizar todo al pie de la letra. (Ausubel, 1983)

Los alumnos no inician un proceso de aprendizaje de un objeto de estudio sin ningún referente directo o indirecto al mismo. Por tanto, no se puede partir de la nada, debe haber una conexión entre conocimientos previos y conocimientos nuevos para garantizar el aprendizaje.

Un aprendizaje es tanto más significativo cuantas más relaciones con sentido es capaz de establecer el alumno entre lo que ya conoce, sus conocimientos previos y el nuevo contenido que se le presenta como objeto de aprendizaje. (Miras, 1997)

Para establecer los conocimientos previos se debe realizar una evaluación inicial de los alumnos, es decir un diagnóstico, el cual consiste en analizar y delimitar cuales pueden ser los conocimientos previos al objeto de estudio, qué características tienen y qué tipo de organización se les debe dar.

Miras, agrega que los conocimientos previos son de dos clases, los conocimientos que ya se poseen respecto a lo que se les va a enseñar, y los conocimientos que de manera directa o indirecta se relacionan con él. El conocimiento no es global o generalizado. Los conocimientos se organizan en esquemas dependiendo del tipo de conocimiento, es decir que en la mente existen pequeñas parcelas de la realidad. Cabe mencionar que en lo que refiere a esta investigación, los conocimientos previos que menciona Miras están relacionados directamente con el conocimiento musical previo tanto de los pianistas como de los cantantes.

### **2.1.2. Conceptos, procedimientos y actitudes**

Según Teresa Mauri (1993), quien expone el Aprendizaje significativo en el capítulo IV del libro “Constructivismo en el Aula”, texto que reúne a algunos autores conocedores del ámbito educativo, “El aprendizaje significativo se da en tres momentos muy importantes que son: concepto, procedimiento y actitud”. El concepto es aquello que se resume en información teórica que se va recibiendo, como elemento fundamental del aprendizaje. Es la manera en que el alumno se hace receptor de la información y es la base para lo que luego se puede ir aplicando al punto práctico, es decir, toda la teoría se encuentra aplicada a la parte conceptual que luego con el procedimiento se hará más comprensible y la actitud será lo que se logra a partir de lo anterior, estableciendo así, la relación entre la estructura cognitiva obtenida por saberes previos y la experiencia reciente, vivida por el alumno. (Coll, y otros, 1993)

Mauri en su documento expone cómo según su criterio se vive o se lleva a cabo el proceso de enseñanza aprendizaje por medio de estos tres momentos del aprendizaje. Desde el punto de vista educativo, se explica de la siguiente manera: El aprendizaje escolar consiste en conocer las respuestas a las preguntas que el alumno plantea y el proceso de enseñanza es el encargado de brindar el refuerzo que se necesita para que el alumno pueda dar acertadamente respuesta a dichas preguntas planteadas. Así, por medio de este primer momento, se va construyendo el rumbo de lo que se quiere aprender. Son las preguntas entonces, la materia prima para poder llevar a cabo el proceso de aprendizaje. Es lo que se conoce como concepto como fundamento primario de adquisición de conocimiento.

“El aprendizaje escolar consiste en adquirir las herramientas autóctonas de una cultura. En este caso, la enseñanza le procura al alumnado la información que necesita” (Mauri,1993) (Coll, y otros, 1993). Aquí está hablando la autora de otro momento en el rumbo del aprendizaje, es decir, el procedimiento. Dadas las respuestas a las preguntas planteadas al comienzo, se abre paso a la búsqueda de herramientas que optimicen dichos planteamientos y sean más comprensibles por parte del alumno. De ahí que existe el material didáctico en algunos casos, como muestras de lo que realmente significa aprender a construir el concepto, sus ventajas y desventajas para su desempeño y cómo podrían afectar o beneficiar en su cotidianidad que es el punto que viene a continuación.

“El aprendizaje escolar consiste en construir conocimientos. Los alumnos y las alumnas son quienes elaboran, mediante la actividad personal, los conocimientos culturales” (Mauri,1993) (Coll, y otros, 1993). En este punto expone lo que se conoce como la actitud, el tercer y último momento en el aprendizaje. Aquí hace énfasis en la importancia de adquirir conocimiento de manera activa. No quedarse solamente con la información recibida en los dos momentos anteriormente expuestos, sino ya llevarlos a un período práctico como prueba de confirmación de la veracidad de la información. Es experimentar mediante la vivencia por parte del alumno teniendo en cuenta que este logre comprender más su entorno cultural, social y si se quiere afectivo a través del conocimiento. Lo anterior son realmente una serie de eventos que invitan a la construcción

del conocimiento. Así pues, en la música pasa algo similar. Las preguntas acerca de los conceptos básicos de la música y sus componentes como las notas, las figuras, la intensidad, el timbre, ritmo, armonía, melodía, etc., son el punto de partida para luego conocer y aplicar el conocimiento que en torno a ellos gira y se hace más interesante al momento de aplicarlo a su cotidiano vivir.

Entrando al segundo momento, el procedimiento, es donde se disponen las herramientas y recursos necesarios para hacerlo más entendible. Los medios audiovisuales, en este caso, las partituras y las muestras auditivas pueden ser el complemento perfecto para generar la expectativa entre los estudiantes y, por otra parte, a nivel cultural, se podría apreciar por parte de ellos qué géneros musicales en dicho momento se pueden identificar, teniendo en cuenta características como ciclos armónicos, ostinatos rítmicos y también aprendiendo a identificar los instrumentos que conforman la organología (formato instrumental) que caracteriza dicho género. En este caso, se trabajará con ritmos de la región andina colombiana, al hacer referencia a la música de tipo popular, que es el eje central del presente documento.

El tercer momento, la actitud, es el momento de la interacción y experimentación práctica, ya que se propone una actividad en la cual el alumno ya habiendo recibido la información necesaria, comienza a entrar en acción al aplicar el conocimiento adquirido. La ejecución del instrumento y además de ello, la capacidad de escucha que este debe tener en el momento de hacerlo, así como también la capacidad de comprender la obra musical mediante la lectura y también, la habilidad y aptitud de improvisar sobre un ciclo armónico característico, son el producto del proceso que se llevó a cabo en el período de aprendizaje y construcción de conocimientos previos que llevados a la práctica, se hacen más visibles por parte del mismo alumno.

La actitud también es el momento de aplicación de los conceptos, ya que por medio de estos y la aplicación de procedimientos, se logra que el alumno experimente y relacione lo previamente aprendido y su sensación de estar frente a la situación que le es planteada partiendo de la teoría y estructura cognitiva. En este punto, la práctica pasa a ser algo

menos relevante, pues ya se tienen todos los componentes y manejo de tema en dicha materia. Es así como el aprendizaje significativo relaciona la base cognitiva con los conocimientos actuales, evitando así, caer en la forma de aprendizaje mecánico.

Aplicando todo lo anterior sobre el aprendizaje significativo a la propuesta de acompañamiento pianístico, se podría pensar que el alumno puede ya improvisar teniendo en cuenta los componentes mencionados, es decir todo lo que trae en su bagaje musical. Entonces, un acompañamiento musical no solo se compone de ejecutar una armonía, melodía, ritmo y dinámicas, que el piano imprime a la obra para que esta sea más comprensible y transmitir al oyente un sentimiento particular, sino que se cuenta con lo que el pianista aporta desde su construcción propia.

(Ausubel, 1983) dice que “el aprendizaje significativo se da siempre por la relación entre una estructura cognitiva y conocimientos actuales. Así, si no hubiese una estructura cognitiva, es decir, si hay conceptos que no se entienden fácilmente, ya no se habla de aprendizaje significativo sino de aprendizaje mecánico”.

El aprendizaje musical se da a través de estrategias que permiten que el alumno no solo ejecute el instrumento por ejecutarlo y por lograr un buen sonido, como manera de ejecución mecánica, sino que también el alumno logre soltarse más corporal y expresivamente. Su propósito es que pueda despertar cualquier cantidad de sensaciones al ejecutar el instrumento. Así pues, ya no se tocaría un instrumento solamente pensando en la técnica. Es mediante dichos componentes de balance sonoro, que se logra impresionar a un oyente y expresar de manera magistral una idea sugerida por la obra musical a través de los factores sonoros y expresivos del instrumento en cuestión.

## **2.2. BAMBUCO**

Corriente musical de la región andina colombiana comprendida en los departamentos de Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santanderes, Antioquia y la zona cafetera en la cual se encuentran los departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda. Se puede escribir de dos

maneras: En compás de 3/4, a la manera antigua y se caracteriza por sus cambios armónicos a la mitad del compás, es decir, no se hacen los cambios en el primer tiempo del mismo. O en 6/8, como se conoce en la actualidad. Su armonía se modifica siempre al inicio de cada compás a diferencia del bambuco 3/4. Este modo rítmico en 6/8 posee dos variables de ejecución en el piano: una consiste en la ejecución de corcheas en la mano derecha, mientras la izquierda, en su papel de bajo andante, siempre realiza silencios de negra y dos corcheas en modo ligadura, culminando con una negra. Un segundo modelo consiste en la ejecución de negras con puntillo en la mano derecha, mientras la izquierda en su papel de bajo, ejecuta corcheas para dar así, un carácter de bambuco muy bien ensamblado con un instrumento armónico como es el piano.

El bambuco, especialmente el que se canta, tiene como temática principal la tierra, la exaltación de un paisaje, la actividad que se lleva a cabo en los campos, el amor, entre otras tantas maravillas características de la zona andina. Uno de los más reconocidos exponentes del bambuco es el maestro Luis Carlos González Mejía, Risaraldense nacido en Pereira en 1908 y fallecido en 1985, a quien muchos han considerado ser el primer bambuquero de Colombia y quien ha escrito innumerables obras entre las cuales se destacan, mi Casta, La Ruana, Camino y Tarde, entre otras. El bambuco de González se caracteriza métricamente por su escritura octosílaba en cada verso. Entre otros exponentes de esta corriente también se encuentran: José Macías, John Jairo Torres de la Pava, Luis Enrique Aragón, entre otros. La principal característica del bambuco cantado es su letra, las cuales generalmente son composiciones poéticas, letras elaboradas por poetas como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado entre otros; están inspiradas en la tradición de los trovadores que sacaban melodías de su diario vivir, de su forma de relacionarse, de su forma de sentir el mundo recalando los sentires, llenas estas, de emociones y mucha nostalgia.

Estas melodías cargadas de sentires siempre están en contraste rítmico y de acentuación frente a la armonía y el acompañamiento. Están elaboradas como cualquier música tonal, tono mayor y menor. La curva melódica raramente sobrepasa los registros de octava cuando es cantado, cosa contraria a lo que se observa en los arreglos instrumentales.

Como característica común se presenta apoyaturas expresivas generalmente del tercer al cuarto grado de la escala trabajada.

A nivel de la rítmica en la historia hemos encontrado bambucos de  $3/8$  de  $3/4$ ,  $6/8$  y hasta  $5/8$  pero todos incorporados a una interminable lucha por definir cuál es la correcta escritura de este ritmo. Son varios y renombrados los exponentes y defensores de cada escritura desde su nacimiento hasta el día de hoy, como encontramos en (Greiff & Feferbaum, 1978) “Su tonada musical en compás de  $3/4$  y su muy característica “síncopa” que tanto dificulta su ejecución a los extranjeros, son de rigurosa norma en el bambuco” (p. 352). De igual manera en el libro de Canciones y Recuerdos (Añez, 1951) Jorge Añez, también sostiene esta doctrina del bambuco a  $3/4$ , al igual que varios musicólogos como Eugenio Telesforo, y el mismo Pedro Morales Pino, que sin embargo compuso bambucos en ambas rítmicas.

Apoyando la escritura de  $6/8$  encontramos también distinguidas personalidades musicales, y sus variadas y aceptables razones e investigaciones, como el profesor Luis López De Mesa, Andrés Pardo Tovar. Pero no es nuestro centro de investigación y estudio la correcta escritura de este aire, sino su análisis musical en sus dos métricas.

Por la parte armónica es constante la modulación constante explicada por José Ignacio Perdomo en este relato: “Esta consiste en modulaciones a tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia, en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía; esto sin afectar en nada las características melódicas”. (Perdomo, 1980)

También Harry Davidson aporta: “en el siglo XIX el bambuco siempre iba en menor y tan así eran las cosas que si estaba en tono mayor entonces ya no se llamaba así sino bunde.” (Davidson, 1968) Donde aporta un poco sobre aquella hipótesis sobre su parecido con otro ritmo colombiano: el bunde.

A nivel de su interpretación el bambuco y la música colombiana en general, presenta una característica extra musical, que llamaremos “sentir”, pues es este sentir propio de nuestros aires que nos permite interpretar la música mas allá de un papel o su escritura, ejemplo de esto lo encontramos en las palabras del músico Ramón Cardona en una carta del 29 de enero de 1957 publicación 342 del periódico Intermedio, narra: “nuestra música folklórica es simple en su forma, pero compleja en su estructura rítmica. Su interpretación no debe limitarse al texto sino al contexto, es decir, que exige el acento peculiar en las cadencias y los giros melódicos.” (Cardona, 1957)

También son característicos las anticipaciones melódicas, la riqueza de retardos y sus cambios de tiempos. Todo esto varía según el tipo de bambuco, y la época en que se compone. Para la presente investigación el tipo utilizado es el bambuco-canción contemporáneo. Es lento, suave, y su temática es la naturaleza desde el recuerdo de su forma y olor.

### **2.3. PASILLO**

Corriente musical de la región Andina colombiana comprendido en el departamento de Caldas, extendido a regiones de la zona cafetera, Antioquia y toda la extensión de la región andina. Su marcación rítmica siempre será de  $\frac{3}{4}$  y su armonía siempre será marcada por su acento en el primer pulso. En muchas ocasiones, el inicio de una melodía en pasillo es de tipo anacrúsico y en cuanto a la armonía es muy variado ya que al igual que existen piezas en tonalidades menores y/o mayores. Casos como el del pasillo fiestero tienen períodos o progresiones que comprenden 16 compases. Existen dos maneras de marcar el pasillo en el piano: dos corcheas como bajo, silencio, dos corcheas en acorde, silencio. O también se marca en dos corcheas en el bajo y una en acorde, repitiéndose el mismo esquema en el mismo compás una vez.

El pasillo también se conoce como una variante del vals europeo. Tuvo sus orígenes en el siglo XIX y a partir de allí fue el baile de moda entre los jóvenes de la época y se hacía con un ritmo más rápido, es decir, de pasillo. Una de sus variaciones se conocía

como capuchinada, también conocida como vals nacional rápido. Se convirtió en ritmo de moda entre finales del siglo XIX y comienzos del XX ya que los jóvenes de la época lo solicitaban mucho en sus reuniones, especialmente en lo que en ese entonces fueron las tertulias santafereñas. Son piezas representativas, La Gata Golosa, Patasdilo, Rondinella, entre otras. Se conocen dos corrientes representativas del pasillo: el pasillo fiestero instrumental, especial para fiestas y bailes populares, y de casorios. Se confunden con las bandas típicas de pueblo, retretas, corridas, fuegos con pólvora, etc. El pasillo lento, vocal o instrumental, tiene como temáticas el amor, los recuerdos, el luto y la nostalgia. Especial para serenatas y reuniones sociales, o simplemente para escuchar en un momento de descanso y recuerdos.

Tiene sus semejanzas con el vals venezolano, el sanjuanito ecuatoriano y el valsecito de Costa Rica. Era considerado como un baile de salón y de familia, y se hizo popular en Colombia, especialmente en los departamentos de Antioquia y Caldas. En Aguadas Caldas, se realiza anualmente, a mediados de agosto, el Festival nacional del Pasillo Colombiano, como homenaje a los hermanos Héctor, Francisco y Gonzalo Hernández, nacidos en este municipio y quienes se convirtieron en pioneros de la música andina colombiana al introducir esta corriente musical en nuestro país, siendo ellos quienes mediante su investigación y múltiples viajes, han tomado de los vales europeos las bases para formar lo que hoy es el pasillo colombiano como lo conocemos. Este festival también pretende promover los valores y tradiciones culturales de nuestro país y nuestra región, al igual que las tradiciones y cultura caldenses. (Pérez, 2015)

El pasillo empleado en los talleres de esta investigación es un pasillo lento y de un autor contemporáneo. Es muy amplia su armonía, habla del amor, de la nostalgia, todos ellos elementos que influyen en la interpretación y acompañamiento.

Estos dos modelos rítmicos son los que le dan mayor relevancia, pues al alternarlos, al igual que realizando balances de volumen y expresión en el momento de ensamblar con un cantante, le permiten obtener riqueza expresiva y un verdadero poder de transmitir a un público exigente el verdadero mensaje que la pieza desee comunicar.

### **3. METODOLOGÍA**

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su posterior desarrollo en cada una de las fases propuestas, partiendo inicialmente de describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos del trabajo investigativo.

#### **3.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO**

El enfoque cualitativo se denomina enfoque holístico, ya que se precia de considerar el todo, de indeterminado contexto, sin reducirlo al estudio de sus partes. Por lo general se utiliza al inicio de la investigación como una forma de obtener la información que permitirá conocer el fenómeno en su totalidad antes de adentrarse a formular preguntas o hipótesis. Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, tales como las descripciones y las observaciones. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad tal y como la observan los actores de un determinado sistema social.

En términos generales los estudios cualitativos involucran la recolección de datos utilizando técnicas que no pretenden asociar las mediciones con números. Entre las técnicas utilizadas en este enfoque están la observación no estructurada, las entrevistas abiertas, la revisión de documentos, la discusión grupal e historias de vida, muchas de las cuales fueron empleadas por el investigador y aparecen a lo largo del trabajo. Los estudios cualitativos a diferencia de los cuantitativos no pretenden generalizar a partir de los resultados a poblaciones más amplias ya que no se interesa en obtener muestras representativas. Se fundamentan más en un proceso inductivo, van de lo particular a lo general..

### **3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN:** Descriptivo y Exploratorio

Esta es una investigación que describe de modo sistemático las características de una población, situación o área de interés. Aquí el investigador recoge datos sobre la base de una hipótesis o teoría, expone y resume la información de manera cuidadosa y luego analiza minuciosamente los resultados, a fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento.

### **3.3. INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN:**

#### ➤ **Entrevista semi-estructurada**

Según Homero R. Saltalamacchia, en su artículo “entrevistas semiestructuradas y formas de vida”, la entrevista semiestructurada se concibe de esta manera: La entrevista es una relación imaginaria entre entrevistados y entrevistadores. Decir que la relación es imaginaria no cumple una función estilística, ni de mero impacto poético. Por el contrario, decir que es imaginaria pretende enfatizar en una idea: ambos interlocutores se relacionan con las imágenes y no con entidades sobre las que claramente conocen sus características. (Saltalamacchia, 1999)

Esto significa, que cada interlocutor imagina quién es y qué piensa aquel con quien se está compartiendo la experiencia de la entrevista y es a esa imagen que le preguntan y/o responden. Tenerlo en cuenta es importante pues las preguntas y respuestas serán diferentes si diferentes son esas imágenes que cada uno tiene del otro. Como en cualquier interacción social, a quien respondemos es a una persona que imaginariamente hemos construido (cuyos rasgos pueden coincidir en más o en menos con lo que esa persona es): lo que se dice o lo que se oculta, consciente o inconscientemente, se relaciona íntimamente con esas imágenes. (Roa, 2015)

Las imágenes mutuas del entrevistador y del entrevistado, normalmente están formadas tanto por dos insumos principales: a) ciertos prejuicios anteriores al encuentro, que llevan a

incluir al interlocutor en una cierta “clase de gente” y atribuirle las características de esa clase y b) la apariencia del otro (rasgos físicos, vestimenta, el lenguaje), que produce una serie de imágenes que refuerzan el prejuicio primitivo o exacerban otros. (Roa, 2015)

Aceptar la evidencia de lo dicho en el párrafo anterior, no supone creer en que esas imágenes se mantendrán incólumes durante toda la entrevista. Muy por el contrario, la entrevista seguramente irá produciendo una permanente redefinición de esas imágenes. Pero es tarea del entrevistador ser consciente de ese flujo de representaciones y de intentar que ellas vayan en el sentido que más ayude al espíritu de la entrevista que está produciéndose. Su objetivo no es sólo determinar el estado de los fenómenos o problemas analizados, sino también en comparar la situación existente con las pautas aceptadas. El alcance de estos estudios varía considerablemente; pueden circunscribirse a una nación, región, Estado, sistema escolar de una ciudad o alguna otra unidad. Los datos pueden extraerse a partir de toda la población o de una muestra cuidadosamente seleccionada. La información recogida puede referirse a un gran número de factores relacionados con el fenómeno o sólo a unos pocos aspectos recogidos. Su alcance y profundidad dependen de la naturaleza del problema.

### ➤ **Observación Directa**

La observación es una técnica que consiste en observar detenidamente un caso en específico, tomar información y registrarla para su posterior análisis.

Según (Puente, 2011) existen dos tipos, la observación científica en la que se observa un objetivo claro, por tal motivo implica una previa preparación; y la observación no científica en la que no hay intención ni objetivo definido, por tanto, no se requiere una previa preparación.

Además, la observación puede ser directa, la cual se caracteriza porque el investigador se pone en contacto directo con el caso, o indirecta cuando la observación se hace por medio de observaciones realizadas por terceros.

### **3.4. POBLACIÓN.**

Cuatro pianistas con experiencia significativa dentro del terreno del acompañamiento a la voz en los géneros bambuco y pasillo, incluyendo al investigador, y por otra parte dos cantantes, con experiencia al igual que los pianistas en la interpretación de esos géneros, con el fin de recoger sus experiencias y aportes a la interpretación y a la comunicación entre pianista y cantante.

### **3.5. PLAN DE ACCIÓN.**

- **1º FASE DE INDAGACIÓN:** Entrevistas a cantantes y a pianistas acompañantes incluyendo la experiencia del propio investigador.

Objetivo. Recoger las experiencias musicales y pedagógicas en la relación de aprendizaje y enseñanza alrededor del piano acompañante de bambucos y pasillos.

- **2º FASE DE DISEÑO.**

Objetivo. Generar una propuesta metodológica para el acompañamiento pianístico alrededor del canto de bambucos y pasillos.

- **3º FASE: APLICACIÓN DE LA PROPUESTA.**

El objetivo de esta fase es demostrar los beneficios, alcances y ajustes de la propuesta a través de una serie de talleres (3) con estudiantes de canto de la Universidad Pedagógica Nacional. Los estudiantes son parte del programa de Canto de la Licenciatura en Música. Para tal efecto, en cada taller se registra cada una de las estrategias diseñadas en la fase anterior de manera secuencial.

## **4. TRABAJO DE CAMPO**

Este capítulo consta de tres fases. La primera es la fase de Indagación donde a partir de entrevistas a algunos pianistas y cantantes, se articula el pensamiento de ellos frente a la temática de esta investigación. La segunda fase es el diseño de la propuesta y la tercera fase es la aplicación de la misma a través de tres talleres y sus resultados.

### **4.1. FASE N°1 DE INDAGACIÓN.**

Se elaboraron unas preguntas y se realizaron unas encuestas donde participaron dos cantantes y cuatro pianistas acompañantes entre ellos el investigador por su trayectoria musical. A continuación se comparte lo obtenido a partir de esas encuestas y adicionalmente se pueden observar unos cuadros comparativos y resumidos de las mismas. (Véanse Anexos 1 y 2)

Entrevistas a pianistas acompañantes.

Al indagar sobre la visión acerca del acompañamiento del piano a la voz, se encuentran diversos puntos de vista. El maestro David Martínez, pianista y pedagogo, egresado de la Universidad Pedagógica y actualmente radicado en los Estados Unidos, define desde su visión al acompañamiento como la responsabilidad de embellecer, sustentar, sostener y darle contexto rítmico - armónico a la manifestación artística del canto, engranando las intenciones propias de la canción, compositor e intérprete con el ritmo, tipo del género y una propuesta armónica con el fin de hacer único el momento y la puesta en escena. (Martínez, 2015)

Por su parte, el maestro Juan Pablo Bello, arreglista y compositor egresado de la Universidad del Bosque, lo define como algo íntimo, sutil y a veces dependiente. (Bello, 2015) El maestro vallecaucano Jorge Eduardo Velosa Rentería, para dar su concepto, utiliza como palabras clave, entendimiento musical. (Velosa, 2015)

Para Carlos Julio Manosalva, pianista, y arreglista quien además es el investigador de esta monografía, el acompañamiento es adornar bellamente la voz con una armonía agradable y rica en cadencia, concordante con las notas que construyen la melodía que emite y además, permitir que la misma voz proponga los cambios y juegos de dinámica que hacen la obra a ejecutar más expresiva. También lo ve como el entendimiento entre sendos integrantes del ensamble para lograr todo lo demás, o también se le puede llamar la comunicación a través de la unión entre armonía, melodía, sentimiento y actitud, obteniendo como producto un mensaje que será comunicado a un auditorio mediante la interpretación de la pieza musical. (Manosalva, 2021)

Frente al abordaje de un acompañamiento de una obra y toda vez que haya ausencia de una partitura, se cuenta con elementos y herramientas útiles para tal propósito. Martínez tiene como recursos la audición, la memoria musical, la creatividad y recursividad armónica y la relación armonía – melodía y la intencionalidad interpretativa. Velosa resalta la importancia de tener conceptos claros sobre ritmo, armonía y melodía en los montajes, establecer diferencias rítmicas de acuerdo al género o corriente de la obra a acompañar, de la misma manera, tener conocimiento acerca de la estructura de determinada obra, introducciones e interludios, estrofas, coros, etc. Además, debe poseer aptitud para improvisar, lo cual evita que la obra caiga en monotonía y le permita al pianista proponer armonías alternativas y concordantes con la idea original del compositor, también melodías como respuesta a la melodía principal, contra melodías en contrapunto. Manosalva también propone estos elementos como Velosa y además, se ampara en la capacidad de escucha para permitir la interacción con el cantante que es la guía y quien marca la dinámica para hacer la obra más expresiva y abrir las puertas a la creatividad del acompañante. Por otra parte, Bello sostiene que el elemento fundamental para el montaje de una obra, como primera medida es el audio. Sostiene que si la persona no es capaz de escuchar la obra aún con la partitura frente a sí, no puede recrear esa experiencia musical tan anhelada. Bello afirma que la partitura se constituye en una guía a los sonidos que tuvo el compositor de la obra en su cabeza al momento de crearla y que dichos sonidos permanecen escritos allí y no se pueden replicar. De allí la importancia para él de la guía auditiva original para aprenderse y montar la obra.

Respecto a dificultades, problemas y soluciones de los mismos al asumir un acompañamiento, cada uno de los pianistas entrevistados aborda un parámetro distinto a tener en cuenta. Por ejemplo, Bello se basa en el hecho de asumir un acompañamiento de una obra en una corriente ajena a la música colombiana. Según él, en géneros como el góspel y la balada, al no tener una métrica establecida, se encuentra que la idea estilística de estas corrientes es crear un paisaje sonoro en el cual se hace evidente una interacción profunda entre el piano y la voz. Bello ve en la realización de acompañamientos, grandes retos como la coherencia y la estabilidad de montajes de obras, teniendo en cuenta el parámetro de la métrica que expone en su planteamiento. Para resolver dificultades de esta índole, recurre a la práctica con su cantante, a apreciar varias versiones de un mismo tema, varios dúos, varios estilos de acompañamiento. Sobre todo, enfatiza en el hecho de entrar en contexto con la temática de la canción a montar, pues según él, los pianistas acompañantes no tienen en cuenta este punto.

Velosa por su parte, ve como dificultad el desconocimiento de la obra, los conocimientos rítmicos diferentes, la monotonía y la falta de actitud de mejorar la interpretación, esto último, dicho con un sentido de autocrítica muy elevado. Para la resolución de estos problemas, recurre a elementos extra musicales como el diálogo con su cantante, con el fin de entrar en contexto con el tema y otros aspectos de orden teórico como la armonía, la métrica, fenómenos estructurales de la obra, etc.

Para Martínez, son dificultades experimentadas el desconocimiento total de la obra y la inseguridad del cantante en la interpretación melódica. Para resolver estas dificultades, emplea el uso de grabaciones de ensayos para mejoramiento en horas de estudio individuales y darle tiempo al cantante a que resuelva las falencias existentes.

Manosalva manifiesta que en algún momento de los ensayos así como en las clases de canto, existen problemas de afinación, de tonalidades incómodas para la voz, y en calidad de pianista acompañante, al comienzo le es difícil saber en qué momento entrar a ejecutar una obra sin introducción y al mismo tiempo con su cantante. Para resolver estos inconvenientes, al momento de detectar una desafinación, tiene como recurso el método de

las notas por pulso, es decir, marcar con un pulso constante una serie de notas anteriores a la nota a arreglar, repitiendo este segmento cuantas veces se requiera y buscando de manera paulatina amoldar el fragmento melódico al ritmo original. Todo esto con ayuda auditiva del piano sobre las notas a revisar. Partiendo de las tonalidades que no son compatibles a la voz de un o una cantante y teniendo en cuenta como recurso el audio original brindado por este, busca una tonalidad que se acomode a su registro de voz. El pianista debe tener aptitud de transponer una tonalidad a las tonalidades idóneas para las voces que va a acompañar. Por último y haciendo referencia a las señales, Manosalva tiene en cuenta que la respiración audible de un cantante es la señal de entrada correcta, toda vez que no exista una introducción de la obra y que esta entrada sea simultánea. Por su parte, el acorde inicial y la primera nota para su solista, son la guía auditiva ideal para dar su entrada.

Por otra parte, al indagar sobre los conceptos que tienen en cuenta en el momento de acompañar armónicamente un pasillo o un bambuco en una pieza musical vocal, los distintos entrevistados opinan que son elementos tan fundamentales como relevantes el tener claros todos los fenómenos estructurales como: la armonía, la velocidad y el ritmo propio que identifica tanto al pasillo como al Bambuco, evitando caer en confusiones con otro género. Es necesario tener claro todo el esquema a montar, desde la introducción, estrofas, coros, intermedios, etc., para hacer una identificación más precisa con relación a otras piezas. El color armónico también juega un papel importante en este campo, ya que este color deberá tener concordancia con las notas que la melodía sugiere por parte del cantante. Las dinámicas y todo un esquema de matices también juega un importante y destacado papel, pues la pieza musical sugiere un mensaje que debe ser transmitido a un público oyente.

Para Juan Pablo Bello, el concepto de acompañamiento del pasillo por ejemplo, se debe basar en orígenes de la música clásica, ya que desde allí se pueden desprender conceptos rítmicos que son aplicados luego a cualquier género musical. De igual manera sucede aplicado al bambuco. Es de vital importancia saber establecer la diferencia entre la métrica y acentuación que sugiere el pasillo a la del bambuco y a cualquier género musical.

Manosalva opina que en el piano son muy significativos los conceptos de armonía, melodía y ritmo para la diferenciación de géneros. Un bambuco y un pasillo son totalmente diferentes en interpretación como en estilo y temática. Básicamente se puede resumir el concepto como estilo con respecto a género. Desde el ángulo pedagógico, se puede decir que cada género posee características que los definen, en este caso se destaca la armonía tanto del bambuco como del pasillo y sobre todo la temática, referente en la mayoría de los casos a la evocación y la tierra de la cual provienen los compositores de estas corrientes, como es el caso del bambuco y el pasillo vocales.

Otro de los cuestionamientos que se plantearon se refería a los distintos procedimientos que utilizan los entrevistados en el momento de realizar un acompañamiento. Son elementos relevantes la claridad en la tonalidad y enlaces armónicos que la obra sugiera, hay que tener claro en caso de estar escrito el cifrado o si no a nivel auditivo qué tonalidad se va a emplear de acuerdo con la tesitura que el cantante sugiera, muy importante tener en cuenta en el montaje que la creatividad y gusto por la música también juegan papeles importantes ya que brindan la posibilidad de re armonizar una pieza de armonía muy sencilla y hacerla más colorida a nivel sonoro, pero teniendo cuidado con los choques indeseados entre armonía y melodía, como lo sostiene el pianista y arreglista vallecaucano Jorge Eduardo Velosa.

Por otra parte, Bello hace el llamado a la conciencia de permitir que el instrumento melódico, en este caso la voz, sea quien brille en la pieza musical, pues la tendencia de muchos pianistas es siempre hacerse destacar, incluso en las partes cantadas, donde es la voz quien guía la armonía con su brillo y no al contrario. Es importante tener en cuenta siempre la escucha y conexión con pianista acompañante y cantante en la comunicación sugerida por la pieza musical a montar.

Manosalva piensa que hablar del procedimiento en este campo es sencillamente hablar de adecuación, arreglo, pulimento. El procedimiento en este punto, consiste en aplicar el conocimiento adquirido para lograr el ensamble. Los puntos anteriormente anotados son el centro de atención para el montaje del pasillo y el bambuco. La armonía

concordante con la melodía y los matices serán el factor fundamental para lograr un arreglo exquisito y agradable al oído. Acordar puntos a favor y en contra, el compendio de sugerencias de arreglo para que la pieza sea algo innovador y que despierte expectativa. Es durante el procedimiento donde se mezclan todos los fenómenos estructurales anteriormente mencionados y cuyo producto se obtiene de los conceptos y conocimientos previos. Los fenómenos estructurales y demás componentes de la pieza musical le permiten cobrar vida durante el proceso marcado por ensayos, yendo de la mano con las sugerencias y acuerdos que surgen en estos ensayos para lograr un buen producto que será expuesto en una muestra final.

Al indagarse sobre cuáles son las actitudes que se esperan de un cantante al que se le acompaña con el piano, Martínez opina que el cantante debe tener seguridad en la letra y la melodía de la obra que está interpretando; adicionalmente una escucha crítica acerca de los colores de los acordes propuestos para definir cuáles son los más pertinentes, consonantes o disonantes. También tener muy buena capacidad interpretativa mediante el manejo de las dinámicas y agógicas y permitir al pianista sugerir arreglos de tipo armónico que jueguen con su melodía de manera asertiva. Finalmente se espera que tenga mucha actitud y ganas de hacer música por placer y no por un ejercicio melódico-armónico.

Por otra parte Velosa opina que siempre debe dar lo mejor de sí, no importa el escenario ni el público. Nada debe impedir siempre la mejor interpretación, por lo demás, es muy importante conocer las capacidades del cantante, su estilo y decidir cuál es la mejor forma de acompañarlo; si necesita un ritmo constante o se adapta a cambios sutiles de tempo, si no se deja desconcentrar por las rearmonizaciones, si entiende los conceptos de crescendo o disminuyendo, etc, así se trate de una pieza musical no clásica.

Para Bello, la voz, como cualquier instrumento musical, debe tener comando y dominio de cualquier estilo. Se demanda buena afinación, conocimiento e interiorización de las formas y estructuras, y sobretodo una conciencia de oído musical capaz de reflejar y entender las intenciones de dinámicas o diferentes expresiones musicales dadas muchas veces en el momento de tocar, como lo son el rubato, crescendo y disminuyendo.

Por último, según Manosalva, la actitud que muestra el cantante al momento de interpretar la obra ya montada en su totalidad debe resaltar un estilo propio y una forma de comunicar un mensaje. Siempre debe establecer la diferencia por ejemplo entre un pasillo alegre y entusiasta de un pasillo nostálgico o de evocación. Será diferente siempre el bambuco cantado a la tierra a un bambuco que recuerda la historia de los héroes de la patria.

Entrevistas a cantantes.

Al indagar sobre los conceptos que se tienen en cuenta en el montaje y ensamble entre un pianista y un cantante, son puntos clave a tener en cuenta en este campo: la obra en sí, lo que comprende el estilo, la tonalidad en la cual se va a montar la pieza, armonía y arreglos, como lo anota la cantante y maestra Cielo Arissa. (Arissa, 2015).

Por su parte, Yuri Rodríguez, también maestra de canto, además de estos elementos, se preocupa porque exista conocimiento tanto individual como colectivo de la obra y además, se centra especialmente en el uso de matices y el pulir o sincronizar cortes u obligados de haberlos. (Rodríguez, 2015)

Los conceptos anteriormente mencionados son piezas fundamentales para comenzar a abordar una pieza musical. Son los elementos básicos de comunicación para comprender de entrada una pieza musical, su mensaje y verdadera intención a transmitir. Elementos como la armonía, matices y cortes rítmicos, hacen de la obra musical algo realmente significativo, ya que allí se estudia el carácter y verdadero sentido de la misma.

En cuanto a los procedimientos que se tienen en cuenta para articular el piano acompañante y la voz, Rodríguez afirma que son procedimientos muy prácticos para este fin el acuerdo mutuo entre pianista y cantante para ensayos de maduración y preparación, el montaje en lento como primera medida para luego acoplarlo a tempo real y los estudios

individuales de cada uno para resolver entre ambos problemas que se puedan presentar. Esto con el fin de evitar que el piano sea siempre solista, como lo afirma Arissa, quien añade que se aprecia un procedimiento que permite la unión entre los dos instrumentos, de tal manera que en el momento del producto final ellos sean uno solo en interpretación y marcando siempre la diferencia estilística. No es solo limitarse a montar la obra y a memorizar, también es interactuar con el otro para hallar los nudos que se puedan presentar en el montaje, resolverlos, anotar puntos importantes a tener en cuenta en el arreglo, sugerir algún adorno, ya sea melódico o corte rítmico o resaltar puntos clave. Ahí puede efectuarse un procedimiento completo en cuanto a montaje y ensamble de una pieza.

Lo anterior consiste en el procedimiento a partir de la interacción al momento de montaje de la pieza musical. Se trabaja con todos los conceptos y conocimientos ya adquiridos y son moldeados y adaptados para luego ser probados en tiempo real. Juegan papeles importantes la velocidad y los demás puntos de referencia característicos de la pieza para lograr el ensamble soñado. El estudio constante de dichos puntos será el esfuerzo realizado durante tiempos constantes de ensayo fructífero, donde se logrará darle un toque especial y dejar un producto bien elaborado.

En cuanto a las actitudes que se esperan de un pianista cuando acompaña un cantante, el cumplimiento y la puntualidad en los ensayos, el estudio de manera autodidacta en la pieza a montar y un lenguaje adecuado en el momento de hacer una sugerencia o recomendación, son para Arissa las verdaderas actitudes que demandaría de un pianista. Rodríguez por su parte, afirma que la capacidad de escucha es la actitud más relevante para el montaje.

Todo esto tiene un nombre y es comunicación. Una gran actitud es la comunicación de la melodía y la armonía teniendo en cuenta los puntos anteriormente expuestos. El fin significativo es llegar a un punto de encuentro entre el cantante y el piano armónico. La forma en que se debe tomar el montaje de la obra es a través de sugerencias útiles tanto del pianista como del cantante para encontrar puntos a favor y en contra, arreglarlos, matizarlos y adicionar adornos que los resalten en estilo e interpretación. Así se madura una obra

musical, como se debe preparar siempre un plato, una obra pictórica, una construcción. Los conceptos, el procedimiento a efectuar y las actitudes son los componentes para lograr lo que se llama arte.

En cuanto a qué parámetros tienen en cuenta de un pianista acompañante para una adecuada interpretación de un pasillo o un bambuco en una pieza de canto a ser ejecutada, tanto para Rodríguez como para Arissa son importantes el estilo, matices, una amplia trayectoria en interpretación de dichas obras y que sobre todo, posean el don de innovar en el género.

Es necesario de ahí tener en cuenta estilos de interpretación referentes. No es lo mismo oír un bambuco o pasillo compuesto por Jaime Llano González que oír la obra innovadora de León Cardona. No son lo mismo obras de Luis Carlos González que obras hechas a la manera de Gustavo Adolfo Rengifo. Son autores que a su manera marcan la diferencia y se hacen únicos en su género por innovar y dar su toque secreto a dichas obras.

Al indagar sobre las dificultades que se encuentran a nivel de ejecución de una pieza musical de canto acompañada por piano, no conocer el estilo y confundirlo con otro género son los problemas más recurrentes según Arissa. No es lo mismo el bambuco 6/8 al pasillo  $\frac{3}{4}$ , a menos que sea un bambuco antiguo. Siempre será marcado diferente uno del otro y rítmica, melódica y armónicamente cada uno tiene su característica propia. Nunca serán parecidos el uno al otro en ningún aspecto, salvo que se quiera fusionar en una pieza creativa, pero siempre bambuco será bambuco y pasillo será pasillo donde sea que se interprete.

Y cómo resuelven dichas dificultades, definitivamente la comunicación es el eje fundamental para que no se incurra en este error según Rodríguez. Especialmente si el fraseo por ejemplo no es el que debería tener siendo un pasillo. Parte del procedimiento, es decir, se trata de pulir los puntos neurálgicos en cuanto a armonía o en el canto el ritmo melódico que comprende acentos y frases articuladas. Todo esto es posible gracias a la comunicación que se tenga para la constitución del ensamble.

En resumen, un ensamble entre pianista y cantante, más que el conjunto musical del piano y la voz, más que lo armónico y la melodía, son complemento uno del otro gracias a que las bases comunicantes se han unido para dialogar y emitir un mensaje claro que el oyente podrá descifrar con facilidad, toda vez que se ha hecho énfasis en cortes, cambios o modulaciones armónicas, resolución de algunas disonancias de haberlas, claridad de la métrica, ya sea en ritmo o en fraseo, etc. Pedagógicamente hablando, se unen todos los elementos necesarios para comprender mejor una obra y analizarla, estudiarla, ensamblarla, matizarla, oírla de mil maneras y comprenderla para tener claridad y conocimiento acerca del género. Luego vendrá el momento innovador que hará la diferencia y será ahí cuando exista la satisfacción del deber cumplido, gracias a la recolección de la información necesaria para dominar el tema de estudio.

#### **4.2. FASE N° 2 DISEÑO DE LA PROPUESTA.**

##### **BAMBUCO – PASILLO**

A continuación se relacionarán las tres fases del aprendizaje significativo, teniendo en cuenta en cada una los tres tipos de estrategia metodológica que en ellos serán empleados para desarrollar la presente propuesta, tomando como base, ejemplos de conocimientos que llevan a la interpretación magistral de bambucos y pasillos en el piano acompañando un cantante solista. Estos tipos de estrategia son: estrategia de activación y recuperación, estrategia de codificación y retención, estrategia de regulación, dirección y control de los propios procesos de pensamiento y acción.

En la Figura 1, se puede visualizar lo anteriormente expuesto.

#### **Figura 1.**

<b>FASES DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO</b>	• CONCEPTOS	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estrategias de activación y recuperación</li> <li>2. Estrategias de codificación y retención</li> <li>3. Estrategias de dirección, regulación y control de los propios procesos de pensamiento y acción.</li> </ol>
	• PROCEDIMIENTOS	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estrategias de activación y recuperación</li> <li>2. Estrategias de codificación y retención</li> <li>3. Estrategias de dirección, regulación y control de los propios procesos de pensamiento y acción.</li> </ol>
	• ACTITUDES	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estrategias de activación y recuperación</li> <li>2. Estrategias de codificación y retención</li> <li>3. Estrategias de dirección, regulación y control de los propios procesos de pensamiento y acción.</li> </ol>

#### 4.2.1. Conceptos

##### **Estrategias de Activación y Recuperación:**

Formas de activación de ideas previas.

- Revisar las ideas que el estudiante posee frente al tema de estudio, en este caso del montaje del bambuco / pasillo.
- Debatir las ideas o creencias e incluso limitaciones del estudiante y predisponerlo de forma positiva. Por ejemplo: ¿Se podrá marcar un bambuco en compás de  $\frac{3}{4}$ ? ¿Cuál es la diferencia entre el bambuco marcado en compás de  $\frac{3}{4}$  y el de  $\frac{6}{8}$ ? ¿Cómo se podrá distribuir métricamente un bambuco canción? ¿Cuál es la diferencia entre el pasillo fiestero o rápido y el pasillo lento vocal? ¿Por qué se asocia el pasillo con el vals proveniente de las corrientes europeas?

## **Estrategias de codificación y retención**

- Ajuste de las expectativas del estudiante con las del profesor.
- Confrontar los nuevos conocimientos con relación a la actividad anteriormente realizada. Por ejemplo: tomar muestras de bambucos en compás de  $\frac{3}{4}$  (Palonegro) y de  $\frac{6}{8}$  (Gloria Beatriz), analizar de cada uno su distribución armónica de acuerdo a la situación de cada uno de los anteriores ejemplos. Así mismo, invertir las situaciones para cada uno de los mismos ejemplos, es decir, analizar cómo se podría ejecutar Gloria Beatriz en  $\frac{3}{4}$  y Palonegro en  $\frac{6}{8}$ , del mismo modo analizando acentos y cambios armónicos en cada uno. Establecer diferencias sonoras entre un pasillo fiestero (La Gata Golosa) de uno vocal o lento (Me llevarás en ti), del mismo modo analizar las disposiciones armónicas de cada uno y así encontrar que el pasillo fiestero siempre mostrará una forma armónica standard, es decir, siempre se asemejará su armonía en la mayoría de los casos comparado con otros temas tradicionales. Carecen de variaciones ya que al distribuirse temas A, B y C como en este caso, pues deberán contar con un fenómeno estructural armónico que los identificará. En cambio, en el caso del pasillo vocal o lento, de acuerdo a los sentimientos y situaciones que imprime su autor, su estructura armónica sí estará sujeta a cambios que permitirán al autor transmitir su mensaje específicamente.
- Centrar la atención del estudiante en el aprendizaje de conceptos tanto como en el resultado. Ejemplo: conceptos de bambuco y pasillo. Armonía, melodía, ritmo. Diferenciación de modos de interpretar, fiestero, lento, su armonía y conducción melódica, ritmo de marcación, acento, análisis y estructura por temas A, B y C, según como corresponda cada uno.

## **Estrategias de dirección, regulación y control de los propios pensamientos y acción.**

- Atribución de significado a la información nueva que se transmite al estudiante.

- Balance de información nueva con relación a la previa. Es decir, realización de cuadros que le permitan confrontar su manera ya previa de interpretar un bambuco con la nueva información en la que involucra todo su componente estructural armónico, melódico y rítmico que este sugiere. De igual modo con el pasillo, ya que al establecer diferencias interpretativas y estando más inmerso en sus diferentes maneras de interpretación, será más lógica su comprensión estructural y diferencial entre las dos corrientes existentes: fiestero instrumental y lento vocal. Además, es vital establecer semejanzas y diferencias entre pasillo con sus similares y el vals proveniente de Europa, de donde se desprende su raíz.
- Presentar la información de acuerdo al nivel del estudiante. Así pues, para el piano y la manera de interpretar se podrá ajustar un nivel específico de conocimientos y de igual modo, poder estructurar, un pasillo y/o bambuco, por ejemplo, a través de patrones rítmicos y con empleo de ritmo corporal que lo haga más comprensible y si se quiere dinámico por parte del estudiante.
- Permitir que el estudiante comprenda el tema de estudio a través de diferentes tipos de esquemas conceptuales en que se estructura los ritmos del pasillo y del bambuco. Ritmo, melodía, armonía. Temas en los cuales se divide una determinada pieza: A, B C, patrones rítmicos, acentos, Etc.
- Dialogar sobre el Qué hago, para qué y por qué. Ejemplo: ¿por qué interpretar un pasillo y/o bambuco? ¿Para qué interpretarlos? ¿cómo hacerlo de manera fluida y expresiva?

#### **4.2.2. Procedimientos.**

##### **Estrategias de activación y recuperación**

- Tener conocimientos procedimentales previos. Por ejemplo, técnicas, reglas, destrezas, habilidades para lograr la interpretación de bambucos y pasillos. Es importante que los estudiantes posean conocimientos declarativos referidos a las

acciones y de las condiciones necesarias para usar un procedimiento, por ello la necesidad de activar muchos conocimientos declarativos. De ahí la importancia de dominar parámetros como la métrica en la cual están escritos, figuras a manejar (negras, corcheas, puntillos, etc.), conceptos como síncopa, enlaces armónicos, frases melódicas, entre otros factores, que luego, al llevar a cabo los procedimientos, serán plasmados en la interpretación de la pieza musical en el piano.

- Encontrar en la memoria el conocimiento más relevante, próximo o específicamente relacionado con el contenido, en este caso con la interpretación del bambuco y el pasillo. En este tema, obviamente juega parte importante la historia, orígenes, exponentes, instrumentación u organología típicos de estas corrientes musicales, etc.
- Poder hacer explícito este conocimiento para tomar consciencia de lo que sabe y como lo sabe y permitir que otros lo conozcan. Se hace referencia a un transmitir de la propia experiencia en relación con los procedimientos conocidos, ya que es un tema que se aborda con apropiación de conocimiento previamente adquirido acerca de interpretación de bambucos y pasillos a su modo de entender.

### **Estrategias de codificación y retención**

- Elaborar, conectar y retener los nuevos conocimientos en estructuras de representación y actividad más o menos amplias. Es necesario tener dominio del procedimiento previo, ya que es la base fundamental para llevar a cabo la aplicación del procedimiento a recibir, que viene por parte del profesor. Así pues, será este quien aborde el tema con una nueva óptica y aporte al estudiante la información necesaria para ampliar dicho conocimiento. Entonces, al poseer el estudiante su conocimiento del procedimiento para interpretar un bambuco o pasillo en el piano, el profesor dará nueva información, por ejemplo, sobre cómo distribuir mejor el ritmo en cuanto al acompañamiento como tal. Dará nuevos encadenamientos armónicos, pues el estudiante posee conocimientos básicos acerca de enlaces más sencillos.

- Intentar representarse mentalmente el proceso global, por ejemplo, formulándose preguntas que le permitan enunciar los objetivos y características de la actividad, comparando acciones parecidas ejecutadas en contextos diversos. Llega a formular hipótesis que lo encaminen a descubrir la veracidad o no de las preguntas que en él surjan. Por ejemplo: ¿puede un bambuco de 6/8 alternar con compases de 3/4? ¿Un pasillo será igual a un vals o a qué ritmo se pudiera asemejar siendo este escrito en compás de 3/4? ¿Los temas de un pasillo (sean A B o C siempre serán escritos en ciclos de 16 compases o se podrá ampliar este ciclo a cuántos compases de más? Preguntas que pueden darle luces para descubrir más allá de lo previamente experimentado.

### **Estrategias de regulación, dirección y de control de los propios procesos**

- Poder regular el propio proceso de aprendizaje. El estudiante debe estar dispuesto a comprobar si se cumple o no la meta de aprendizaje, a revisar lo que se hace y piensa de lo que se hace, a proponer nuevas formas de realización. Este es pues, el momento de poner a prueba el conocimiento nuevo. Aquí se encuentran o no las respuestas a los interrogantes anteriormente formulados por el estudiante. Es entonces cuando hallamos que el bambuco o caña-bambuco que es una de las variantes, posee la capacidad de alternar compases de 6/8 y 3/4. Un pasillo no solo se escribe en ciclos de 16 compases, puede tener incluso ciclos de 24 máximo. Eso también es como quiera el autor diseñar su propio esquema. Incluso existen compositores en la actualidad que a su manera y saliéndose de la forma tradicional, distribuyen a su modo los temas, por ciclos de diversas cantidades de compases, fijar puentes entre tema b y tema principal por ejemplo, etc. Así se va construyendo el nuevo saber de la interpretación de una pieza musical que traspasa el límite de lo que la tradición nos inculca.
- Estar dispuesto a actuar por imitación o ensayo, prueba etc., un procedimiento con la intención de ampliar el número de pasos, de ir respetando el orden de la ejecución más conveniente. Volvemos a retomar en el punto anterior, es abrirse camino a probar qué ocurre con la interpretación basados en lo anterior. Es analizar qué

ocurre si un bambuco sale de un ciclo de compases a tornarse en algo más diverso en interpretación, incluso hasta por ejemplo, aparte de fijar más compases, jugar con velocidades, poner calderones entre ciertas frases, etc.

- Tener motivos relevantes que le permitan encontrar sentido a la actividad de aprendizaje de procedimientos, que le haga sentirse satisfecho, por ejemplo, de enfrentarse de modo más eficaz a situaciones de aprendizaje, de ordenar y dirigir de manera apropiada asuntos de su vida musical. Llevar a cabo su estrategia de interpretar el bambuco a su antojo, de jugar con armonía, ritmo, melodía, matices, a pausar y continuar sus frases, a variar incluso la tonalidad original. Así sabrá que su trabajo arroja resultados satisfactorios.
- Valorar el error. Tener tendencia a creer que el avance en la construcción de los propios saberes procedimentales se debe al esfuerzo personal. El estudiante debe estar dispuesto a soportar una ejecución inicial insegura, poco organizada o eficaz, tal vez errónea, e interpretar la experiencia inicial como un paso necesario para un aprendizaje significativo. Ponerse en el lugar de un novato en bambucos y pasillos. Por casualidad se le cruza un compás de 6/8 en un pasillo. Es la prueba fehaciente de que hay que aprender de los errores, a seguir intentando hasta que el pasillo tenga lo necesario para ser pasillo, o el bambuco para ser bambuco e ir despejando confusiones que durante el procedimiento puedan darse.

### **4.2.3. Actitudes**

#### **Estrategias de activación y recuperación.**

- Poder recordar, de entre todos los que se encuentran en la memoria, las evaluaciones, juicios o sentimientos que nos merecen determinadas cosas, personas, objetos y situaciones más relevantes y especialmente relacionadas con la nueva norma o actitud. En este caso es posible que el pianista acompañante oriente el tipo de mensaje que se espera transmitir conjuntamente con el cantante a partir de las concepciones musicales y estilísticas del bambuco y el pasillo.

- Estar familiarizado con ciertas normas y conocer los comportamientos que se necesitan y requieren en la situación de aprender. Es preciso tener en cuenta siempre las diferentes situaciones que nos sugiere un tema musical en especial el bambuco o el pasillo. De ahí la importancia de estar siempre en contacto con el sentir del cantante al momento de acompañarlo al piano. Es ahí donde siempre se juega con los balances sonoros, velocidades, armonías, etc.

### **Estrategias de codificación y retención.**

- Mostrarse dispuesto a expresar sus ideas u opiniones, como medida para obtener algún grado de conciencia sobre ellas. Reflexionar sobre sus propios comportamientos e ideas y encuentre el grado de discrepancia o coherencia entre una actitud y las opiniones de otras personas con respecto a las nuevas realidades de aprendizaje, por ejemplo, lo que el profesor piensa o aspira frente a la realidad musical que se plantea en determinado momento. Someter a debate el fenómeno que se quiere exponer como profesor y enfrentarlo a los diferentes conceptos de otros sobre cómo se puede interpretar y expresar un bambuco y un pasillo. Qué expresan, transmiten, qué sentimientos diversos logran expresar a otro individuo espectador y también permitir encontrar lo más relevante en otros puntos de vista, los pros y contras que existan entre ellos y así ir sacando conclusiones concretas.
- Poder elaborar e internalizar el significado de la nueva norma o actitud, conectándola con el propio comportamiento. Esto es posible formándose una idea o representación de la norma o actitud objeto de aprendizaje. Ser conscientes interiormente sobre el propio punto de vista acerca de cómo interpretar el bambuco y el pasillo de manera más expresiva y convincente al oído de quien lo aprecia. Es analizar lo que puede despertar en él una interpretación con sentido y cuyo objetivo es transmitir un mensaje que sugiera la pieza musical en cuestión.
- Situarse en el punto de vista del otro para lograr interpretar sus ideas, tomando conciencia de la discrepancia o dificultad o de la contradicción entre tendencias actitudinales. Descubrir las diferentes maneras de interpretar el bambuco y pasillo

según otros pianistas Y/o cantantes y en dichas formas, hallar semejanzas y diferencias con la del propio exponente de su idea.

### **Estrategias de dirección, regulación y control de los propios procesos de pensamiento y acción.**

- Participar en actividades para revisar, redefinir o cambiar una norma dada o defender o no una actitud, argumentando las razones en que se sostiene una idea. En esta fase se permite poner a prueba todas y cada una de las diferentes maneras de interpretar un bambuco o un pasillo y así establecer normas que entre todos sobresalgan para que esta interpretación se realice de modo tal que logre transmitir el mensaje sugerido, de acuerdo al tema o pieza a interpretar
- Comportarse de acuerdo a determinados patrones y normas o modelos actitudinales esperados con la intención de responder a las demandas que hacen las personas o el profesor que acompañan y direccionan el proceso de aprendizaje. Establecer entre todos una estrategia que se acople a las normas comportamentales establecidas en la interpretación del bambuco y el pasillo para lograr que este sea un mensaje comprensible al oído de un espectador.
- Ir elaborando, en la medida de lo posible, criterios personales de comportamiento, para dar una mayor relevancia a determinadas normas o actitudes y progresar, de esta manera en su propia autonomía. Significa descubrir una nueva manera de interpretación con un sentido autónomo de bambucos y pasillos con una óptica propia y dándole un sentido que lo resalte por ser de su criterio creativo.
- Poder aceptar todo lo que implica el cambio de actitud con confianza y seguridad en sí mismo. Sentir la satisfacción del deber cumplido a través del descubrimiento de su propia actitud para acompañar al piano un cantante de bambucos y pasillos.

### **4.3. FASE N° 3 APLICACIÓN DE LA PROPUESTA.**

#### **4.3.1. Taller #1: estrategias de recuperación y activación.**

Este taller se desarrolla a través de la puesta en escena, es decir, el montaje de una obra en particular, que será el hilo conductor de esta y de las demás fases.

Las etapas a desarrollar son las siguientes:

- a. **PROPÓSITOS DEL TALLER:** Consiste en compartir con el estudiante los fines de este taller inicial para dar comienzo al montaje respectivo. En esta primera sesión, se dio a conocer el tema sobre el cual se empezaría a trabajar. El bambuco titulado olor a Guayaba compuesto por Diana Hernández (María Mulata) y Leonardo Gómez. Para esta y las siguientes sesiones se contó con la colaboración de las alumnas de canto Milena Torres, Karen Tatiana Sierra y Katherine Linares, todas estudiantes de canto de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Se habló acerca del bambuco, su métrica en 6/8 habitual, además de contar con el ejemplo auditivo de dicha pieza, se analizó la organología de la versión original donde se encontraron instrumentos típicos de la región andina colombiana, como son el tiple, la guitarra y la bandola. También se escuchó con atención la letra de dicha pieza y se concluyó que era un bambuco de evocación de tiempos pasados con sus bellezas y encantos naturales. Esto con el fin de activar y recuperar los conocimientos previos acerca de los conceptos que se tienen acerca del bambuco y sus componentes esenciales y musicales.
  
- b. **PROCESO:** Consiste en el montaje de la obra en sentido de activación y recuperación. En esta etapa se procedió al montaje de manera conjunta de dicho tema y uno de los ejercicios consistía en el examen auditivo, donde el piano jugaba constantemente con las dinámicas y las alumnas al ir cantando, oían y seguían los cambios efectuados por el piano. También se fijaban tanto al oír el piano como en su forma de interpretar en la parte métrica. Tenían en cuenta las frases, momentos de respiración entre las mismas, acoplaban muy bien sus voces a los cambios y

progresiones de la armonía y así pudieron pues, comprender la intención que tenía este bambuco.

- c. FINALIZACIÓN Y EVALUACIÓN: Consiste en valorar conjuntamente entre el pianista y el cantante el proceso y el resultado alcanzado en la estrategia de activación. Se cerró poniendo como conclusiones una comprensión aunque difícil al comienzo, muy enriquecedora acerca de los componentes métricos y armónicos que sus voces melódicas imprimían a la pieza. Proceso realizado a través de un tema.

Desde los conceptos: conocían muy bien el tema del bambuco y comprendieron su motivo central, en este caso los recuerdos de niñez que se resalta la mayoría de las veces.

Desde lo procedimental: se lograba la conexión armónica y melódica y acoples dinámicos.

Desde lo actitudinal: la escucha consciente frente a los mismos elementos armónicos y matices marcados. Total atención a frases y acentos característicos del bambuco y enfoque siempre en proyección vocal respecto a la base armónica.

#### **4.3.2. Taller #2: Estrategias de codificación y retención**

Consiste en el balance de lo anteriormente visto durante el primer ciclo y relacionándolo con nuevas formas de ver lo aprendido.

##### Etapas del Taller

- a. Propósito del taller: consiste en compartir el fin de esta sesión poniendo como eje central procedimientos y métodos prácticos a tener en cuenta en el montaje del tema. En esta oportunidad se compartió de nuevo la experiencia anterior, luego de analizar todos los parámetros que se habían encontrado como métrica, matices y

tema central de la letra, cada una de las alumnas, previo al procedimiento se dispuso a compartir lo que para cada una significaba esta canción. Así fue como la alumna Linares se vio en el campo de la región llanera en donde vivió su infancia y recordó los días soleados, los amaneceres de su región y la alegría que estos le transmitían, además de narrar lo significativo que fue para ella recordar a su abuelo pintor por el olor y color de sus óleos. Torres por su parte, se enfocó en relatar sobre sus juegos de niña y lo que para ella significó en su época juegos como la golosa. Sierra en cambio, sintió la fragancia de la guayaba, como un símbolo de vivir feliz su infancia llena de bellos recuerdos.

- b. Etapa de proceso: consiste en el montaje de la obra en sentido de la codificación y retención. Envueltas cada una en sus recuerdos y experiencias anteriormente narradas, las alumnas han procedido al ensamble del tema y de manera individual con el piano. Allí, se pudo apreciar que cada una daba un color distinto al tema. Linares con un acento suave pero seguro, marcaba la pauta de su melodía y jugaba libremente con las dinámicas. También hicieron lo mismo Torres y Sierra, una con una voz potente pero nostálgica y otra con entonación fuerte y llena de recuerdos agradables en su mente. Cada interpretación comenzaba a marcar un estilo, lo cual daba pie para imprimirle una armonía que identificara a cada una gracias a su color de voz. Al mismo tiempo, se iba resaltando ciertos puntos en los cuales, si bien lograban un trozo expresivo, existía algún acento que no coincidía con el ostinato rítmico de base, pero al final se lograba acoplar de manera alterna. También y para dar más carácter, había la que en algún punto salía del tiempo, queriendo sincopar como un elemento estilístico.
- c. Etapa de finalización y evaluación: donde se valora de manera conjunta entre pianista y cantante el propósito alcanzado en la estrategia de retención y codificación. Se optimizaron los conceptos anteriores gracias al proceso de acoplamiento y enriquecimiento en la parte agógica y dinámica. Hubo un altísimo nivel de expresividad y verdadero enfoque especialmente en la letra cantada, ya que el propósito era recrear desde todos los conceptos el significado de la canción. Se comunicó el mensaje del tema de individual manera ya que se insistió siempre en la intención que cada una pudiera tener al pensar la letra, saliéndose un poco del

paradigma de la métrica y demás elementos base para hacer creer lo que se sentía en la interpretación.

#### **4.3.3. Taller #3 Estrategias de dirección, reflexión y control de los propios pensamientos y acción**

Consiste en la puesta a prueba de los anteriores procesos como objeto de conclusión acerca de los fines alcanzados o no de un tema de investigación.

Etapas del Taller

- a. Etapa de Propósito: consiste en compartir el tema central del taller. En esta última sesión se inició el taller con una muestra lograda en la anterior, donde se lograron avances significativos de interpretación y donde se empezó a vislumbrar una marcación estilística que ya había dado frutos en cuanto a armonización por parte del pianista.
- b. Etapa de Proceso: Consiste en el ensamble ya afianzado del bambuco. Tras lograr un producto anterior estilísticamente hablando a nivel vocal, ya para esta sesión existía una estructura armónica acorde con las tres voces. Fue ahí donde la expresividad era más marcada que la anterior vez y con más convencimiento. El piano de igual modo, hallaba siempre alternativas armónicas como una forma de variabilidad en los juegos con la melodía. Aparecía una que otra contramelodía hecha en el piano a manera de respuesta a las voces, existían cambios dinámicos más súbitos, un verdadero juego donde había total conectividad entre piano y cantante.
- c. Etapa de finalización y Evaluación: Consiste en la conclusión del taller y los logros alcanzados.

A nivel conceptual: están claros todos los parámetros, fenómenos estructurales, armónicos y melódicos, rítmicos y dinámicos del bambuco montado.

A nivel procedimental: total acople con armonía y melodía, un marcado sentido expresivo de la voz, un piano envolvente, una fusión tan bien elaborada y un verdadero sentido interactivo entre piano y voz.

A nivel Actitudinal: el convencimiento del tema del cual habla el bambuco es tal, que el intérprete cuenta su historia de vida, su experiencia vivida plasmada allí y el pianista siente que ese mensaje le envuelve conjuntamente con su armonía. El tema está listo para una verdadera puesta en escena.

(En el Anexo 3 se puede escuchar dos muestras de acompañamiento pianístico a cantantes realizados por el investigador de este trabajo)

## **5. TALLER PIANO ACOMPAÑANTE PARA CANTO DE MÚSICA REGIONAL ANDINA**

### **5.1. FASES DESDE EL DESARROLLO MUSICAL**

#### **5.1.1. Ritmo**

Componentes

En este taller se emplea la estructuración y ensamble de un pasillo.

A diferencia del bambuco, el pasillo es marcado en  $\frac{3}{4}$  mientras que el bambuco a la manera actual se marca en  $\frac{6}{8}$ . Por ahora es el pasillo la materia a analizar en este taller, en conjunto con sus variaciones de patrones rítmicos y el significado expresivo que son capaces de imprimir a la pieza musical.

Patrones rítmicos

La variación de patrones rítmicos es muy notoria, ya que ellos definen en conjunto con las dinámicas empleadas, el carácter y la expresividad de la pieza musical. En este caso, se

exponen algunas de las variables rítmicas que en el pasillo existen. Con respecto a la ejecución del piano, se encuentra una variable que es muy común en la interpretación del pasillo: mano izquierda (bajo) dos corcheas, mano derecha (armónica) una corchea, repitiendo este mismo esquema una vez más para completar el compás. Esto se puede ver con mas claridad a continuación en la Figura 2.

**Figura 2**



Otra variable es: mano izquierda (bajo) corchea, dos corcheas ligadas, mano derecha (armónica) con el mismo esquema como se observa en la Figura 1.

**Figura 3**



También se emplea la variable de las dos manos consecutivas en el siguiente movimiento: dos corcheas y silencio de corchea, repitiendo en el mismo compás el mismo movimiento. Algunos patrones secundarios también se usan con las dos manos y de manera consecutiva, como es el caso del patrón de blanca contra negra, algunas veces y de ser necesario, es empleado al revés, es decir, negra contra blanca como aparece en la Figura 4.

**Figura 4**



También está y usando las dos manos de manera consecutiva, el patrón de las negras con puntillo. Y sin perder su carácter de pasillo, también se emplea el arpeggio como opción de un pasaje marcado por la cadencia más que por el ritmo en sí. Se observa un ejemplo en la figura 5.

**Figura 5**



### Empleo de los Patrones Rítmicos

El pasillo, como otras corrientes andinas y cualquier corriente musical en general, tiene por objeto generar expresión, cadencia y un mensaje claro que será transmitido a un público que atento apreciará su constante movimiento y cambio de carácter. Así pues, los patrones rítmicos expuestos anteriormente, harán que ese carácter expresivo sea comprensivo al oído. Es así como la pieza y todo el conjunto de dinámicas van dando forma a un mensaje. Por ejemplo, al emplear el primer patrón, bajo dos corcheas, armónico una dos veces, es uno de los más comunes y da a conocer al oyente la forma tradicional del pasillo rítmicamente hablando, al igual que ocurre con el patrón de bajo, corchea dos

corcheas en ligadura, armónico, corchea y dos corcheas en ligadura. Estas dos son las variables que identifican el pasillo en su más popular interpretación.

Al uso del patrón de dos corcheas y silencio de corchea y repetición consecutiva, se le da el carácter de algo muy sutil, pero a la vez algo que va queriendo expresar un carácter de más fuerza y vida a la pieza. Imprimiendo matices, podría darse mediante un crescendo sutil que luego le permitirá llegar a un pasaje fuerte tomando vuelo y fuerza. Si hay un pasaje con modo de arpegio, este indica fragilidad, nobleza en un pasaje determinado. Es marcado, como se ha dicho con anterioridad, más por la cadencia que por la marcación del pulso. Es una manera abierta del sonido y este indica el carácter de ternura o nostalgia que puede llegar a comunicar la pieza.

Al pasar al modo de blancas contra negras, negras contra blancas o blancas con puntillo, estas formas son más empleadas hacia una conexión armónica entre grados de la tonalidad.

### **5.1.2. Armonía**

#### Componentes

La armonía de una pieza musical regional andina, como el pasillo, ha evolucionado con el tiempo en su modo de componer nuevas obras. Está conformada básicamente de la tonalidad y sus grados y en muchos casos, grados con sus dominantes para conexión entre uno y otro o también plagales, como alternativas de desarrollo armónico, saliendo así de un mismo ciclo armónico donde predominan tónica, subdominante y dominante, independiente de si la pieza es de tonalidad mayor o menor.

#### Estructura / Ciclos Armónicos

Al hablar de ciclos armónicos, se hace referencia a la manera como se compone una pieza determinada que la identifica de este modo, es decir, un ciclo armónico constituye la identidad del género que ha poseído por tradición y que es de fácil percepción al oído. Con

el tiempo, la composición de música regional andina ha sufrido diversos cambios en cuanto a armonía y desarrollo de nuevos fenómenos estructurales se trata. Hoy día se abandona la estructura básica del empleo de tónica, subdominante y dominante, algunos segundos y sextos grados y se recurre a giros armónicos más llamativos como las conexiones por dominantes entre grados o también llamadas sustituciones de dominantes, también plagales y algunas sensibles respecto de la tonalidad.

Empleo de armonías alternativas.

Este fenómeno se ha desarrollado en los últimos años, ya que el modo de composición moderno se ha desarrollado de manera que existan nuevas propuestas sonoras, más emotividad de parte de los autores, así como de los mismos arreglistas musicales colaboradores en la composición. Para el desarrollo de esta propuesta se cuenta con un poder creativo de muchos pianistas para arreglar, sea para acompañamientos como para tenerlos a su acomodo, con armonías ricas en cadencia, no solo para realizar arreglos fuera de la estructura armónica común, sino también añadiendo algunas adiciones de notas cuyo fin es que jueguen de manera concordante con la armonía en uso. Es así como debe tenerse especial cuidado al momento de un acompañamiento, de manera que la voz y el piano hagan el mismo juego y la armonía no contradiga las notas emitidas por la voz. Esto se logra con el constante trabajo y el ensayo continuo de la obra a montar. También es producto del entrenamiento auditivo y del desprendimiento la partitura impresa de la pieza original que algunos pianistas logran. A veces suele suceder que la guía inicial es un cifrado que los oriente al posterior montaje de la pieza. Luego, con mayor soltura, van interiorizando la misma y haciendo que esta fluya por sus sentidos al tiempo que el/la vocalista va marcando todas las pautas de interpretación.

### **5.1.3. Melodía**

La melodía como Eje principal de una pieza Musical

Una melodía identifica a una pieza musical de otras. De este modo, es de fácil reconocimiento por el oyente quien reacciona de manera positiva al identificar un tema principal, identidad de la pieza. Es por eso, muy importante que el intérprete al piano de la pieza musical que sea, tenga clara la melodía que introduce o hace parte de un interludio de la misma, logrando así, mayor identificación por parte de un oyente o por el mismo solista incluso, quien la tomará como guía.

Empleo de notas melódicas como complemento a la voz principal por parte del pianista

Dichas notas, más allá de convertirse en una melodía más, son el complemento, la vida, la combinación al color de la voz principal de una pieza. Así pues, puede emplear segundas voces que sigan en paralelo a la voz o notas simultáneas que desarrollen un bloque melódico-armónico, para dar más vida a la voz y hacerla más envolvente y expresiva.

Diálogos o Contramelodías

Es llamada contramelodía aquella melodía que se usa como respuesta a la voz principal. La alternativa a una segunda voz simultánea, es aquella, cuyo fin es ir generando un diálogo para hacer que la voz inicial tenga mayor interacción al interpretar su obra y experimente la sensación de sentirse bien acompañada. Tiene la capacidad de jugar con la voz principal, hacer adornos ascendentes o descendentes según corresponda al motivo principal que se asigna por parte del solista. Es una de las formas de sobresalir de forma decorosa por parte del pianista, ya que al ser un diálogo, pues está en su derecho de hacerlo, cumpliendo con el deber de sobresalir menos en la armonía, siendo esta el piso de sostenimiento de la voz principal y guía de la misma.

## **5.2. IMPLEMENTACIÓN DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO EN EL DESARROLLO DEL TALLER**

## Conceptos

El pianista identifica los patrones rítmicos, armónicos y melódicos como ejes fundamentales de la ejecución de la obra musical, que en este caso es un pasillo. Identifica la métrica y sus diversos patrones rítmicos como componentes de la pieza. Emplea diversos círculos armónicos que permiten agrandar al oído mediante la ejecución y desarrolla todo su proceso a través de la interpretación al piano y juega con la nota inicial que sugiere la voz. Melódicamente se acopla a la voz y la complementa con algunas voces o diálogos útiles para hacer más interesante la pieza ejecutada, con respecto de una idea original.

## Procedimiento

Es consciente a medida que escucha la obra de todos los componentes armónicos y rítmicos de la pieza a montar. Tiene en cuenta los patrones rítmicos y los va asociando a la interpretación y mensaje iniciales de la letra del tema cantado. Hace parte del desarrollo de la pieza y su audición permite desarrollar en él nuevas ideas sonoras para llevar a cabo en el montaje.

## Aptitudes

Juega muy bien con los ciclos armónicos, la variación rítmica y las dinámicas como parte de la ejecución de la obra. Es creativo en el desarrollo de estructuras armónicas y su papel de acompañante es demasiado consciente con respecto a las notas de la melodía, cuidando de no cometer disonancias. Va acorde a las emociones de la obra y del cantante con respecto a la misma.

## CONCLUSIONES

Se comprueba que el piano acompañante no depende solamente de una estructura marcada por una partitura. La escucha consciente se convierte en el eje fundamental para la comunicación entre el pianista y la voz solista en el proceso de montaje y ejecución de las obras.

También se toma mas conciencia sobre la importancia del balance sonoro que posibilita al solista sobresalir en las obras por su papel principal que es llevar la melodía en ellas. La armonía ejecutada de manera sutil, se convierte así en el soporte que da al solista la libertad de movimiento en la ejecución de la melodía al cantar.

El piano al cumplir su papel de armonizar a la voz y de garantizar comodidad en su rango natural mediante tonalidades afines a ella, y seguridad para su interpretación de obras, también sigue sus movimientos dinámicos, imprime un amplio color armónico a los sentires de las obras, permite la comunicación con el cantante y juntos transmiten un mensaje con sentido a su auditorio siendo así complemento uno del otro y dinamizando el trabajo en equipo desde el inicio del proceso de montaje de obras dando a ellas un toque estético auditivamente hermoso.

Como se puede constatar en el desarrollo de los talleres, la interacción permitida entre la voz y el piano da pie para que los sentimientos, los recuerdos, las evocaciones y demás sensaciones que cobijan una obra musical de la región andina Colombiana, afloren tanto en el cantante como en el pianista. El cantante se convierte en narrador de su propia historia y a su vez, el pianista quien en estos talleres es el mismo investigador, se encuentra inmerso en esa historia y la adopta como suya lo cual le despierta su espíritu creativo que unido a su experiencia como pianista acompañante y sus conocimientos previos en esta disciplina los aplica para construir un ambiente pintado de armonía sin perder su esencia armónica original. Quedando de esta forma plasmada la aplicación de la teoría del aprendizaje significativo como elemento colaborativo en el proceso de montaje de obras musicales de la región Andina Colombiana.

Para terminar se concluye que adicional a todo lo anterior, ser pianista acompañante en pocas palabras es sinónimo de empatía, comunicación, compañerismo, trabajo en equipo, construcción interactiva y escucha consciente entre las partes que integran el ensamble.

## Bibliografía

- Zanetti, M. (2012). *El Pianista Acompañante*. Recuperado el Mayo de 2021, de Melómano Digital: <https://www.melomanodigital.com/el-pianista-acompanante/>
- Goncalves, A. (Octubre de 2014). *Acompañamiento al Piano Para Cantantes*. Recuperado el Mayo de 2021, de La Brújula del Canto: <https://www.labrujuladelcanto.com/2014/10/acompanamiento-al-piano-p>
- Montaño Villanueva, D. A. (2016). *Keysman: El cantante pianista. La importancia del auto-acompañamiento con teclados en los cantantes*. Recuperado el Mayo de 2021, de Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas facultad de artes ASAB: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5476/Monta%C3%B1oVillanuevaDavidAndres2016.pdf?sequence=1>
- Ausbel, D. (1983). *TEORIA DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO*. Recuperado el Octubre de 2015, de Monografias.com: <http://www.monografias.com/trabajos6/apsi/apsi.shtml>. W. Palomino N.
- Teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel*. (2012). Recuperado el Octubre de 2015, de z33preescolar2: <https://z33preescolar2.files.wordpress.com/2012/01/teorc3ada-del-aprendizaje-significativo-de-david-ausubel.pdf>
- Coll, C., Martin, T., Mauri, T., Onrubia, J., Solé, I., & Zabala, A. (1993). *El Constructivismo en el aula*. Barcelona, España: Graó.
- Miras, M. (1997). Un punto de partida para el aprendizaje de nuevos conocimientos: Los conocimientos previos. En C. e. Coll, *El constructivismo en el aula* (Vols. pagi.47-63, págs. 47-63). Barcelona, España: Graó.
- Soria Aznar, M., Giménez, I., Fanlo, A. J., & Escanero, J. F. (2006). *EL MAPA CONCEPTUAL: UNA NUEVA HERRAMIENTA DE TRABAJO. DISEÑO DE UNA PRÁCTICA PARA FISIOLOGÍA*. . Recuperado el Mayo de 2021, de [www.unizar.es](http://www.unizar.es): [www.unizar.es/ees/innovacion06/COMUNIC\\_PUBLI/BLOQUE\\_IV/CAP\\_IV\\_5.pdf](http://www.unizar.es/ees/innovacion06/COMUNIC_PUBLI/BLOQUE_IV/CAP_IV_5.pdf)
- Russinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista electrónico complutense de investigación en educación musical*, 1(5).
- Roa, H. (2015). Caso Testimonial. Bogotá D.C., Colombia.
- Ballester, A. (2002). *El aprendizaje significativo en la práctica. Cómo hacer el aprendizaje significativo en el aula. Depósito legal PM 1938-2002*. . España.
- Greiff, H., & Feferbaum, D. (1978). *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia*. (Vol. 1). Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Cardona, R. (29 de Enero de 1957). Publicación 342. *Intermedio*.
- Perdomo, J. I. (1980). Asomo al Folklore Musical de Colombia. *El abedul*, 125.
- Davidson, H. (15 de Noviembre de 1968). Muestras de un diccionario folclórico: bunde. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 11(11).
- Pérez, G. D. (15 de Octubre de 2015). Material Audiovisual sobre el bambuco y el Pasillo. (C. Manosalva, Entrevistador)
- Saltalamacchia, H. (1999). *Entrevistas semiestructuradas y formas de vida*. Obtenido de [www.academia.edu/1984380/La\\_entrevista](http://www.academia.edu/1984380/La_entrevista)
- Puente, W. (15 de Noviembre de 2011). *Técnicas de investigación* . Obtenido de <http://www.rppnet.com.ar>: <http://www.rppnet.com.ar/tecnicasdeinvestigacion.htm>
- Bello, J. P. (8 de Octubre de 2015). Entrevista sobre experiencia como pianista acompañante. (C. Manosalva, Entrevistador)
- Velosa, J. E. (21 de Octubre de 2015). Entrevista sobre experiencia como pianista acompañante. (C. Manosalva, Entrevistador)
- Manosalva, C. (10 de Abril de 2021). Entrevista sobre experiencia como pianista acompañante. (L. Hernández, Entrevistador)
- Martínez, D. (3 de Octubre de 2015). Entrevista sobre experiencia como pianista acompañante. (C. Manosalva, Entrevistador)
- Arisa, C. (13 de Noviembre de 2015). Entrevista sobre experiencia como cantante siendo acompañado por un pianista. (C. Manosalva, Entrevistador)
- Rodríguez, Y. (18 de Noviembre de 2015). Entrevista sobre experiencia como cantante siendo acompañada por un pianista. (C. Manosalva, Entrevistador)

## ANEXOS

### ANEXO 1

**Cuadro comparativo de las respuestas en las entrevistas a pianistas**

<b>TEMA ABORDADO</b>	<b>DAVID MARTÍNEZ</b>	<b>JUAN PABLO BELLO</b>	<b>JORGE E. VELOSA</b>	<b>CARLOS MANOSALVA</b>
<b>Visión acerca del acompañamiento del piano a la voz</b>	Es la responsabilidad de embellecer, sustentar, sostener y darle contexto rítmico - armónico a la manifestación artística del canto.	Lo define como algo íntimo, sutil y a veces dependiente.	Utiliza como palabras clave, entendimiento musical.	*Es adornar bellamente la voz con una armonía agradable y rica en cadencia. *El entendimiento entre sendos integrantes del ensamble para lograr todo lo demás. *La comunicación a través de la unión entre armonía, melodía, sentimiento y actitud.
<b>Abordaje del acompañamiento de una obra en ausencia de la partitura</b>	Tiene como recursos la audio percepción, la memoria musical, la creatividad y recursividad armónica y la relación armonía – melodía y la intencionalidad interpretativa	*Sostiene que el elemento fundamental para el montaje de una obra, como primera medida es el audio. *Le da importancia a la guía auditiva original para aprenderse y montar la obra.	*Tener conceptos claros sobre ritmo, armonía y melodía en los montajes, establecer diferencias rítmicas de acuerdo al género de la obra, tener conocimiento acerca de la estructura, introducción e interludios, estrofas, coros, etc. * Además, debe poseer aptitud para improvisar.	Además de compartir lo que afirma Velosa, se ampara en la capacidad de escucha para permitir la interacción con el cantante que es la guía y quien marca la dinámica para hacer la obra más expresiva y abrir las puertas a la creatividad del acompañante.
<b>Dificultades, problemas y soluciones al asumir un acompañamiento</b>	Desconocimiento total de la obra y la inseguridad del cantante en la interpretación melódica. Para resolver estas dificultades, emplea el uso de grabaciones de ensayos para mejoramiento en horas de estudio individuales y darle tiempo al cantante a que resuelva las falencias existentes.	Retos como la coherencia y la estabilidad de montajes de obras, teniendo en cuenta el parámetro de la métrica. Para resolver dificultades de esta índole, recurre a la práctica con su cantante, a apreciar varias versiones de un mismo tema, varios dúos, varios estilos de acompañamiento. Enfatiza en el hecho de entrar en contexto	Dificultad en el desconocimiento de la obra, los conocimientos rítmicos diferentes, la monotonía y la falta de actitud de mejorar la interpretación. Para la resolución de estos problemas, recurre a elementos extra musicales como el diálogo con su cantante, con el fin de entrar en contexto con el tema y otros aspectos de orden teórico como	Problemas de afinación en ensayos o clases por parte del cantante, tonalidades no acordes a su rango vocal, por parte del pianista acompañante dificultad inicial en entradas sin introducción a una obra. Solución: empleo del método de notas por pulso para búsqueda de la afinación de la voz en la nota en cuestión y anteriores a esta, la aptitud de transposición con el

		con la temática de la canción a montar, pues según él, los pianistas acompañantes no tienen en cuenta este punto.	la armonía, la métrica, fenómenos estructurales de la obra, etc.	fin de buscar tonalidades afines al rango vocal y recursos audibles y visuales para la señalización de entradas simultáneas de pianista y cantante.
<b>Conceptos al acompañar armónicamente pasillos y bambucos</b>	<p>*Tonalidad y progresión armónica.</p> <p>*Forma de la Canción: Introducción, estrofas, intermedios, Coros, entre otros.</p> <p>*Tempo del Pasillo o bambuco.</p> <p>*Ruta interpretativa según dinámicas sugeridas o acordadas con el cantante.</p> <p>*Colores de los acordes basados en la consonancia con la melodía y modo de la progresión.</p> <p>*La mejor Región acústica del Piano para el soporte armónico del acompañamiento a la tesitura de la Voz.</p>	<p>*No se trata tanto de conceptos, sino de convenciones estilísticas. Usualmente la armonía de los pasillos suele ser muy ligada a los conceptos de la música clásica, por lo que tenerlos dará buenas bases para una amplia variedad de géneros musicales.</p> <p>*Debido a la proliferación del bambuco como recurso académico y recurso de estudio, es quizás uno de los géneros que más popularidad ocupa en la parte industrial de la música colombiana por lo que se han visto tendencias a diferentes fusiones, pero aplican los mismos principios para cualquier género, sea música latina, pacífico, pop, r&amp;b, etc.</p>	<p>*Lo primero que hay que tener es el conocimiento exacto de la obra que se va a acompañar, tanto melódica como armónicamente; conocer sus partes, repeticiones, coda, etc.</p> <p>*Luego tenemos que en tener claro el concepto del ritmo, pasillo o bambuco con el cual se va a acompañar.</p> <p>*Después es importante saber que conceptos armónicos vamos a utilizar; si utilizaremos acordes perfectos mayores, menores y disminuidos, o si utilizaremos las extensiones de estos acordes, para agregar color al acompañamiento, o usaremos una combinación de esto.</p>	Manosalva opina que en el piano los conceptos de ritmo, armonía y melodía son significativos para establecer diferencias entre géneros. También son factores de diferenciación el estilo y la temática que definen cada género, como es el caso del pasillo y el bambuco vocales.
<b>Procedimientos en la realización del acompañamiento</b>	<p>*Verificar la Tonalidad.</p> <p>*Ubicar el tempo de la pieza.</p> <p>*Fijar la Forma del Tema y definir las partes donde el Piano va a abanderar los pasajes como instrumento Ritmo melódico.</p> <p>*Atender la melodía para decidir los voicings más pertinentes, los</p>	Hace énfasis en la escucha como el medio de comunicación en la interpretación de la obra como el eje fundamental del procedimiento que aborda al asumir un acompañamiento, tomando en cuenta a la voz como la guía que sobresale en dicha obra	Es relevante definir la tonalidad de acuerdo al rango vocal de quien acompaña al piano. en una obra, los enlaces armónicos o el cifrado que emplea como guía y también busca una sonoridad que envuelva la melodía sugerida por la voz, evitando notas o acordes disonantes	Destaca que es mediante los ensayos, las sugerencias de arreglos para montaje y el acuerdo de puntos a favor y en contra en el mismo por parte de pianista y cantante, son los elementos relevantes para llevar a cabo el procedimiento en el acompañamiento al piano de la voz.

	colores de los acordes más consonantes con la melodía, e implementar los matices en busca de una intensión interpretativa. *Tomar apuntes de los elementos más resaltantes acordados con el cantante para interpretar la pieza.		que choquen con esta.	
--	--	--	--------------------------	--

## ANEXO 2

### Cuadro Comparativo de las Respuestas en las Entrevistas a Cantantes

<b>TEMA ABORDADO</b>	<b>CIELO ARISSA</b>	<b>YURI RODRÍGUEZ</b>
<b>Conceptos a tener en cuenta en el montaje y ensamble entre pianista y cantante</b>	La obra, que incluye elementos como estilo, armonía, tonalidad en la cual se montará la obra y los arreglos.	La obra con todos sus componentes y elementos para su montaje y además, vela por el conocimiento individual y colectivo de la obra, hace uso de dinámicas y busca pulir y sincronizar de haberlos, elementos como cortes u obligados.
<b>Procedimientos a tener en cuenta para articular el piano acompañante y la voz</b>	Un procedimiento que permite la unión entre los dos instrumentos, con el fin de lograr como producto final la unidad en la interpretación que marcará la diferencia estilística.	El acuerdo mutuo entre pianista y cantante de ensayos de preparación, el montaje en lento para luego amoldarlo a velocidad real y estudios individuales a fin de resolver problemas que se presenten en el montaje.
<b>Actitudes que se esperan del pianista acompañante</b>	Puntualidad y cumplimiento en los ensayos, estudio de manera autodidacta y uso de un lenguaje adecuado al hacer una sugerencia o recomendación.	La capacidad de escucha como la actitud relevante en el montaje de obras.
<b>Parámetros a tener en cuenta del pianista acompañante en el montaje de géneros de pasillo y bambuco</b>	Estilo, matices, amplia trayectoria en la ejecución de los géneros	Que posea el don de innovar en estos géneros además del empleo de dinámicas, estilo y trayectoria.
<b>Dificultades y Soluciones</b>	Desconocimiento de los fenómenos estructurales que diferencian el pasillo del bambuco. Solución: pulir los parámetros rítmicos como la métrica que los diferencia al uno del otro.	Confusión entre un género y otro, sobre todo en fraseo. Solución: la comunicación como elemento fundamental para resolver problemas de esta índole en puntos neurálgicos, tomando en cuenta factores como acentos y frases articuladas por parte del cantante.

## ANEXO 3

### Videos

#### Acompañamientos a Cantantes Realizados por el Investigador

##### *Video 1*

Canción: “Camino viejo” de José A. Morales (1913-1978)

Cantante: Cielo Arissa

Pianista acompañante: Charly Salva (Carlos Julio Manosalva)

<https://www.youtube.com/watch?v=-nzsgN-22GA>

##### *Video 2*

Canción: “Después que me olvidé de ti” de Héctor Ochoa Cárdenas (1934 )

Cantante: Mónica Vásquez

Pianista Acompañante: Carlos Julio Manosalva

<https://youtu.be/HeEpQEiTPXM>