



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL-JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

Presentado por la estudiante:


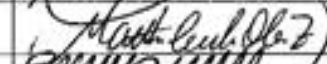

ROCIO EDITH GAMBOA CANO

C.c. 52'802.925

Código 2008275014

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Posee organización estructural, conceptual y metodológica clara y pertinente.
- Realiza un aporte a los directores, maestros y estudiantes en formación, quienes pueden encontrar en el documento un aporte teórico para futuros trabajos.
- Las tres formas de aplicación de la Euritmia ofrecen interesantes y múltiples beneficios en el desarrollo de habilidades musicales.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Fernando Villalobos		4.5
Jurado 2 - lector	Martha Olave		4.5
Jurado 3 - asesor	Edilma Bernal		4.5

Nota final: Cuatro punto cinco (4.5)

Dado en Bogotá D.C. a los 31 días del mes de mayo de 2016.

**APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL
CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA
INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA**

**ROCIO EDITH GAMBOA CANO
CÓDIGO: 2008275014**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.
2016**


**APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL
CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA
INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA**

Trabajo De Grado Para Optar Por El Título De
Licenciado En Educación Musical

ROCIO EDITH GAMBOA CANO
CÓDIGO: 2008275014

ASESORA DE PROYECTO DE GRADO:
MAESTRA EDILMA BERNAL VALENCIA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.
2016


	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA
Autor(es)	GAMBOA CANO, ROCIO EDITH
Director	BERNAL VALENCIA EDILMA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 153 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Euritmia, Movimiento, Coro Infantil Juvenil, metro ritmo, audición interna, oído melódico, Dalcroze, Kodaly, Orff, Alberto Grau, Expresión Corporal.

2. Descripción
<p>Trabajo de Grado que se propone realizar una construcción teórica sobre la Euritmia, a partir de la Aplicación de la Euritmia como una estrategia didáctica en el Coro Infantil y Juvenil Tolle et Lege de la parroquia Inmaculada Concepción de Suba. Trabajando en dos ejes fundamentales la Dimensión Musical (metro ritmo, audición interna y aspecto melódico) y la Dimensión Corporal (la expresión corporal y el trabajo en equipo); a partir del concepto de Euritmia abordado en Venezuela, teniendo como referente a Alberto Grau y con obras de Jim Papoulis y Cristian Grases; con antecedentes de Dalcroze, Kodaly y Orff como precursores de la formación Musical a través del movimiento.</p>

3. Fuentes
<p>BIBLIOGRAFÍA BACHMANN, M. L. (1998) <i>La Rítmica Jaques - Dalcroze : Una educación por la música y para la música</i>. Madrid : Ediciones Pirámide. GRAU, A. (2005) <i>Dirección coral : La forja del director</i>. Caracas: GGM Editores S.C. HASELBACH, B. (2011) <i>Textos sobre Teoría y Práctica del Orff – Schulerwerk</i>. Vitoria – Gaestiz : Editorial Agruparte HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C., BAPTISTA, P. (2010) <i>Metodología de la Investigación</i>. 5ta ed. México : Mc Graw Hill HURTADO, J. (2000) <i>Metodología de la investigación holística</i>. (3ra ed.) Caracas : Fundación Sypal. SZÖNYI, E. (1976) <i>La educación musical en Hungría a través del método Kodály</i>. Hungría : Editorial Corvina (imprenta Franklyn, Budapest) PINEDA, A. (2003) <i>Apuntes sobre Teoría Musical</i>. Bogotá : Prerensa Digital Centro Don Bosco. PIÑEROS, M. (2004) <i>Introducción a la pedagogía vocal para coros Infantiles</i>. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional (Imprenta Nacional)</p> <p>TESIS MORALES, P. J (2009) <i>Euritmia como recurso pedagógico, en la formación de niños y jóvenes en Venezuela</i>. Venezuela : Decanato de Estudios de Postgrado, Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar. http://159.90.80.55/tesis/000149637.pdf</p> <p>ARTÍCULOS GRASES, C. (1st quarter, 2005) "Body Movement and Eurhythmics. Elements of Musical Training for Children's and Youth Choirs." <i>International Choral Bulletin</i> XXIV, no. 1: 21-24. http://www.cristiangrases.com/biography/full-cv/</p>

4. Contenidos
<p>Presentación de los Preliminares donde se encuentran Delimitación del Tema, Pregunta Problema, Objetivos, Justificación</p> <p>Definición de la Euritmia a partir de diferentes Autores, y clasificación de la misma a partir del trabajo del Maestro Alberto Grau y realizada por el Maestro Pablo Morales.</p> <p>Presentación teórica de la Euritmia desde la Dimensión musical, teniendo en cuenta el aspecto metro rítmico, la audición interna y el aspecto melódico, tomando como referentes a diversos autores que referencian a Dalcroze, Kodaly y Orff, teniendo también en cuenta el aporte realizado por la aplicación de la Euritmia como herramienta Didáctica en el Coro Infantil y Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba.</p> <p>En el capítulo de la Metodología, se presentan el tipo de investigación y el enfoque, los instrumentos de recolección de la información, el</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

cronograma de actividades y el análisis de las obras aplicadas como parte de la herramienta didáctica de la euritmia.

En la sección de Análisis de Resultados presenta lo sucedido en la aplicación de las Obras Tottoyo (Cristian Grases), Acto del Árbol (Alberto Grau) y Kusimama (Jim Papoulis) y los resultados arrojados por la euritmia desde el aspecto musical (metro ritmo, audición interna y aspecto melódico) y desde la dimensión corporal (la expresión corporal y el trabajo en equipo)

Finalizando con las conclusiones y los los referentes o fuentes de información.

Con anexos de las partituras aplicadas, los diarios de campo, el cuadro de exploración, las entrevistas y los videos.

5. Metodología

Trabajo de Grado con tipo de Investigación Cualitativa y Enfoque de la Investigación Descriptiva exploratoria, en el cual se realizaron diarios de campo, videos, cuadro de análisis de la exploración corista a corista, entrevistas, de los cuales surgieron los análisis descriptivos, los aportes a la construcción teórica de la euritmia desde la dimensión musical y desde la dimensión corporal, a partir de la Aplicación en el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, de los procesos y resultados obtenidos en los coristas, en comparación con el inicio de la aplicación y tomando como referentes las Entrevistas a las Maestras Ana María Raga y María Guinanaad a partir de la experiencia del trabajo Eurítmico como es abordado en Venezuela.

6. Conclusiones

Los aportes realizados por la euritmia a partir de la aplicación en el Coro Infantil Juvenil de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba como herramienta didáctica son:

Desde lo musical:

En el aspecto metro rítmico, fortalece el pulso, desarrolla la coordinación, y apropia el ritmo de las obras a partir del movimiento.

En el aspecto de audición interna, la euritmia genera recordación de elementos musicales o fragmentos de obras, de tal modo que un movimiento recuerda un fragmento musical, o una melodía recuerda un movimiento.

En el aspecto melódico, los movimientos deben ser sencillos para permitir una adecuada afinación.

En todos los aspectos la euritmia debe realizarse progresivamente, para generar los efectos musicales deseados, comenzando desde lo sencillo a lo complejo y si es necesario fragmentar el ostinato del movimiento hasta lograr el total del mismo o, realizar el ostinato con voz hablada y luego si incorporar la melodía.

Desde lo Corporal:

En la expresión corporal, realiza una apropiación del cuerpo como un instrumento, como un todo, mejorando la postura, la expresión y la interpretación.

En el trabajo en equipo, permite que el corista se desinhiba, sea menos tímido, y realice un mejor trabajo escénico como parte de un coro.

Elaborado por:	ROCIO EDITH GAMBOA CANO
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	09	06	2016
-----------------------------------	----	----	------

RESUMEN

El presente trabajo de grado, realiza una construcción teórica sobre la Eurytmia como una estrategia didáctica, para el trabajo con el Coro Infantil Juvenil, Tolle et Lege de la parroquia Inmaculada Concepción de Suba. Partiendo de la visión de Eurytmia abordada en Venezuela, retomando la clasificación realizada por el maestro pablos Morales a partir de las Obras del maestro Alberto Grau. Para esto se centró el trabajo en dos ejes fundamentales: la Dimensión Musical (metro ritmo, audición interna y aspecto melódico), sus definiciones y visiones desde la expresión corporal y el movimiento según Dalcroze, Orff y Kodaly y la Dimensión Corporal (la expresión corporal y el trabajo en equipo), con obras de Alberto Grau, Jim Papoulis y Cristian Grases; con antecedentes de Dalcroze, Kodaly y Orff como precursores de la formación Musical a través del movimiento. A través de un análisis de los diarios de campo y un cuadro de exploración, además de las entrevistas, los videos, y las obras aplicadas con sus respectivos análisis, en una investigación de tipo cualitativo, con un enfoque descriptivo – exploratorio.

Dedicado primeramente a Dios, en agradecimiento por permitirme estudiar música, a mis papás, por apoyarme a lo largo de mi vida en todas mis metas y sueños.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Andrés Pineda Bedoya quien asesoró este trabajo de grado y quien además, ha sido un gran apoyo en esta carrera, quien a pesar de las dificultades presentadas por mi parte, creyó en mí y es un gran ejemplo para mi vida.

A la maestra Edilma Bernal, quien me dio el impulso final, para la entrega de este documento y quien siempre en prácticas y la presentación final del documento, me orientó, no solo a nivel musical, sino para la vida.

A todos los padres de familia del Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege y a los niños y jóvenes que lo conforman, por la paciencia, por las risas, por la confianza y por ser parte de mi crecimiento personal y musical en estos años y durante la aplicación del presente proyecto.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
CAPITULO I PRELIMINARES	13
1.1 Delimitación del Tema	13
1.2. Descripción del Problema	13
1.3 Formulación de la Pregunta Problema	13
1.4 Objetivo General	14
1.5 Objetivos Específicos	14
1.6 Justificación	14
CAPÍTULO II REFERENTES TEÓRICOS	18
2.1 Euritmia	18
2.1.1 Clasificación de la Euritmia	20
2.1.2 Aspecto Metro Rítmico	21
2.1.3 Aspecto Audición Interna	24
2.1.4 Aspecto Melódico	26
2.1.5 Antecedentes	28
CAPÍTULO III METODOLOGÍA	55
3.1 Tipo de Investigación	55
3.1.1 Enfoque: Descriptiva - Exploratoria	56
3.2 Población Objeto de Estudio: Caracterización	58
3.2 Instrumentos de Recolección de la Información	59
3.2.1 Diario de Campo	59
3.2.2 Cuadro de análisis de la Exploración	60
3.2.3 Videos	60
3.2.4 Cuestionario para la Realización de la Entrevista	61
3.3 Cronograma de Aplicación	62
3.4 Estrategia Didáctica	63

CONCLUSIONES

REFERENCIAS

ANEXOS

A. PARTITURAS OBRAS SELECCIONADAS

A.1. Tottoyo

A.2. Acto del Árbol

A.3. Kusimama

B. DIARIOS DE CAMPO

C. ANÁLISIS EXPLORACIÓN

D. ENTREVISTAS

D.1. Maestra Ana María Raga

D.2. Maestra María Guinand

E. VIDEOS

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

INTRODUCCIÓN

La presente monografía muestra la euritmia como una estrategia didáctica en el trabajo del Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege partiendo del concepto de euritmia trabajado en los coros Venezolanos y del trabajo de composición del maestro Alberto Grau (quien ha compuesto varias obras con euritmia para coros de niños y jóvenes y quien es el propulsor de esta en Venezuela), desplegándose por los conceptos de euritmia desde su definición etimológica de raíz griega, en la que eu (bueno) y ritmus (ritmo) (Grau, 2005, p. 131), que nos dice que la euritmia es el buen ritmo, hasta sus antecesoras teniendo en cuenta a los metodólogos musicales que se volcaron hacia la importancia del cuerpo y el movimiento como Dalcroze y Orff y retomando elementos del texto y el trabajo musical desde Kodaly, tal como lo presenta Morales en su texto (2009, pág. 10).

La euritmia, en Venezuela es parte del trabajo coral. El maestro Alberto Grau la incorpora al trabajo de coros infantiles con el fin de motivar a los niños al trabajo coral, así lo manifiesta en la entrevista que le realizó el Ministerio de Cultura de Colombia:

“Eso surge también poco a poco, luego de notar que sobre todo los niños se veían un poco aburridos. Recordemos que se trataba de una época en que ya había televisión y videojuegos, y ellos debían enfrentarse a un maestro regañón que en esencia los hacía repetir hasta el cansancio. -Eso era la muerte del coro infantil-, pensaba, mientras comparaba estas experiencias a las que ya desde aquella época se realizaban en China y algunos países asiáticos en los que la danza y el teatro hacía parte de las presentaciones de los coros”. (2005)

El elemento eurítmico adquiere de este modo gran importancia en los procesos corales, especialmente en los coros infantiles, el maestro Grau incluye la euritmia en diversas composiciones, que han sido exitosas y que se han difundido en diferentes lugares del mundo y en Colombia.

El maestro Pablo Morales (2009) quien realizó el proyecto titulado: LA EURITMIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO DE LA FORMACIÓN CORAL DE JÓVENES Y NIÑOS EN VENEZUELA es un punto de partida para el presente documento, él toma la experiencia y algunos elementos vivenciados en el trabajo con el maestro Grau, en los cuales se empleó euritmia, retomando la obra del maestro Grau a nivel coral, realizando una construcción teórica sobre ésta y sus antecedentes y realizando con todos estos elementos una clasificación de la euritmia.

En Colombia el trabajo con euritmia, como se conoce en Venezuela, se empezó a trabajar a partir del proyecto Voces Andinas a Coro auspiciado por la CAF y la Corporación Coral y Orquestal de Colombia; sin embargo no podemos desconocer que ya habían trabajos de acercamiento a lo que desde la corriente venezolana se denomina en este proyecto euritmia, tales como: canciones con mímica en los pequeños para el aprendizaje de la letra, otras con acompañamiento de ostinato en pies y/o manos, canciones con juegos de manos; en otros casos la euritmia (movimiento) se ha empleado como apoyo a los imaginarios del canto, o en el proceso de montaje de obras (como por ejemplo el marchar para sentir el pulso, hasta la puesta en escena); prácticas que han adquirido diferentes nombres dependiendo de la línea proveniente o de quien organiza el uso; también se han trabajado diferentes elementos de trabajo corporal al cantar relacionados con la técnica Alexander (Capítulo de Antecedentes, Rae, pág 28).

La Euritmia en nuestro país como es concebido en Venezuela, se sigue difundiendo actualmente a través de talleres dictados por el Maestro Grau u otros maestros que han trabajado de la mano con el maestro. En Bogotá y Cali, se han presentado obras como mi Patria es el mundo, Opereta Ecológica, Brujas y Hadas, la Ronda que nunca se acaba.

La observación de canciones con euritmia y el aprovechamiento de la misma al cantar, suscita el interés de aprovechar la euritmia como una estrategia didáctica y aplicarla en el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege con el fin de apoyar el trabajo musical de éste, en el cual se hace necesario resaltar la importancia del cuerpo como instrumento musical no sólo desde la parte de fonación, sino desde la apropiación de ritmos, texto, sonidos y puesta en escena.

Para esto, se escogieron tres obras americanas en las cuales se encuentran los diferentes tipos de euritmia: la sonora simple, la coreográfica aleatoria, la coreográfica rítmica y la integral. Con el fin de abordarlas con el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, y a través de ellas trabajar los elementos didácticos que cada una de ellas aporta.

En el desarrollo de la monografía se presenta el análisis de las obras a trabajadas tomando las secciones, identificando los tipos de euritmia que se encuentran en ellas y su relación con texto y música.

Se realizaron videos y diarios de campo en los que se muestran los elementos trabajados. Por otro lado con el fin de conocer un poco más del trabajo de la euritmia como se conoce en Venezuela, se realizó entrevistas a las Maestras Maria Guinand (Anexo D.2.) y Ana María Raga (Anexo D.1.).

CAPÍTULO I PRELIMINARES

1.1 Delimitación del Tema

Aplicación de la Eurytmia como estrategia didáctica en el trabajo del coro Infantil Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba, de la ciudad de Bogotá. El cual está conformado por 28 niños y jóvenes coristas entre los 6 y los 22 años.

1.2 Descripción del Problema

El coro Infantil Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba, ha realizado algunas obras con algunos movimientos muy sencillos de tipo coreográfico, para enriquecer visualmente la canción, pero ninguna en sentido estricto relacionado con la eurytmia.

Al observar procesos eurytmicos direccionados por parte de los maestros Venezolanos y obras con eurytmia, nace el interés de emplear el movimiento como una herramienta didáctica, para mejorar algunas dificultades presentadas por los coristas tales como: timidez al cantar, expresión escénica limitada, mejorar los procesos rítmicos, de entonación, y de apoyo vocal.

Por tal razón, es eje de la monografía abordar obras eurytmicas que apoyen el proceso de formación coral integrando dos dimensiones de la eurytmia: musical (métrica y audición interna) y corporal (emotividad y puesta en escena).

En este sentido, durante el proceso de realización de la monografía se hace el montaje de tres obras que contienen tres distintas categorías del desarrollo eurytmico para el coro infantil juvenil. Ello, de un lado permite la descripción del proceso de montaje coral llevado a cabo y de otro lado, la exploración sobre los aprendizajes musicales – específicamente del oído musical ritmo – melódico y polifónico – de cada integrante del Coro Tolle et Lege.

1.3 Formulación de la Pregunta Problema

¿Qué aportes surgen de la aplicación de la eurytmia como estrategia didáctica en el proceso de formación del Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba?

1.4 Objetivo General

Analizar la aplicación de la euritmia como estrategia didáctica en el trabajo con el coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, a partir de tres obras corales de Alberto Grau, Cristian Grases, Jim Papoulis (Anexo A)

1.5 Objetivos Específicos

- Caracterizar los diferentes tipos de euritmia en las tres obras corales de Alberto Grau, Cristian Grases, Jim Papoulis.
- Identificar qué elementos aporta la euritmia desde el aspecto musical (ritmo – audición interna) y el aspecto corporal, al coro infantil y Juvenil Tolle et lege, a partir de la aplicación.
- Indagar mediante exploración sobre las bondades de la euritmia para la formación del oído musical y del aspecto corporal de cada integrante del coro.
- Documentar la euritmia como herramienta pedagógica a partir de sus antecesores, de la experiencia de la aplicación con el coro Juvenil Infantil Tolle et Lege y de la experiencia de maestros que han vivenciado de cerca los procesos de trabajo eurítmico.

1.6 Justificación

Este trabajo quiere presentar la Euritmia como una estrategia didáctica, basada en el movimiento corporal que suscita aprendizajes duraderos, debido a una vivencia, de experiencia individual, a un recuerdo social, de recordación corporal y musical, de aprendizajes esenciales en cada enfoque de la música “*Jungmair (2003) parte de las ciencias naturales y caracteriza la experiencia corporal y al movimiento como eje principal de los procesos de aprendizaje duraderos*”, (Kugler citado en Haselbach, 2011, pág. 20). Por tal razón, dichos aprendizajes de la euritmia como herramienta didáctica, están enfocados en la presente monografía, en el trabajo de coro, específicamente del Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba.

La euritmia al ser utilizada en el trabajo de coro busca una comprensión activa, que permita una conciencia en los coristas de la importancia del cuerpo al cantar, tal como lo indica Piñeros (2004): “*Para cantar necesitamos todo el cuerpo*” (pág. 20). La voz emplea no sólo el sistema fonatorio al cantar, emplea músculos, emplea el sistema respiratorio y está basado en la postura corporal dada también por el sistema óseo, entre otros ... “*logrando concluir que, aun cuando hubiera partes del cuerpo que no estuvieran involucradas directamente en el proceso de fonación, el instrumento del cantante era el cuerpo entero*”. (Grases, 2004, pág. 1). Al tomar conciencia de que todo el cuerpo apoya el acto de cantar, los coristas mejoran su expresión, su emisión, coordinación y apropiación del movimiento corporal con el canto.

Al cantar con una conciencia corporal, se podría decir que se entrena el cuerpo para un ahorro de energía, que comienza eliminando tensiones vocales, que centradas en el movimiento, facilitan la emisión de quienes se tensionan al cantar, además de una disociación que permite que cuerpo y voz hagan funciones diferentes o similares para la música, genere una recordación musical por la experiencia motriz y vocal – auditiva vivenciada, socialmente permite una mejor expresión al tener auto confianza y dominio de su instrumento y establece una comunicación audiovisual con el público.

Por otro lado, la Eurytmia utiliza el cuerpo en forma independiente utilizando poliritmia tal como lo Plantea Grau citado por Morales *“la eurytmia resulta así de la yuxtaposición de patrones rítmicos, los cuales conducen a la poliritmia o aparición simultánea dentro de un mismo compás de dos o más ritmos y a la polimetría que consiste en la combinación simultánea dentro de un mismo compás de dos o más ritmos y a la polimetría que consiste en la combinación simultánea bajo una misma velocidad de dos o más medidas distintas de compás”*.(Pág. 12) y utilización de planos sonoros corporales.

La eurytmia en el coro fortalece las habilidades motrices de coordinación y lateralidad, que son de gran importancia en el trabajo rítmico corporal, al igual que en la construcción e interiorización del pulso, la realización de células rítmicas u ostinatos y diversos elementos musicales, vivenciados en diferentes planos corporales *“Entre muchas, las funciones más importantes que pueden ser desarrolladas tras esta práctica son:*

- ✘ *(i) la psicomotricidad gruesa y fina: desarrolladas mediante el ritmo con pies, palmadas solas o contra partes del cuerpo, chasquidos y elementos coreográficos en general;*
- ✘ *(ii) la lateralidad: desarrollada a través de diversas fórmulas eurytmicas que hagan uso diferencial de las extremidades izquierda y derecha y de movimiento coreográficos;*
- ✘ *(iii) el esquema y memoria corporal: que implican la noción que la persona tiene de su propio cuerpo y sus partes, y que es básico para poder realizar la gran diversidad de movimientos propuestos, y;*
- ✘ *(iv) la independencia motora: que implica el movimiento independiente de las extremidades entre ellas y ante otra actividad como lo es el canto.” (Grases, 2005, pág. 2)*

El trabajo eurytmico con un adecuado proceso genera habilidades motoras, pero además genera disociaciones en diferentes niveles, que trabajadas progresivamente logran una independencia segmentaria y de acciones cada vez más complejas, mientras el movimiento se asocia al sonido; de tal modo que al realizar un gesto se suscita una recordación de un fragmento melódico o lo contrario, con el fragmento se recuerda el movimiento *“Las sensaciones musculares terminan por asociarse a las sensaciones*

auditivas, que, reforzadas de este modo, se imponen más al espíritu de apreciación y de análisis” (Dalcroze citado por Bachmann, 1998, pág. 37); incorporando matices, frases y otros elementos expresivos.

El Coro infantil Juvenil Tolle et Lege, con el trabajo eurítmico, no solo tiene la posibilidad de encontrar nuevos elementos corporales, rítmicos, motrices, a partir de las sensaciones generadas por el movimiento “...Y lo que más le gusta al niño en la música es aquellos a lo que se puede acceder inmediatamente: el movimiento, las sensaciones y sentimientos que ese movimiento rítmico y sonoro suscitan en él” (Bachmann, 1998, pág. 91), sino que puede activar emociones a través del juego.

Es precisamente en el juego, la lúdica, experimentada en el trabajo eurítmico que se acercan e integran a los coristas entre sí. Es por esto que el trabajo eurítmico no solo tiene trabajo de conciencia corporal individual y la relación que se ocupa en el espacio, sino que incluye al otro que comparte escenario o sesión de ensayo, a aquel con el que interactúa creando espacios de trabajo cooperativo:

“Aunque en principio sea una experiencia personal, es también una experiencia colectiva. Porque la rítmica propone tanto ejercicios que exigen colaboración de varias personas como ejercicios individuales; incluso en este último caso, dado que la mayoría de los ejercicios se desarrolla en el espacio y el espacio pertenece a todo el mundo” (Bachmann, 1998, pág. 40).

La construcción musical basada en la euritmia necesita del trabajo conjunto para generar música no solo auditivamente sino también visual y sensorial.

Partiendo de lo cotidiano del movimiento, por el juego, por el contacto con el otro, los coristas pueden encontrar en esta herramienta una teatralidad y juego motriz, una forma de expresarse, con el canto, en comunicación con el otro, con el mismo y como una unidad.

“La educación Musical del niño no comienza en la clase de música, la hora del juego es el punto de partida. Uno debe ir hacia la música, esta debe surgir por sí misma. Lo importante es dejar que el niño se exprese a través del juego sin interferencias. La palabra y el sonido deben ir apareciendo simultáneamente con el juego rítmico y la improvisación.” (Orff citado en Halsebach, 2011, pág. 31).

Es por todo esto que el presente documento no solo presenta las obras seleccionadas y la aplicación con su proceso metodológico; sino que además permite un acercamiento a la definición de euritmia y su relación con sus predecesores, Dalcroze, Orff y Kodaly, desde los aspectos musicales y corporales, que permitirán evidenciar de cerca elementos y teorías propuestas por estos autores en los que se resalta el cuerpo como instrumento y

medio para el aprendizaje musical y acompañado de la experiencia de maestros que han realizado euritmia.

CAPÍTULO II REFERENTES TEÓRICOS

2.1 EURITMIA

La euritmia es una estrategia didáctica para acercar al corista al conocimiento musical, principalmente el rítmico y de movimiento, mediante la estimulación libre y espontánea de las acciones propias de la formación del sujeto en el contexto educativo; es decir, en el ensayo del coro.

A partir de dicha estrategia el director del coro, en la doble función: director musical y educador, es quien guía los procesos musicales teniendo en cuenta el aspecto metro rítmico y la audición interna. El mecanismo para la asociación de estos aspectos desde la euritmia es el movimiento, el cual se realiza inicialmente a partir del uso de movimientos cotidianos, por ejemplo caminar o correr, que posteriormente pueden ser realizados con mayor complejidad (correr y llevar un ritmo con las palmas, mientras se canta la voz del coro). Aquellos movimientos son asociados con elementos musicales (melódicos, armónicos, entre otros) o de texto, con el propósito de ser parte integral del montaje coral – escénico.

Ello conlleva la posibilidad de recordar, apropiarse e integrar, en el aprendizaje de la obra musical, todos los elementos musicales y momentos destacados (a través de la euritmia) del montaje coral – escénico. *“No hay nada más seguro que el hecho de que existe una memoria del cuerpo que registra sus experiencias y no olvida nada” (Gehlen citado por Rulph en Haselbach, 2011, pág. 93).*

Para el caso particular del coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, el que está conformado por niños y jóvenes entre los 6 y 22 años de edad, la euritmia resulta ser la estrategia didáctica que permite por un lado, el disfrute del montaje de las obras corales acorde con las posibilidades de formación musical vocal colectiva y por otro lado, el desarrollo de la musicalidad a través de los elementos escénicos que caracterizan el trabajo eurítmico.

En este sentido, es importante situar el contexto en el que la euritmia se comprende como estrategia didáctica, a propósito del montaje de obras corales con carácter educativo.

Aproximadamente hacia finales del siglo XX la euritmia comenzó a tener auge en Latinoamérica, a partir del trabajo realizado en Venezuela a nivel coral y orquestal por el Maestro Alberto Grau, quien ha compuesto numerosas obras corales que incorporan la expresión corporal desde el uso de movimientos sencillos y cotidianos, hasta complejizaciones coreográficas que involucran texto, dicción, sonido musical y expresión facial y del cuerpo en su totalidad.

Del mismo modo, en diferentes lugares del mundo se está realizando la práctica de la euritmia para el coro, bien sea a nivel compositivo o de adaptaciones y arreglos que la incorporan como parte de la presentación en la escena musical específica. Para el presente documento monográfico, se tienen en cuenta compositores como Jim Paupolis (EEUU), Alberto Grau (Venezuela) y Cristian Grases (Venezuela).

Citando a Grases (2005) ... *“En el ámbito mundial hay numerosos artistas (compositores y directores por igual) que se han dado a la tarea de incorporar elementos como la euritmia, los movimientos corporales y el drama para intensificar la interpretación de obras ya compuestas o de nuevas composiciones que expresamente incorporan dichos elementos ... Karmina Silec (Slovenia), Sanna Valvanne (Finlandia) quienes muestran una intensa búsqueda de la fusión entre la música coral, el drama, el teatro y el movimiento al trabajar con sus coros ... Otros compositores como Osvaldo Golijov (Argentina) y Stephen Hatfield (Canadá) incluyen ciertos elementos coreográficos y referencias teatrales en sus obras”*. (pág. 3)

Para poder comprender mejor lo que es euritmia y el trabajo eurítmico con el coro infantil y juvenil Tolle et Lege, es necesario remitirse a los orígenes de la palabra Euritmia la cual:

Proviene del Griego Eu= bueno, ritmus = ritmo. (Grau, 2005, pág. 131).

El Diccionario Oxford de la Música. p. 485. complementa diciendo: “Esta es una de las actividades de los discípulos del filósofo alemán y apóstol de la “antroposofía” Rudolph Steiner (1861 – 1925). Es considerada por muchos como “un nuevo arte” que busca representar “el movimiento interno de la palabra hablada (o de un trozo de música) por medio de todo el cuerpo”.

Artes como la danza, la arquitectura, la música a partir de la euritmia retoman la importancia del ser humano desde el bienestar integral de este, reflejado en su corporalidad; del mismo modo en el arte musical y para la presente monografía en el trabajo realizado con el coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, durante el proceso y montaje de obras con elementos eurítmicos, aportando a cada integrante elementos rítmicos, coordinativos, posturales y de interacción escénica.

Una frase citada por Morales (2009) del Instituto Waldorf (pág. 11) permite que se ratifique la importancia de los elementos que el coro Tolle et Lege vivencia en las obras eurítmicas *“El instrumento de este arte es el propio hombre, con todo su ser, incluyendo su corporalidad, sus vivencias interiores, sus pensamientos. Así siendo las aulas de Euritmia en la escuela tienen papel, por un lado, de educar la organización corporal, establecer el dominio sobre la lateralidad, coordinación motora gruesa y fina, ritmo y postura”*.

En el coro Tolle et Lege es importante la formación integral del corista y parte de esa formación es la dimensión corporal, la cual se encuentra ligada al trabajo musical y vocal *“Tanto en las primeras etapas del desarrollo humano en general, como en las*

distintas fases del desarrollo humano individual vemos una gran cantidad de ejemplos en los que se muestra cómo la música puede surgir del ritmo del movimiento, y por el contrario, que el movimiento y la danza surgen de un impulso musical, por lo que se puede hablar de este terreno común de interpretación recíproca” (Haselbach, 2011, pág. 71).

De ese modo, en la aplicación, el coro logra apropiarse de su sentido instrumental corporal, generando gestos y movimientos expresivos uniformes, que enlazados con el sentido de la obra, genera en cada integrante una inmersión en ésta, capaz de conectar al público con lo que sucede en el escenario.

Como complemento a lo anterior y a las definiciones de euritmia a nivel musical y del canto coral, Morales (2009) la define como:

... “una práctica formativa que permite al ser humano, en este caso niños y jóvenes, disociar dos o más motivos rítmicos de una melodía cantada o hablada a través del movimiento corporal. Es decir, que el cantor debe ser capaz de aislar los elementos rítmicos propuestos, utilizando los recursos de la disociación y motricidad, para posteriormente unirlos en una sola línea de sincronización de voz y ritmo corporal. Para ello se requiere una sistematización en el aprendizaje de fórmulas rítmicas propuestas como base, a través del raciocinio y la internalización por parte del niño de toda esta información” (pág. 22)

2.1.1 Clasificación de la Euritmia

Para este trabajo eurítmico el coro infantil Juvenil Tolle et Lege aborda obras de Jim Paupolis (Kusimmama), Alberto Grau (Opereta Ecológica, el movimiento No. 3 el acto del Árbol) y Cristian Grases (Tottoyo) en donde vivencian en cada una de ellas los diferentes tipos de Euritmia.

La euritmia según Morales (2009, pág. 29) a partir de las Obras Corales compuestas por Alberto Grau, las clasifica del siguiente modo:

- a) Euritmia sonora simple: Es aquella que se genera sin la emisión de ningún tipo de sonido generado físicamente sino que funciona como complemento de la línea melódica. Por lo general tiene carácter expresivo y se caracteriza por el empleo de movimientos corporales leves. En este tipo de euritmia se involucran los hombros, la cabeza, los brazos.
- b) Euritmia Coreográfica: Este tipo de euritmia se divide en dos reglones:
 - b.1) Aleatoria: Para este tipo de euritmia Grau se apoya en el ritmo corporal aleatorio, mediante el cual, el compositor coloca ciertas indicaciones en la partitura acerca de cómo ejecutar los movimientos, los cuales tienen como finalidad reforzar el texto empleado, o también crear una atmósfera

determinada sin una métrica específica, empleando una variada gama de espectros dinámicos. La palabra que identifica este tipo de euritmia es el término italiano *Circa*, que significa cerca o aproximado y viene por lo general acompañado de la cantidad de segundos sugeridos para crear la atmósfera deseada. Eventualmente se pide la participación del público en este tipo de euritmia.

b.2) Rítmica: Se entiende por euritmia coreográfica rítmica a aquella que cumple las mismas funciones que su predecesora, pero está sustentada en valores rítmicos exactos o aproximados. En este tipo de euritmia se involucran los hombros, manos y el balanceo corporal. Se pueden presentar dos o más variantes de ésta, de manera simultánea.

- c) Euritmia Integral: Se entiende por euritmia integral aquella que aparte de incluir componentes coreográficos y rítmicos, también genera sonidos por su ejecución. En este tipo de euritmia se emplean chasquidos (CH), palmas (P), manos contra pierna, manos contra pecho (MCP), talones y cambio de alturas en los sonidos de forma hablada.

Aunque la Euritmia específicamente proviene del Método Waldorf que realizaba Steiner, no se puede desconocer que la Euritmia musical como es tomada en Venezuela, y para referencia del presente trabajo monográfico, tiene como precursores a metodólogos musicales como Dalcroze, Orff y Kodaly, quienes buscaban el gusto por el aprendizaje musical, generar una cultura de la música, y para esto se basaron en el movimiento, el lenguaje, la música y elementos folclóricos de su país.

Cada uno de estos metodólogos ha aportado elementos a cada uno de los aspectos de la euritmia musical, los cuales, se desarrollan a continuación para una mejor comprensión del proceso eurítmico y de la aplicación de la presente monografía.

2.1.2 Aspecto Metro Rítmico

Abordar el aspecto metro rítmico, en la formación del oído musical, no es posible si no se comprende claramente el oído metro rítmico como: *“la capacidad que se manifiesta desde la edad temprana incluso antes del canto y la entonación, como una posibilidad de representar emocionalmente el movimiento corporal en su primera etapa. El ritmo es la base de todos los procesos musicales: de pensamiento, de audición, de movimiento muscular y de percepción”*. (Pineda, 2003, pág.10).

Dichos procesos musicales, regidos por el ritmo, son innatos en el ser humano; debido a su característica cíclica, se podría relacionar el pulso musical con los latidos del corazón, el lenguaje (en nuestro caso el castellano), con el acento musical y de las palabras.

“La música comienza en el interior del ser humano y así su enseñanza ... Lo primero es el propio silencio, el escuchar dentro de uno mismo, al estar

dispuesto para la música, el sentir el propio pulso del corazón y de la propia respiración” (Carl Orff citado HaselBach, 2011, pág. 31)

Tomando esas sensaciones propias, generadas por nuestro organismo, por el corazón, la respiración, se puede iniciar la búsqueda de la sensación de pulso y tiempo como una idea consciente y constante *“Hay que partir de la idea de que el ritmo, el ritmo individual de cada persona, constituye la raíz de esa unidad (música, movimiento y lenguaje). Siempre que una persona hable, baile o haga música, lo hará rítmicamente” (Jungmair citado en Halsebach, 2011, pág. 89)*, para luego establecer ritmos grupales, tiempos grupales, tal como se manifiesta en el trabajo realizado con el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, en donde no solo se ha abordado el pulso, sino que se ha establecido, un ritmo grupal, relacionando el texto con los movimientos y los acentos musicales con los del lenguaje.

Por otro lado desde el movimiento, Dalcroze plantea inicios de procesos rítmicos a partir de elementos psicomotrices básicos y naturales como caminar, para luego enlazarlos con elementos métricos y figuras rítmicas propias de derivaciones del desplazamiento de la caminata, tales como correr, saltar, galopar. Posterior a la vivencia, establece relaciones de dichos procesos con la grafía musical. *“A través del movimiento corporal (caminar, correr, saltar, etc), se adquiere un orden rítmico” (Carl Orff citado en Hasebach, 2011, pág.32)*; ese orden contiene elementos metro - rítmicos fundamentales en los procesos de enseñanza musical, del cual dependen elementos musicales tales como el tempo, el pulso, el acento, el ritmo propio, entre otros.

Dalcroze parte de la constante de la marcha, como un elemento rítmico corporal, que da una sensación regular, lo cual permite a quien lo vivencia cotidianamente, el poder mantener un pulso constante, *“Lo que como compensación, hace de la marcha el auténtico punto de partida de la conciencia rítmica es que es posible ejercerla de modo suficientemente regular como para constituir una suerte de “metrónomo” natural.” (Dacroze citado por Bachmann, 1998, pág. 141)*, este metrónomo natural está dividido en ciclos de dos tiempos en dos pasos, *“La marcha regular nos proporciona un perfecto modelo de medida y de división del tiempo en partes iguales” (Dalcroze citado por Bachmann, 1998, pág. 141)*

Sin embargo existen diversos músculos, partes del cuerpo que podrían ejecutar la misma acción regular, aunque la marcha es totalmente natural, la posibilidad de experimentar con diferentes partes del cuerpo, permite una generación nueva de sensaciones, que apoyan la apropiación del metrónomo natural, reforzando las sensaciones de tiempo, a través del movimiento reiterado.

“...El estudio de la marcha no es más que un punto de partida, porque los pies y las piernas del niño no son los únicos miembros que ponen en movimiento músculos conscientes. La conciencia del ritmo requiere el concurso de todos los músculos conscientes, y es, por tanto, el cuerpo entero lo que la educación debe poner en movimiento para crear el sentido rítmico” (Dacroze citado por Bachmann, 2008, pág. 141)

En el trabajo de la euritmia como estrategia didáctica con el coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, al abordar las obras seleccionadas se ha tomado como referencia elementos metro rítmicos básicos como el pulso, el acento, hasta células rítmicas aplicadas con el cuerpo, partiendo de movimientos muy sencillos, para luego incorporar movimientos más complejos, que van desde un balanceo que se podría asociar a la marcha, hasta una mezcla rítmica más compleja como un ostinato que mezcle balanceo, palmas y chasquidos.

Estos movimientos se han hecho una constante en el trabajo de las obras abordadas, hasta el punto en que un gesto, movimiento u ostinato rítmico corporal, se asocia con una sección o fragmento específico, lo cual permite una apropiación de la obra, una conciencia rítmica y corporal, que nace de la reiteración del movimiento *“la conciencia del sonido sólo se puede formar gracias a reiteradas experiencias del oído y la voz, y la conciencia del ritmo sólo se puede desarrollar gracias a reiteradas experiencias de movimiento del cuerpo entero”* (Dacroze citado por Bachmann, 2008, pág. 74).

La experiencia reiterada del movimiento en el trabajo del coro, ha permitido no solo una mejor expresión corporal y movimientos más precisos, también ha permitido que cada vez sea más sencillo y más ágil el aprendizaje de nuevos elementos eurítmicos *“El perfeccionamiento de los movimientos en el tiempo asegura la conciencia del ritmo musical”* (Dacroze citado por Bachmann, 2008, pág. 37).

En la conciencia reiterada del ritmo musical, es esencial disfrutar del movimiento, del sonido y del ritmo en todo su esplendor, percibiendo desde el más sutil movimiento al más enérgico, permitiendo un trabajo rítmico con matices expresivos *“El ritmo nace del reposo y de la actividad, y de todos los matices que nos hacen pasar de uno a otro...”* (Bachmann, 2008, pág. 28)

Ese paso de reposo a actividad, está dado por el control y la conciencia corporal, el control de cada uno de los músculos, con el control de la fuerza, energía, y elasticidad, partiendo de la apropiación o interiorización del ritmo a partir de las sensaciones vivenciadas.

Tras analizar el ritmo en sus elementos primordiales, dinamismo (es decir los matices de la energía y la gravedad) y agogismo (a saber, la apreciación de los matices de la duración), y precisar que estos dos elementos están unidos por la elasticidad, que regula sus relaciones en el espacio y en el tiempo, Jaques Dalcroze añade que esta última “se ve secundada en su tarea por el compás, que establece el orden de todas las manifestaciones motrices” (Bachmann, 2008, pág. 117)

Esto permite ritmos más estables, o con variaciones si así la pieza lo indica, pero de forma consciente, dando la posibilidad de disfrutar diferentes métricas, diferentes ritmos, diferentes sonidos, diferentes matices. *“Los ejercicios de elasticidad dan oportunidad al alumno de sentir que los ritmos corporales difieren espontáneamente en fuerza y en duración según el peso y el tamaño de los miembros puestos en movimiento. El alumno puede jugar con estas sucesiones de fuerzas o duraciones desiguales,*

sintiendo “despertarse en él una misteriosa música, producto directo de sus sensaciones” (Dacroze citado por Bachmann, 2008, pág. 118)

En el trabajo eurítmico con el coro infantil Tolle et Lege, el ritmo hace parte del todo de la obra, por ejemplo Kusimama sin el ostinato de manos y pies entre frases (ver Anexo A.3., compases 6 y 8), pierde intención, sabor y energía, o en el acto del árbol chas pack (anexo A.2., compases 9 al 42) versus el movimiento corporal, generan toda una atmósfera introductoria al tema melódico – corporal, reconociendo que cada parte del cuerpo que se mueve, y cada ostinato que acompaña a la línea melódica son fundamentales y reconocen que el cuerpo es un instrumento total, un instrumento en el que cada parte, incluyendo la voz, cumple su función dentro de la sonoridad de la obra. *“El instrumento musical por excelencia, el cuerpo humano entero, es más capaz que cualquier otro de interpretar los sonidos en todos sus grados de duración” (Dalcroze citado por Bachmann, 2008, pág. 37)*

Cada línea recorrida por un miembro en un espacio y en un tiempo dados se hace más corta y más larga según el grado de energía muscular que desencadena el movimiento.” (Dalcroze citado por Bachmann, 2008, pág. 130), La conexión entre la energía, el ritmo, el texto y el movimiento, permiten la realización de una pieza musical perfecta, una armonía entre estos elementos, y un trabajo grupal de tal modo que el coro es capaz de llevar un mismo tempo, una coherencia sonora y una imagen visual y auditiva coherentes.

2.1.3 Aspecto Audición Interna

La audición interna es la capacidad de recrear sonidos mentalmente, sin necesidad de emitir sonido alguno físicamente, es decir sin que lo emita ningún instrumento. Este aspecto va de la mano de la memoria auditiva, puesto que al memorizar eventos musicales, se tiene una gama amplia de sonidos y ritmos que a la hora de evocar o leer una partitura, vienen a la mente relacionándose y creando ideas musicales sin necesidad de emitirlo en el instante.

El oído interno o audición interior es un aspecto fundamental en el trabajo musical, la capacidad de reconocer sonidos, de evocar fragmentos, melodías sin apoyo instrumental ni visual, permiten una serie de recopilaciones que el cerebro utilizará para asociar cuando un elemento musical surja y tenga coincidencias ya sea de ritmo, melodía o tonalidad. *“Es indispensable el máximo desarrollo del oído interno, y debería poder convertirse mentalmente una nota en un sonido y viceversa, rápidamente y sin precisar la ayuda de instrumento alguno” (Szönyl, 1976, pág. 17).*

“son dos agentes corporales con la ayuda de los cuales apreciamos, comprendemos, vivimos y sentimos la música: esos dos agentes son el oído, en lo que concierne a la

sonoridad, y el sistema sistema nervioso entero en lo que concierne al ritmo” (Dalcroze citado por Bachmann, 1998, p. 90)

“Los niños deben tener una imagen mental de la música escrita, especialmente incluso antes de su interpretación. Esto es aplicable tanto a la música instrumental como a la vocal. El método más corriente para comprobar esa imagen sonora interna es la llamada canción silenciosa.” (Szönyl, 1976, pág. 67) Este es el método más usado si bien es cierto en el trabajo de coro o en la enseñanza musical en general; quitar fragmentos, para caer en alguna sección, turnar melodías por grupos; sin embargo, en la Euritmia, el trabajo de asociar sonido y movimiento genera no solo un oído interno, sino un oído interno asociado al movimiento, con una memoria motriz.

En el caso del trabajo musical de formación se podría decir que esas imágenes mentales auditivas pueden ser apoyadas por la asociación del movimiento, *“hacer del organismo entero los que se podría llamar un oído interior” (Dalcroze citado por Bachmann, 1998, pág. 45),*

Es necesario para esto crear ambientes necesarios que permitan una interiorización del sonido y el silencio, que permita sentir la música y que a la vez permita expresar corporalmente y vocalmente esas sensaciones musicales. *“...No basta con poseer el poder de reconocer y de diferenciar los sonidos para afirmar que se tiene un buen oído musical. Aún falta que las sensaciones auditivas externas creen un estado interior de conciencia y de emotividad” (Dacroze citado por Bachmann, 1998, pág. 74).* El escuchar e imaginar el sonido, el visualizarse al escuchar la canción como si estuviese cantando y moviéndose, el solo moverse recordando el texto y melodía, o el cantar pensando en el movimiento que lo acompaña sin necesidad de moverse.

Avanzar hacia adelante si la escala lo indica, quedarse en el puesto si no cambia el sonido, caminar hacia atrás si hay escala descendente, levantarse, caminar a una altura, agacharse son muchas de las actividades que Dalcroze proponía. *“Estos ejercicios (como muchos otros, incluso requieren la intervención de señales sonoras) pueden hacerse perfectamente sin sostén musical exterior. Serán entonces para los alumnos una oportunidad de manifestar que tienen la sensación interior de un tempo, que sienten en los músculos y en su oído interno el dinamismo de un ritmo o la curva de una frase. ¿No es uno de los fines de la Rítmica “hacer del organismo entero... un “oído interior”?” (Bachmann, 1998, pág. 107)*

En el trabajo del coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, se presentan en algunos ejercicios de calentamiento, fragmentos melódicos que asocian movimiento con alturas. En las obras abordadas, no siempre se relaciona el movimiento a una altura determinada o al ritmo de un texto, puesto que el movimiento no siempre va asociado al ritmo de una frase o a la entrada de una voz, de hecho en ocasiones genera contraste en lo cantado, en otras sencillamente genera marcación del pulso, acentos, silencios, contestaciones a lo cantado. Pero la importancia de lo observado en el trabajo con movimiento o euritmia, es que esa experiencia motriz suscita la recordación de un fragmento melódico, y un fragmento melódico se asocia con el movimiento, sin nombrar la recordación del carácter, sentido e intención de la obra en esa sección. (Anexo B)

Esta asociación de memoria motriz y memoria auditiva, se debe a que:

“El sistema nervioso entero, incluida la función auditiva, que se ejerce aquí conjuntamente con las otras fuentes de percepción (visual, quinestésica). Unas y otras refuerzan mutuamente y se coordinan con ocasión del inicio de la función motriz. Una segunda evidencia fuerza a admitir que, para ser un buen músico, se debe tener por un lado, un oído capaz de distinguir los sonidos y compararlos, capaz también de apreciar y comparar su duración; y, por otro, un cuerpo que sea capaz de reproducir esos sonidos (ya vocal, ya instrumentalmente) y de llevar a cabo su distribución temporal con el dinamismo que requieren” (Bachmann, p. 90)

Es por esto, que al realizar un proceso a conciencia del trabajo musical, paso a paso y en orden progresivo, se logra una mejor apropiación de cada uno de los elementos musicales y corporales, logrando que el trabajo del cuerpo y el sonido estén ligados de forma imperceptible, es decir que la división de un elemento con el otro no es notoria, mientras genera en quienes los realizan, una serie inagotable de huellas en la memoria auditiva asociadas al movimiento.

“Este es el fin del trabajo de la rítmica que movimiento y sonido vayan ligados de tal modo que cualquier nueva progresión melódica, armónica y de movimiento, sea tomada y construida más fácilmente “Será preciso que el niño introduzca intervalos de duración entre los movimientos que va a ritmar o a medir, de manera que se haga consciente de sus facultades de representación del ritmo... Luego se le deberá enseñar a discernir en los ritmos sonoros qué es el movimiento y qué es la sonoridad, a trasladar los movimientos a sonidos y los sonidos a movimientos corporales y plásticos. Así se agudizará su atención, se enriquecerá su experiencia y su oído se acostumbrará a percibir el ritmo sin el apoyo de la vista; una vez creada la audición le será posible escuchar el sonido sin la ayuda del oído” (Dacroze citado por Bachmann, 1998, pág. 90)

2.1.4 Aspecto Melódico

“El oído melódico es la capacidad de percepción, memorización, interiorización y reproducción de una posterior melodía. En el texto homofónico el oído melódico se manifiesta en la capacidad de diferenciar una melodía principal (la voz aguda) y las líneas melódicas de otras voces” (Pineda, 2003, pág. 10)

Aunque en la euritmia la coordinación, la melodía, el movimiento y el ritmo son factores que generan desafinación, por la multiplicidad de elementos a trabajar, se puede decir que combinando progresivamente elementos, en diferentes grados de dificultad, se podría dar un buen desempeño del oído melódico y por lo tanto de la afinación durante los procesos eurítmicos.

Por ejemplo, una melodía en la cual el ostinato es tan básico como balancearse de lado a lado, genera un patrón rítmico constante, que se aprende fácilmente sin necesidad de estar pensando todo el tiempo en el “un, dos”; dándole paso al aprendizaje melódico y a su posterior recordación sin mayor dificultad.

Cuando la Euritmia, se realiza prácticamente como un elemento cotidiano de los ensayos, se podría decir que la habilidad para aprender melodías mientras se trabaja ritmo y cuerpo, se realizan con mayor facilidad. *Han surgido juegos melódicos desde el movimiento y los alumnos practican las melodías y palabras (ambas realmente inseparables del niño) sin ser conscientes de haber creado las condiciones básicas para el despertar de la actividad creativa. (Orff citado en Haselbach, 2011, pág. 32)*

En algunos calentamientos realizados con movimiento, en el coro infantil y juvenil Tolle et Lege, se abordaron algunos movimientos, descubriendo que con algunos tipos de movimiento, se perdía la afinación. Del mismo modo en algunos fragmentos de las obras, también se generó desafinación, debido al movimiento y al juego de voces; sin embargo, tan pronto es apropiado el movimiento, la afinación mejora. A partir de esto, se decide en algunas secciones de las obras realizar solo movimiento y texto hablado rítmicamente, o inicialmente no realizar el ostinato completo, sino movimientos más sencillos, para luego agregarle el complemento hasta lograr el ostinato completo; en otras ocasiones se baja la velocidad de una pieza. Esto permitió el aprendizaje y el acercamiento al trabajo total, es decir, a lograr la realización de la melodía, movimiento y texto al mismo Tiempo y a tempo de la obra.

“...Todo movimiento ejecutado en un tiempo dado exige una preparación totalmente diferente de la que necesita un tiempo más largo o más corto” (Dalcroze citado por Bachmann, 2008, pág. 130) Es por esto que es fundamental que la enseñanza de la Euritmia sea progresiva, para el caso de la monografía, en la aplicación de Tottoyó, aunque esta obra tiene elementos corporales muy sencillos, las melodías de sus voces, presentan un carácter de dificultad, debido a que la segunda voz salta en ocasiones a la tercera voz y en otras ocasiones a la primera voz. En el caso de Kusimama, la obra es mucho más fácil el aprendizaje a pesar de sus cuatro voces, esto se debe a que la euritmia está basada en un patrón rítmico muy sencillo, que inicia como una contestación a la melodía y luego se interpone como acompañamiento de ésta, lo cual permite una mayor afinación. En el caso del Acto del Árbol, hay diferentes tipos de Euritmia dentro de la misma obra, algunos ostinatos son más fáciles de aprender que otros y sin embargo para un buen montaje de la obra, se ralentizó el tiempo en algunas secciones, o se hizo texto hablado versus movimiento, o se introdujo el ostinato progresivamente, sin embargo este proceso facilitó el proceso melódico.

2.1.5 Antecedentes

En el presente apartado se presentan trabajos de grado consultados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional con excepción de un trabajo realizado en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. Estos trabajos se relacionan con la presente monografía, al hablar del canto, la expresión corporal, el trabajo con coros, el movimiento, la postura corporal y una mezcla de algunos aspectos o de varios de ellos. También encontramos el Resumen Analítico Especializado del Trabajo de Grado de Máster del Maestro Pablo Morales, quien es el punto de dirección, del presente trabajo.

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
Importancia de la expresión corporal en el trabajo coral.	María Angélica Medina Guzmán
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	Bogotá, Diciembre de 2008
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Coro, expresión corporal, manejo corporal, respiración, relajación, postura, alineación, gestualidad, interpretación, comunicación.	<p>CALECKI, M y m. Thévenet. Técnicas de bienestar para los niños. Traducción de Nuria Pérez de Lara. Paidós. Técnicas y lenguajes corporales.</p> <p>FUX, María Danza y experiencia de vida. Técnicas y lenguajes corporales: PAIDOS. México 1999.</p> <p>HEMSY de Gainza, Violeta. La Eutonia: Paidós. 3ra reimpresión. 1996.</p> <p>SCHINCA, Marta. Expresión corporal: Escuela Española, S.A.</p> <p>STANISLAVSKI, Constantin. Un actor se prepara: Diana México.</p> <p>PAPALIA, Diana E. y Olds. Sally Wednkos. Psicología del desarrollo. Traducido por Cecilia Ávila de Barón: Ultra. 7ª Edición . 1998</p> <p>LACÁRCEL Moreno, Josefa. Psicología de la música y educación musical: Aprendizaje Visor.</p> <p>CERDA, Gutiérrez Hugo. Los elementos de la investigación: El Buho, Bogotá, Colombia, 1995.</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>Se realizó un trabajo en el que se resalta la importancia de la expresión corporal en el trabajo coral. Se realiza una lectura bibliográfica, teniendo en cuenta las disciplinas mencionadas, para así hallar puntos de correlación en ellas. Se realiza una prueba diagnóstica en una población determinada que deja ver el estado en que se encuentra respecto a la expresión corporal y al trabajo coral. Posteriormente con la misma población se implementan nueve talleres que conforman la propuesta pedagógica</p>	

“Comunícate Cantando”, para reforzar habilidades expresivas corporales y de canto. Finalmente se lleva a cabo una evaluación, para ver la evolución que los niños tuvieron después de haber realizado dichos talleres.

RESUMEN

El trabajo contiene un barrido bibliográfico entre la disciplina coral y la expresión corporal. También una propuesta pedagógica que lleva por nombre “Comunícate Cantando”, aplicada por medio de talleres, a niños del grado séptimo del colegio Jaime Garzón. Además tiene como tablas de expresión corporal, diseño de la investigación, proceso para la investigación, proceso para la realización de la propuesta y temática de los talleres, así mismo como anexos unas encuestas realizadas a coristas y al maestro Alejandro Zuleta sobre la importancia de la expresión corporal en el coro, resultados del diagnóstico, las partituras de las canciones trabajadas con los estudiantes dentro de los talleres y los resultados de la evaluación realizada a los niños después de haber realizado los talleres.

METODOLOGÍA

La metodología escogida es la investigación acción, con un análisis de datos cuantitativos y correlacional.

CONCLUSIONES

Los resultados alcanzados al implementar la propuesta pedagógica “Comunícate Cantando” fueron positivos, pues al realizar el análisis de la evaluación, se vio que hubo un aumento en las habilidades expresivas y corporales por parte de los niños, ya que lograron manejar su cuerpo, gestos y emociones al momento de interpretar una canción, mostrando de esta manera un aumento en sus resultados dentro del desempeño coral.

Al poner en marcha la propuesta pedagógica “Comunícate Cantando”, se evidenció el valor formativo y artístico que da el desarrollo de habilidades expresivas y corporales en el desempeño coral, al permitir a los niños fortalecer la idea del cuidado del cuerpo, la puntualidad, cooperación y creatividad y comunicar por medio de una buena postura, diversidad de gestos y emociones que influyen benéficamente en el trabajo coral.

Al hacer un barrido bibliográfico, se identificaron la disciplina coral y la expresión corporal y se encontraron como puntos adecuados de correlación, la respiración integral, la relajación, el manejo de una adecuada postura y la comunicación.

Se elaboró una prueba diagnóstica donde se vio que el estado en el que se encontraban los niños con respecto al desempeño coral, habilidades expresivas y corporales era regular, pues el manejo de su voz en lo que se refiere a la afinación, fraseo, vocalización, sus movimientos, posturas y formas de comunicación corporal, estaban poco desarrollados, exceptuando la adaptación dentro del grupo sin sobresalir del mismo y la emisión vocal pues como resultado, todos los niños tuvieron bueno en estos

aspectos.

Teniendo en cuenta que los resultados arrojados por el diagnóstico fueron que los niños alcanzaron las estrategias mínimas exigidas en su mayoría, se diseñó una serie de talleres que incluyeran actividades corales como el calentamiento vocal, el manejo de la respiración, la entonación de diferentes canciones y habilidades expresivas y corporales como reproducir ritmos con el cuerpo, la creatividad corporal, un buen manejo del cuerpo y de las expresiones faciales.

Al llevar a cabo los nueve talleres de la propuesta pedagógica “Comunícate Cantando”, con nueve niños de grado 7° del colegio Jaime Garzón, se obtuvieron resultados positivos, debido a que mejoraron en el volumen de la voz, crearon movimientos con su cuerpo, comunicaban seguridad al ejecutar los ejercicios, eran capaces de explorar sonidos con su aparato fonatorio, mejoraron su vocalización, fraseo, posturas entre otros aspectos.

APORTES

Ésta monografía presenta elementos que refuerzan habilidades expresivas corporales a la hora de cantar desde la tensión y la relajación, desde la expresión individual y en relación con el otro, aspecto que es de importancia en el trabajo con el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, puesto que es uno de los aspectos que aporta la euritmia, desde la música visual, es decir, desde lo que transmite y expresa un gesto, una postura corporal en conjunto con una obra musical.

FUENTE DEL ARTÍCULO

BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
SEDE EL NOGAL

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
Recursos didácticos en la enseñanza de la técnica vocal en coros infantiles y juveniles. Selección y utilización.	SANDOVAL BARRETO, Ingrid Janeth SÁNCHEZ ULLOA, Angélica María
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	BOGOTÁ, Junio de 2007
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Recursos didácticos, técnica vocal, proceso de enseñanza – aprendizaje, coros infantiles y juveniles.	BRIONES, Guillermo. Métodos y técnicas avanzadas de investigación aplicadas a la educación y a las ciencias sociales. Análisis e interpretación de datos cualitativos. Bogotá 1989. CAMACHO, Eba y compañía. Elaboración y manejo del material didáctico para el mejoramiento de la enseñanza – aprendizaje. Pontificia Universidad Javeriana programa universidad abierta. Monografía. 1991 CAMPO, Omaira y compañía.. Importancia del material didáctico en el proceso de enseñanza – aprendizaje. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de ciencias sociales y educación. Licenciatura en básica primaria. Monografía. CIFUENTES PATIÑO, María Rocio. Una perspectiva hermenéutica para la construcción de estados del arte. Universidad de caldas. Manizales. Julio de 1998. COLLINS, Don L. theaching coral music. Capítulo 9 By Prentence – Half, Inc. New Jersey. 1993. Pág 164 – 183. DELGADO, Juan Manuel; GUTIÉRREZ, Juan. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. España : Ed. Síntesis. 1994 p. 191. Universidad Javeriana. Bogotá. GRUPO EDITORIAL BARCELONA, los procesos de enseñanza – aprendizaje. España : Editorial Océano, p. 64 GUBER, Rosana. La etnografía. Método, campo y reflexividad. La observación participante.

	<p>J. P. Goetz y M. D. LeComphe. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Análisis e interpretación de los datos. Ediciones Morata S.A. Madrid Pág 173. 1968</p> <p>MENDOZA R. Nydia. Constanza. Una aproximación a la discusión sobre culturas y organizaciones juveniles. En Revistade la facultad de humanidades de la Universidad Pedagógica nacional. Segundo semestre. Tomado de folio No. 18 (2003 p. 37 – 47.</p> <p>PIÑEROS, María Olga. Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles. Ministerio de Cultura.</p> <p>SARMIENTO SAURITH Tomas Emilio. Conferencia sobre material didáctico Universidad de San Buenaventura. Grupo editorial. Enciclopedia de la psicopedagogía. Editorial Océano / Centrum, Barcelona (España) p.479</p> <p>SEGRE, Renato y NAIDICH, Susana. Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción. Editorial médica panamericana. Buenos Aires 1981.</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>Monografía realizada para optar al título de la licenciatura en música que efectúa una investigación acerca de cómo el director coral o pedagogo musical están seleccionando y utilizando los recursos didácticos para la enseñanza de la técnica vocal en coros – infantiles juveniles, lo anterior entendido desde tres ámbitos: musical, cognitivo y pedagógico.</p>	
RESUMEN	
<p>Este documento es un trabajo teórico y de aplicación de estrategias pedagógicas de elementos técnicos vocales, corporales, y de trabajo específico para la formación y ensayo de coros de tipo Infantil - Juvenil.</p>	
METODOLOGÍA	
<p>La metodología se desarrolló en cinco etapas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Etapa exploratoria</u>: donde se define el objeto de estudio y se analiza un balance del material teórico encontrado definiendo así el estado del arte. 2. <u>Etapa de construcción teórica del problema</u>: se determinó la importancia del trabajo investigativo. Se puso en evidencia la problemática existente dentro de las agrupaciones corales, con respecto a la concepción que tiene los directores y pedagogos musicales en cuanto a la selección y utilización de los recursos didácticos y la función que estos cumplen dentro del proceso de enseñanza – aprendizaje, así mismo se planteó la necesidad de formalizar teóricamente estas 	

concepciones dada la falta de material escrito que dé cuenta de estos conocimientos. Como resultado de estas problemáticas se construyó la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos que guiaron el proceso investigativo.

3. Etapas de conceptualización: corresponde a la construcción de los referentes teóricos. Estos se estructuraron con base en tres ámbitos, el pedagógico, el cognitivo y el musical.
4. Etapas de recolección de datos: se dividió en cuatro sub – etapas. En la primera se establecieron las categorías deductivas que fueron base para la recolección de datos. La segunda, corresponde a la elección de las técnicas empleadas para la recolección de datos estas fueron la entrevista y la observación. La tercera subetapa, corresponde a la validación de instrumentos. Para ésto, fue necesario consultar con los asesores y realizar una prueba piloto.
5. Etapas de análisis de datos: se desarrolló a través de cuatro momentos, la transcripción de entrevistas y observaciones, la elaboración de matrices analíticas, la categorización de los datos y el análisis de resultados.

CONCLUSIONES

Los criterios de selección y utilización de los recursos didácticos para la enseñanza de la técnica vocal son:

En el ámbito musical

- Los elementos que se trabajan dentro de la técnica vocal se pueden organizar en dos categorías teniendo en cuenta su aplicación durante el ensayo. La primera de ellas es lo corporal, la segunda categoría es lo vocal.
- Los elementos técnicos incluidos en el repertorio de un coro infantil juvenil se planean teniendo en cuenta el nivel de iniciación o profundización que tengan coristas.
- La resonancia se trabaja en la técnica vocal del coro infantil articulándola con los demás elementos.

En el ámbito pedagógico

- Los recursos didácticos son el medio a través del cual el director transmite al corista en forma teórico – práctica los elementos integradores de la técnica vocal.
- Los recursos didácticos ayudan al director coral o pedagogo musical a no caer en la rutina permitiéndole tener en cuenta la individualidad de los niños a la hora de aprender.
- Los recursos didácticos cumplen distintas funciones en sí mismos, dentro de la enseñanza de la técnica vocal es el director quien determina su propósito.

En el ámbito cognitivo:

- La enseñanza de la técnica vocal en un coro infantil juvenil necesitaba abarcar todos los tipos de aprendizaje (visual, auditivo, kinestésico) para que cada estudiante, pueda sacarle el mayor provecho a sus fortalezas.
- El trabajo corporal les permite a los coristas aprender en forma significativa por medio del cuerpo y a través de sensaciones los rudimentos del canto coral.

APORTES

Este trabajo realiza aportes direccionados hacia el trabajo coral, técnico vocal y corporal, los cuales son de gran importancia para el trabajo el trabajo coral infantil - juvenil. Presenta elementos de enseñanza de la técnica vocal tales como los imaginarios y los ejercicios planteados de emisión y postura; de tal modo que estos se tienen en cuenta en los calentamientos de la aplicación de la presente monografía. También presenta elementos para comprender lo que es un recurso didáctico, y por tanto entender por qué el trabajo eurítmico es una herramienta didáctica, para el trabajo coral.

FUENTE DEL ARTÍCULO

BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
SEDE EL NOGAL

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
Estrategias didácticas para el desarrollo vocal – musical en coros vocacionales	Raúl Andrei Hooker Pardo
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2012
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Didáctica, estrategias didácticas, aprendizaje significativo, coro, formación coral.	<p>Astolfi, J. P. (2001). Conceptos clave en la didáctica de las disciplinas. Sevilla. España: Diada.</p> <p>Ausbel, Dvid (2002). Adquisición y retención del conocimiento. Barcelona: Paidós</p> <p>Babolin, S (2005). Producción de Sentido. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional – San Pablo</p> <p>Caerda, H. (1991). Los elementos de la Investigación. Bogotá: El Búho.</p> <p>Codignola, E. (1964) Historia de la Educación y de la Pedagogía. Buenos Aires: El ateneo.</p> <p>Comenio, J. A. (1971). Didáctica Magna. México: Porrúa.</p> <p>D’Amore, B. (2006). Didáctica de la matemática (ed. En español). Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.</p> <p>Flórez, R. (1994). Hacia una pedagogía del conocimiento. Bogotá : McGraw-Hill Interamericana.</p> <p>Galindo, J (1998). Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México : Pearson.</p> <p>Gallo, J., Graetzer, G., Nardi, H. & Russo, A (1979). El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi.</p> <p>Gutiérrez, D. (2009). Sistematización de los recursos utilizados para el ensayo de los coros de la Universidad INCCA de Colombia y Universidad pedagógica Nacional en el periodo comprendido entre I – 2007 y I – 2008. Monografía para optar por el título de Licenciado en Música. Universidad pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia</p>

	<p>Gutiérrez, I. (1967). Historia de la Educación. Madrid: Eiter</p> <p>Medina, A., Salvador, F., Arroyo R., Biázquez, F., Rodríguez, P. de V., Fernández, M. et al (2009). Didáctica General. Madrid España: Pearson Educación</p> <p>Monroe, P. (1929). Historia de la Pedagogía. Madrid : La Lectura</p> <p>Pérez, A. & Gimeno, J. (1992). Comprender y transformar la enseñanza. Madrid: Morata.</p> <p>Pineda, A. (2009). Características del actual discurso docente de armonía en la Licenciatura en música de la UPN. Proyecto de grado para optar por el título de Máster en Educación, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá : Colombia.</p> <p>Piñeros, M. O. (2004). Retrospectiva de la actividad coral en Bogotá entre los años 1980 y 2000. Monografía para optar por el título de Licenciado en Pedagogía Musical, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.</p> <p>Rosabal, G. (Abril 2008). El director coral como educador musical. La Retreta 1. No. 1. Estreído el 08 de Septiembre, 2011 de http://laretreta.net/0101/articulos/eldirectorcoral.html</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>El trabajo recopila, analiza y aplica diversas estrategias didácticas en el coro de docentes y administrativos de la Universidad Nacional de Colombia. Realiza un recorrido teórico que fundamenta un inventario de estrategias didácticas en el cual se clasifica, cuantifica y cualifica 39 estrategias didácticas para uso del director coral.</p>	
RESUMEN	
<p>El trabajo monográfico realiza un recorrido teórico sobre la didáctica para definir dos momentos importantes: los procesos didácticos y las estrategias didácticas. Los primeros encargados de analizar situaciones problemáticas encontradas en la metodología de trabajo y los segundos de dar soluciones a estos. Luego, se toman teorías de David Ausbel sobre el aprendizaje significativo para caracterizar dos tipos de conocimientos en la estrategia didáctica: cognitivos y sensitivos que enmarcan en el aprendizaje realizado en el coro. De esta manera se define lo que es una estrategia didáctica para realizar un inventario que permita recopilar, analizar y aplicar diferentes estrategias didácticas usadas para el desarrollo vocal – musical. Posteriormente se profundiza en el contexto específico del trabajo: los coros vocacionales, describiendo la función de cada uno de los actores que interviene en el proceso educativo y detallando la metodología del ensayo de coro.</p> <p>Así, se realiza una reseña del coro de Docentes y Administrativos Universidad Nacional de Colombia, grupo en el cual se realizó la implementación de la propuesta didáctica y por el cual se realizó la implementación de la propuesta didáctica y por el cual se desarrolló el recorrido vital de la investigación, que describe todo el proceso ejecutado</p>	

para llegar a la construcción de 39 estrategias didácticas, clasificadas en dos categorías del ensayo de coro (aprestamiento y montaje) con sus respectivas subcategorías (calentamiento corporal, respiración, calentamiento vocal, montaje de la obra y desarrollo de las destrezas musicales).

METODOLOGÍA

El enfoque y tipo de investigación se encuentran dentro del paradigma de la investigación cualitativa con un tipo de estudio descriptivo – interpretativo, con rasgos definidos sobre investigación formativa y en el que el modelo pedagógico utilizado es el aprendizaje significativo.

CONCLUSIONES

Las presentes conclusiones pretencen a Hooker (2012)

“El ensayo de coro compromete para el exitoso acto musical dos instancias el director y sus coristas y el concierto. Éste es considerado el escenario propicio para la formación musical (vocal y auditiva) y las relaciones interpersonales, lo que conlleva la asimilación de un contexto delimitado, en una situación determinada y con un propósito particular. En este sentido, el autor del proyecto de investigación presenta las conclusiones de trabajo en dos sentidos. El primero, corresponde a las generalidades en relación con la didáctica, aprendizaje significativo, particularidades del coro, función del director y la de los coristas, en términos de análisis, elaboración, aplicación y valoración de cada una. El segundo sentido, a los aprendizajes y expectativas que la elaboración de la monografía ha suscitado para el futuro profesional de quien desarrolló el proyecto de investigación.

En cuanto al primero:

En cuanto a la didáctica pueden mencionarse dos importantes aspectos que, como fruto de la revisión, son implementables en la dinámica del Coro de Docente y Administrativos Universidad Nacional de Colombia, la primera en cuanto al proceso didáctico donde la función del director como pedagogo está dada por el análisis de la situación del coro y la respectiva selección del repertorio que lo enmarca para el desarrollo de la segunda parte, las estrategias didácticas, que surgen en el proceso como la solución a las situaciones problemáticas encontradas durante el análisis.

Identificada ya la estrategia didáctica como la herramienta fundamental, se propone una sencilla pero descriptiva organización, donde hay cabida a la clasificación, cualificación y cuantificación de las mismas, mediante la estructura propuesta que incluso puede usarse como fichas bibliográficas, que el director pudiese tener a la mano en el momento del ejercicio de la práctica coral.

El aprendizaje significativo se ve reflejado en la aplicación de la estrategia didáctica como un modelo que atañe a lo sensitivo y a lo cognitivo, volviéndose trascendente para

el corista dentro de la experiencia coral.

Particularmente para los coros vocacionales, hablando específicamente del Coro de Docente y Administrativos Universidad Nacional de Colombia, la experiencia coral requiere de profundizar en los saberes de cada integrante (aprendizaje significativo) para lograr la adquisición de habilidades musicales necesarias en la actividad coral.

Tras la experiencia pedagógica de dirección coral, sumada a la extensa revisión del tema y las entrevistas hechas a los maestros se puede concluir, que la didáctica como disciplina permite nuclear el proceso de enseñanza – aprendizaje guiado por el director del coro en íntima interrelación con los procesos didácticos y las estrategias didácticas para el buen manejo de las dos categorías establecidas.

El corista como individuo fundamental en los procesos de enseñanza aprendizaje, es un sujeto dinámico, ávido de aprendizaje e interactivo que se desarrolla en el proceso participando activamente en el ensayo y estando dispuesto a adquirir las destrezas musicales requeridas, a través de lo indicado por el director, asumiendo el papel del educando.

En cuanto a lo segundo:

En lo personal esta experiencia me ayudó a ser consciente de la importancia de las didácticas que hoy en día implemento en el Coro de Docente y Administrativos Universidad Nacional de Colombia, mejorando el cómo se atañe al corista en los procesos de enseñanza – aprendizaje y las formas en las cuales yo como director, interactúo dinámicamente con ellos.

Además considero que el desarrollo de este trabajo no solamente impactó el desarrollo coral, sino las dinámicas interpersonales y de desarrollo social del coro, consolidándolo como un ente estable de gran calidad humana y con gran sentido de pertenencia tanto con la Universidad como con sus pares académicos.

Todo lo anterior hace de este asunto un primer acercamiento a la experiencia laboral como director coral, que no solamente es enriquecedor para mi desarrollo personal, sino que afianza lo aprendido en la academia con una experiencia práctica, sólida y muy fructífera.

La cantidad y calidad de los textos consultados y analizados, sustento del trabajo de investigación, abre el panorama dentro del cual las diferentes voces de disímiles autores colaboraron con mi creciente desarrollo profesionalmente como licenciado en música.

La continuidad y versatilidad de la aplicación del inventario de estrategias didácticas, me permitieron realizar cada ensayo con el coro de una manera organizada y eficiente, acrecentando paulatinamente efectiva visión sobre los procesos de enseñanza – aprendizaje sobre el establecimiento de la buenas relaciones humana y sobre el evidente mejoramiento de la calidad de las actividades propuestas para la evolución de mi coro.

El permanente acompañamiento de los profesionales que guiaron la realización de la investigación, me convida a ser un profesional de alta calidad, no solo como músico profesional, sino como pedagogo, escritor y persona con altas calidades profesionales humanas”.

APORTES

El proyecto contribuye en elementos de estrategias didácticas en la enseñanza coral, desde el enfoque de la técnica vocal y de los imaginarios que se emplean en esta, al igual que algunas normas y principios para el trabajo en coro.

FUENTE DEL ARTÍCULO

BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
SEDE EL NOGAL

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
El movimiento corporal contemporáneo en el canto	Gloria Nancy Romero Sánchez Rodrigo Andrés Romero Sánchez
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2009
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Acciones básicas, caídas, cambios de ritmo, componentes del espacio, construcción de figura, contacto con el otro, diseño en oposición, diseño en sucesión, diseños corporales asimétricos, diseños corporales simétricos, expresión corporal, frases, kinestésica, la frase, movimiento corporal contemporáneo, movimiento cortado, movimientos básicos, objeto, relajación, relevé, segmentos corporales, técnica corporal, thinking in movement.	<p>BROWI STEIN, N. PATERNAC, M. Psicología, ideología Y Ciencia. Buenos Aires. 1992.</p> <p>CHIROLLA OSPINA, Gustavo Adolfo. El cuerpo fábrica del yo. Bogotá: Ministerio de Cultura 2001.</p> <p>CLAVIJO Arturo A. Más allá del fantasma de la máquina. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Psicología. 2006.</p> <p>COURTINE JEAN – JACQUES Courtine. Historia del cuerpo. España: Editorial Taurus 2006.</p> <p>GAITÁN Gloria. Bolívar tuvo un caballo blanco, mi papá un Buck. Bogotá : ediciones Proa. 1998.</p> <p>GROTOWSKI Jerzy. Hacia un teatro pobre. México: Editorial siglo XXI. 1970.</p> <p>MÉNDEZ A. Carlos E. Metodología y desarrollo del proceso de investigación. Bogotá : Editorial Mc Graw Hill. Tercera edición 2001.</p> <p>MOTOS Tomás y ARANDA Leopoldo. Práctica de la expresión corporal. España : Ñaque</p> <p>OSSOT Hanni. Memoria en ausencia de imagen. Memoria de cuerpo. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia 2006.</p>

	<p>PEDRAZA Zandra. En cuerpo y alma: visones del progreso y de la felicidad. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad de los Andes. 1999</p> <p>PELINSKI Ramón. Corporeidad y experiencia musical. Argentina. 2004</p> <p>PELINSKI Ramón. Invitación a la Etnomusicología quince fragmentos y un tango. Ed. AKAL. Madrid 2000.</p> <p>ZULUAGA, Diana Patricia. La experiencia del movimiento y de la ciencia del libro “Pensar la danza 2005” Bogotá : Instituto distrital de cultura y turismo. 2005.</p> <p>FUENTE VIVAS</p> <p>DUEÑAS, Carlos 2009. Decano actual del FBA de la UPN. Entrevista realizada el 25 de marzo.</p> <p>ACERO, Edwin 2009. Profesor de Cuerpo y voz del programa Artes escénicas de la UPN</p> <p>PÉREZ, Marissa. 2009. Profesora de canto del programa Licenciatura en Música UPN</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>Monografía en la que los autores plantean el siguiente objetivo: Desvelar los factores o variables que constituyen la puesta en escena con movimiento corporal contemporáneo de un cantante, con el fin de colaborar en la producción de puestas en escenas de cantantes a quienes interese este tipo de performance. Y termina concluyendo que los factores que determinan una puesta en escena son los que componen la condición psicofísica y sociocultural del cantante.</p>	
RESUMEN	
<p>Plantea la importancia del movimiento en el canto, para un mejor desenvolvimiento escénico. El presente documento tiene como población de estudio y aplicación, la clase colectiva de canto de los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.</p>	
METODOLOGÍA	
<p>Aunque existan estudios de investigación que traten el canto y el movimiento por separado, existen muy pocos antecedentes teóricos que logren fusionar estos dos aspectos. Sin embargo, sí existen antecedentes de aplicación práctica, ya que se sabe</p>	

que el movimiento benéfico para la expresión cantada y el desarrollo del cantante pero se tiene ignorancia teórica práctica al respecto, como investigadores, esta es la primera vez que nos acercamos al conocimiento de este objeto de investigación.

El tipo de estudio es exploratorio y descriptivo. Exploratorio porque permite familiarizarse con el movimiento corporal en el canto, es el punto de partida para la formulación de otras investigaciones sobre el tema. Descriptivo porque identifica características del movimiento corporal en el canto, señala formas de conducta, establece comportamientos concretos, descubre y comprueba asociaciones entre variables del movimiento corporal en el canto.

El método que se sigue en esta investigación es por observación e inducción, ya que se inicia este proceso de conocimiento acudiendo a la experiencia personal de los investigadores, conociendo el problema, hablando con gente vinculada como profesores de canto, teatro y danza. Se parte de situaciones concretas como son las clases colectivas de canto de la Universidad pedagógica Nacional y se encuentra en ellas información que permite analizarlas con un marco teórico general.

CONCLUSIONES

El movimiento Corporal que corresponde a la emoción del cantante le permite desdoblarse y este desdoblamiento le facilita un acercamiento verdadero con el público, el crear de esta manera una propuesta de movimiento permite al cantante una transformación en sí mismo.

La obra artística al concretar en sí misma dimensiones naturales más elevadas mayor es la comunicación que imparte ante el público y más intensa la idea que pretende exponer, por lo tanto su calidad y relación con la realidad será superior.

En las clases para los estudiantes cantantes de licenciatura en música existe inconsistencia, falta de cohesión, de ayuda mutua entre clases de cuerpo y clases de canto.

El cantante necesita de una experiencia thinking in movement para realizar una puesta en escena con movimiento corporal contemporáneo.

El movimiento corporal visto en los estudiantes no constituye frases definidas, porque se forma como un mosaico de pequeños trozos debido a que la frase no está presente como una imagen temporal que es a la vez lógica y recordable.

Los movimientos no están motivados por la frase del sonido, es decir, que las secuencias de los movimientos y las frases del sonido no están coordinadas.

Se necesita un conocimiento del cuerpo, a nivel físico, a nivel de entrenamiento para lograr amplitud, elasticidad, es decir, conocer el cuerpo implica ampliar la capacidad de movimiento para que todo lo expresivo pueda fluir, movimiento es la herramienta, el cuerpo es el lugar, el cuerpo no es el medio ni la herramienta sino el lugar donde añora la vida, si seguimos pensando que el cuerpo es una herramienta seguimos pensando que el cuerpo está fragmentado, seguimos pensando con dualismo cartesiano, cuerpo herramienta del alma, si cambiamos estos paradigmas podremos cambiar nuestra manera de hacer música y de estar con la música.

Es importante el empezar investigaciones que aclamen y estudien la manera de unir el

cuerpo psicofísico al evento musical.

La estructura de la canción debe ser la misma que compone el movimiento.

Los datos sobre movimiento muestran que un problema que afecta de manera importante al cantante en sus puestas en escena con movimiento corporal es que el movimiento al implicar disociación rítmica corporal y contraste rítmico agrega un grado de dificultad en sus puestas en escena.

El entrenamiento rítmico del cantante es sin duda un factor que desarrolla las capacidades músico – corporales del artista.

Cada observado tiene una manera particular de moverse, es decir, que cada sistema de movimiento es diferente para cada persona.

Las observaciones de la presentación, y de las clases colectivas revelan que los estudiantes aplican esquematismos repetidos por imitación.

En una puesta en escena con movimiento corporal contemporáneo de un cantante intervienen variables psicofísicas y socioculturales.

APORTES

El documento aporta una experiencia a partir del movimiento, y la relación del cantante en el escenario.

Este proyecto arroja elementos del estudio descriptivo exploratorio que van de la mano con el enfoque, que concuerda con el que se aborda en el presente documento.

FUENTE DEL ARTÍCULO

BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
SEDE EL NOGAL

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
EXPERIENCIA DE LA TÉCNICA ALEXANDER APLICADA AL CORO FEMENINO DE LA PRIMARIA EN EL COLEGIO MADRE ELISA RONCALLO	Beatriz Magnolia Infante Espitia
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2009
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Técnica Alexander, Postura corporal, Uso de sí. Técnica vocal.	<p>Alexander, F. Matthías. El uso de Sí mismo. Ed. Urano, España: 1995</p> <p>Arfelis, Carmen. La Voz. Técnica Vocal para la Rehabilitación de la voz en las Disfonías funcionales. Editorial Paidotribo. España.</p> <p>Barlow, Wilfred. El principio de Matthías Alexander. Ed. Paidós. Barcelona: 1987</p> <p>Bernal Vásquez, Julia. Didáctica de la Música: La expresión musical en la Educación Infantil. Ediciones Aljibe. España: 2000</p> <p>Brennur, Richard. La Técnica Alexander. Ed. Kairós. España : 1993</p> <p>Canuyt, Georges. La voz. Ed. Librería Hachette S.A. Argentina. 1982</p> <p>Craze, Richard. La Técnica Alexander. Ed. Paidotribo. España</p> <p>Denis, Daniel. El Cuerpo Enseñado. Ed. Paidós. Barcelona : 1980</p> <p>Drake , Jonathan. La Técnica Alexander de corrección postural. ¿Qué es? ¿Cómo nos ayuda? Editorial Edaf. Madrid : 1994</p> <p>Feldenkrais, Moshe. Autoconciencia por el movimiento. Ed. Paidós. Argentina : 1980</p> <p>Garretson, Robert L. La Música en la Educación Infantil. Ed. Diana. México : 1980</p> <p>Gelb, Michael. El cuerpo Recobrado. Introducción a la Técnica Alexander. Ed. Urano. España: 1987</p> <p>Gonzáles de Mena, Ana. Educación de la voz:</p>

	<p>Principios Fundamentales de la Ortofonía. Ediciones Aljibe. España.</p> <p>Maisel, Edward. La técnica Alexander. Ed. Paidós. España : 1995</p> <p>Piñeros Lara, María Olga. Introducción a la pedagogía Vocal para Coros infantiles. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2004.</p> <p>Rosenberg, Bobby. La técnica Alexander. Ed. Planeta Colombiana S.A. Colombia: 1997</p> <p>Zorrillo Pallavicino, Alix. Juego musical y aprendizaje. Cooperativa Editorial Magisterio. Bogotá :1995</p> <p>Zuleta Jaramillo, Alejandro. Programa Básico de dirección de Coros Infantiles. Ministerio de Cultura. Bogotá : 2004</p> <p>Wagner, Cristian. Cómo enseñar a Cantar. Editorial Sucesores de Juan Gill. Barcelona : 1970</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>El documento busca como objetivo disminuir los problemas de tensión muscular en el trabajo vocal de las integrantes del coro a través de la implementación de una propuesta didáctica apoyada en la técnica Alexander.</p>	
RESUMEN	
<p>El documento es una recopilación de las Técnicas del Método Alexander, el cual es aplicado en las estudiantes del colegio Madre Elisa Roncallo, con el fin de mejorar la técnica vocal de las estudiantes de primaria a través de la corrección de posturas corporales.</p>	
METODOLOGÍA	
<p>Con base en este trabajo y en los ejercicios presentados, tomados como bibliografía que aportan una singular guía para el proceso, se presenta una propuesta metodológica. Para el trabajo con el coro infantil del colegio Madre Elisa Roncallo, se debe adaptar el tiempo de ensayo para implementar la técnica pues no es permitido agregar un nuevo horario o extender el actual. Por tanto el desarrollo de la propuesta se efectuará en 10 sesiones de 30 minutos durante el ensayo habitual. Estas sesiones tendrán un proceso de 3 etapas: Sensibilización, Argumentación teórica e implementación de la técnica.</p>	
CONCLUSIONES	
<p>Muchas veces tenemos que recorrer un largo camino para comprender lo que ya desde antes sabíamos. Es interesante notar, a través de este trabajo cómo muchos de nosotros</p>	

descuidamos nuestro cuerpo durante toda la vida y solo en una edad mayor, teniendo las consecuencias naturales de un cuerpo maltratado, estamos interesados en alguna medicina correctiva a todas nuestras dolencias. En relación a este documento, preocupa ver que desde una temprana edad, los niños “eduquen mal” el cuerpo.

Al iniciar la investigación sobre la Técnica Alexander, no tenía conciencia de los errores de postura que cometía y de los niveles de tensión a los que yo misma me he sometido. Ejercicios sencillos de la Técnica evidencian las falencias en el “Uso de sí mismo”. En general, la experiencia ha sido enriquecedora tanto para la docente como para las estudiantes, implementar una nueva técnica para mejorar posturas corporales no es fácil, ya que los malos hábitos están arraigados que se llega a tener la concepción de comodidad y normalidad, y solo, cuando se empieza a explicar la técnica, encuentran posiciones inadecuadas en ellas y se crea una conciencia de cambio.

Es difícil lograr una mejoría significativa en la posición corporal de las estudiantes, ya que siendo la Técnica Alexander un manual del mejoramiento del “Uso de sí mismo”, y que idealmente debe ser enseñada de manera individual, la aplicación colectiva resulta poco adecuada. En este caso en particular, el tiempo destinado para el desarrollo de la propuesta fue insuficiente, siendo solo posible crear una conciencia de lo correcto y lo inadecuado, mas no suficiente para cambiar de manera definitiva posiciones corporales aprendidas a través de muchos años en lo cotidiano. Además la edad promedio con la que se trabajó también fue determinante en el momento de la aplicación seria y a conciencia del trabajo.

En general las estudiantes manifestaron siempre gran expectativa por cada una de las sensaciones y ejercicios. De igual manera, expresaron satisfacción y agrado por los resultados. El resultado más satisfactorio ha sido influir en algunas de las estudiantes en la mejora del Uso en Sí mismas. En algunas de ellas se nota el cambio en su manera de caminar al estar menos rígidas. La experiencia para el coro ha sido provechosa al oxigenar los habituales ensayos y promover una mayor disposición en el momento de las reuniones y las presentaciones. Ahora, antes de ensayar, repasamos algunos de los principios de la adaptación de la Técnica Alexander y procuramos mantener en control los niveles de tensión.

La propuesta como fue diseñada careció de un seguimiento a las estudiantes. Hizo falta establecer un formato para los padres donde indiquen su percepción antes y después de esta clase de ejercicio. De igual manera faltó un proceso de control respecto a su atención y rendimiento académico. Al elaborarse los talleres en la etapa final lectivo, se perdió contacto con las estudiantes y un par cambiaron de colegio. Es necesario tener en cuenta estos elementos.

Obviamente la técnica no ha sido implementada en su totalidad. El elemento de control primario (la cabeza) aún ha de ser tema de consulta para aclarar de qué manera se debe implementar. También sugiero que para emplearse se dedique más tiempo, más que diez sesiones, que el grupo sea más homogéneo en edades y menor número de participantes. Para con las integrantes del coro, que participaron en este proyecto, quedará en el tiempo para comprobar si los principios aprendidos en esta adaptación de

la Técnica Alexander les hace manos vulnerables a las tensiones que se maneja en nuestro mundo y les llevará a visitar con menos frecuencia al médico por causa de dolencias provocadas por la tensión y el stress. Cuando el tiempo pase y esto sea así, este trabajo estará completo.

APORTES

Elementos sobre la adecuada técnica corporal, cómo manejar el centro de gravedad corporal, el equilibrio y la proyección lograda al tener una adecuada postura, cómo lograr una conciencia sobre el cuerpo y cada segmento del mismo al cantar, la técnica Alexander trabaja el cuerpo y la mente como un todo. En la euritmia de la misma forma, se ve la voz como una unión entre mente, voz y cuerpo. De forma estática y en movimiento.

FUENTE DEL ARTÍCULO

BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
SEDE EL NOGAL

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
EURITMIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA FORMACIÓN CORAL DE NIÑOS Y JÓVENES EN VENEZUELA	Pablo Javier Morales Daal
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA	2009
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Euritmia, formación coral, Alberto Grau, Recurso Pedagógico, Coros infantiles y Juveniles.	<p>Astor, Miguel (1993). <i>Simiente Sonora</i>. Edición de la Sociedad Coral Venezuela. Caracas.</p> <p>Grases Feo, Cristian (2001) <i>El Canto Coral en la Formación Musical: Nuevas Propuestas en la obra para voces iguales de Alberto Grau</i>. Trabajo de Grado de Maestría USB. Caracas.</p> <p>Grau, Alberto (2004). <i>La Forja del Director</i>. GGM Editores – CAF. Caracas.</p> <p>Salas, Daniel (1991). <i>Alberto Grau. Una Forma Sonata</i>. Trabajo de ascenso para la universidad Central de Venezuela. Caracas.</p> <p>Fundación Schola Cantorum de Caracas (1987). <i>Schola Cantorum de Caracas. Veinte años</i>. Publicación Especial. Caracas.</p> <p>Fundación Schola Cantorum de Caracas (1997). <i>Schola Cantorum de Caracas. Treinta años</i>. Publicación Especial. Caracas.</p> <p>Banco Consolidado (1987). <i>Schola Cantorum de Caracas. Antología Coral Vigésimo Aniversario</i>. Folleto acompañante de tres audiocassettes. Caracas.</p> <p>Yépez, Antonio (1968) <i>Introducción al Método Kodaly</i>. Editorial Barry. Buenos Aires, Argentina.</p> <p>Grau, Alberto (2001). <i>Brujas y Hadas</i>. Poema: Jesús Rosas Marcano. Partitura. GGM Editores. Caracas.</p> <p>Grau, Alberto (1999). <i>Acto del Árbol</i>. Opereta Ecológica en Cuatro Actos. Poema: Jesús Rosas Marcano. Partitura. GGM Editores. Caracas.</p>

	<p>Grau, Alberto (2002). <i>Mi Patria es el Mundo</i>. Textos de Séneca y Mahatma Gandhi. Partitura. GGM Editores. Caracas.</p> <p>Grau, Alberto (2004). <i>La Doncella. Ballet Coral</i>. Poema: Salvador de Madriaga. Partitura Coral versión para voces iguales. Partitura. GGM Editores. Caracas.</p>
DESCRIPCIÓN	
<p>El trabajo de grado presenta a lo largo del documento, experiencia vivenciadas por el autor acerca de la euritmia, en la aplicación del trabajo coral y sinfónico dentro del trabajo de la Fundación Schola Cantorum de Caracas y Pequeños Cantores de la Schola, al igual que su aporte en el proyecto Voces Andinas a Coro de la CAF, proyecto del cual fue parte el autor.</p> <p>Se encuentran las diversas metodologías de enseñanza musical para niños, propuestas por Rudolph Steiner, Emile Jaques Dalcroze, Zoltan Kodaly y Carl Orff, a quienes el autor presenta como precursores de la práctica eurítmica.</p> <p>Presenta ejercicios eurítmicos aplicados a los coros y orquestas de FESNOJIV y tres obras del Maestro Alberto Grau analizadas.</p> <p>Categoriza la euritmia por tipos y por nivel de dificultad.</p>	
RESUMEN	
<p>El trabajo tiene como finalidad analizar el uso de la Euritmia como recursos pedagógico en el proceso de formación coral en niños y jóvenes en Venezuela. Para tal objetivo se seleccionaron cuatro obras corales del maestro Alberto Grau que contienen elementos eurítmicos con distintos niveles de aplicación y dificultad, a través de los conceptos establecidos por el autor del trabajo. Igualmente se realizaron entrevistas al compositor y a tres directoras de coros infantiles y juveniles quienes trabajan la euritmia con sus respectivos ensambles. Entre los aspectos analizados en esta investigación destacan el análisis de diversos métodos de educación musical, empleo de la euritmia en la práctica coral y orquestal, mediante ejemplos seleccionados para la vocalización y base técnica con su respectiva metodología, así como también la aplicación de la euritmia en el montaje de las obras sinfónico corales. El tipo de investigación seleccionada para este trabajo es documental y de campo.</p>	
METODOLOGÍA	
<p>El trabajo de grado es de tipo documental.</p>	
CONCLUSIONES	
<p>A lo largo del presente trabajo se han analizado los distintos enfoques acerca de la euritmia, desde sus primeras aplicaciones como recurso novedoso en Europa, hasta la</p>	

puesta en práctica y expansión en Venezuela, como herramienta pedagógica en la formación coral en niños y jóvenes, a través de las obras para coros infantiles del compositor Alberto Grau. Razón por la cual se derivan conclusiones, las cuales se desarrollarán en los siguientes párrafos.

En relación con el área pedagógica, se concluye que la aplicación del método Waldorf concebido por Rudolph Steiner, guarda relación directa con el proceso de formación orquestal y coral, que se lleva a cabo en Venezuela, a través del sistema nacional de Orquestas y el programa Pequeños Cantores de la Schola respectivamente, ya que el niño aprende y desarrolla sus habilidades psicomotoras en un contexto participativo grupal, donde la creatividad juega un papel determinante. Esto se puede constatar en los distintos núcleos diseminados a lo largo del territorio nacional, en los cuales se pueden encontrar orquestas y coros infantiles con distintos niveles de formación y edades.

Respecto a los métodos propuestos por Emile Jaques Dalcroze, Carl Orff y Zoltan Kodaly, se puede concluir que los cuatro se emplean de forma sistemática y permanente en Venezuela, guardando relación directa con la enseñanza de la euritmia y el lenguaje musical a través del canto coral y estos constituyen una valiosa herramienta para el desarrollo del pulso interno y la disociación motriz en los niños.

También es pertinente hablar acerca de los aportes del maestro Alberto Grau para la aplicación y expansión de la euritmia en Venezuela, ya que él mismo divide la enseñanza y la práctica eurítmica en niveles y edades. Por esta razón sus obras para coros infantiles y juveniles están en la lista de repertorio sugerido para el estudio y el aprendizaje de la euritmia en este trabajo. Sus composiciones son adaptables al contexto individual de cada coro y son bastantes flexibles en cuanto al lenguaje armónico y líneas melódicas en general. Adicionalmente el compositor incluye, en el caso de las obras con patrones eurítmicos complejos, ejercicios preparatorios para una mejor comprensión y asimilación de la obra en general.

En cuanto a la definición de la euritmia, se formularon distintos conceptos que abarcaban diversas aplicaciones y áreas hasta llegar al punto de visita musical, que concierne a esta investigación. De aquí se concluye la ejecución de las distintas fórmulas eurítmicas implica una coordinación motriz, que varía de acuerdo al nivel de dificultad, razón por la cual el autor del presente trabajo realizó una clasificación de esta de acuerdo a sus características y niveles de dificultad. Dicha catalogación se empleó posteriormente en los respectivos análisis eurítmicos de las obras seleccionadas para el presente trabajo.

En cuanto a su aplicación a nivel coral y orquestal, el autor del presente trabajo comparte el criterio del maestro Grau, en cuanto a que la euritmia resulta beneficiosa en el trabajo con niños y jóvenes, gracias al efecto desinhibidor que tiene en el comportamiento de éstos a corto plazo, los cuales suelen ser más activos física y mentalmente y se mantienen alerta y con una mejor disposición física y anímica para el trabajo musical en equipo, lo que a su vez, conduce a una actitud activa en el escenario por parte del conjunto, rompiendo con la rigidez del coro en la escena.

Respecto a las entrevistas aplicadas a Alberto Grau, Ana María Raga, Victoria Nieto y Yulene Velásquez, a través de sus respectivas experiencias se dieron a conocer los aspectos positivos relacionados con la aplicación de la euritmia, entre los cuales destacan: mayor capacidad de concentración, mayor dominio del pulso interno, mayor capacidad para la disociación, mayor capacidad para la memorización de frases largas, así como también mayor sentido de sensibilidad e interpretación de la música, ya que pueden cantar las inflexiones de las diversas líneas melódicas con sus cuerpos. Sin embargo también se encontraron algunos efectos adversos, que se originan por el empleo excesivo de la euritmia, como por ejemplo el descuido en la calidad de emisión de la voz, debido a la dificultad que implica la disociación; rechazo inicial por no comprenderla o por su mala aplicación por parte del profesor. Como tercer punto referido a este particular, se concluye que ésta también puede tornarse aburrida si no se planifica acertadamente su uso, ya que puede convertirse en algo rutinario. De las cuatro personas entrevistadas en este trabajo, solo una concluyó que la euritmia contribuye medianamente al trabajo de formación coral.

Por otro lado, se analizó la aplicación de la euritmia de obras sinfónico corales y se encontró que al formularse para el coro ejercicios específicos de ciertos fragmentos de carácter rítmico o que poseen melismas, la euritmia constituye una ayuda considerable que puede servir no solo para memorizar dichos fragmentos, sino también para mejorar articulación y fraseo, así como también para corregir y unificar articulaciones y ensamble de las distintas cuerdas en caso de los grupos grandes.

En cuanto a metodologías para la enseñanza de la euritmia se concluyó por medio de los resultados obtenidos a través de las entrevistas realizadas en esta investigación, que al asegurar el ritmo en los pies, así como también asociar los movimientos corporales a la música, es decir pies y manos con las diferentes sílabas que suceden en el mismo instante, lo que garantizará el éxito y la continuidad en el proceso de implementación de la práctica eurítmica será una correcta planificación por parte del profesor de las actividades a desarrollar durante los ensayos, los cuales deberán tener un objetivo específico claramente definido y de alcance factible por ensayo y que se adapte a las necesidades y capacidades técnicas de la agrupación.

Respecto a la expansión de la práctica eurítmica a nivel de los países andinos a través del proyecto Voces Andinas a Coro, se han evidenciado cambios significativos en cuanto a la concepción del canto coral moderno, o lo que es igual al papel activo del coro en las escena y su interacción con el público. Otro aspecto relacionado con este punto es el crecimiento numérico de jóvenes coralistas, quienes incursionan en el terreno de la dirección coral, primero de forma empírica y luego a través de los distintos seminarios de formación a nivel de dirección coral, contemplados en las misiones VAC. El resultado de todo este proceso de inducción y formación musical a través del canto coral, se traduce en la aplicación posterior de la euritmia con sus distintas agrupaciones, tanto infantiles como juveniles.

Por otro lado, con la práctica constante de la euritmia en estos países, se han observado cambios significativos en cuanto al manejo de la energía grupal colectiva, lo que se traduce en una mejor disposición física y mental para el trabajo, la cual se ve afectada

principalmente por el letargo ocasionado por factores climáticos extremos en estos países, sobre todo durante los períodos de invierno y verano, así como también aspectos humanos de idiosincrasia y de personalidad en sus integrantes.

También se ha tratado en el presente trabajo los diversos beneficios derivados de la práctica eurítmica a nivel coral y orquestal. Sin embargo, para el autor de esta investigación existe uno realmente importante, el cual consiste en el empleo de la euritmia como recurso de trabajo en la formación musical de niños y jóvenes especiales, o con problemas de atención, ya que si la euritmia se trabaja de forma organizada y progresiva, éstos mejoran considerablemente su capacidad de concentración y respuesta psicomotora.

Al comprobar personalmente los resultados musicales y de energía que imprimen los coros y los directores que trabajan bajo el sistema eurítmico, se puede concluir que el pensamiento filosófico de Rudolph Steiner, el cual sostiene que “la libertad es una condición básica para una vida cultural creativa” y quien fue el principal promotor de una educación alejada del convencionalismo y la rigidez académica en Europa, permanece vigente en el trabajo constante de formación coral y orquestal que se lleva a cabo en Venezuela. Así como también es la intención final del autor de este trabajo, que toda información constituya una referencia futura para el estudio y evaluación de la euritmia como herramienta pedagógica y sus alcances positivos a nivel grupal.

APORTES

Este Documento es fundamental en la construcción teórica de la presente monografía, se toma una de las obras que allí se sugieren (el acto del árbol de Alberto Grau para la aplicación). Se toman los referentes antecesores, como Dalcroze, Kodaly y Orff. Es el documento que da luces para la construcción del presente proyecto monográfico, ya que es de los pocos documentos que hablan del movimiento corporal en el ensayo y montaje para coros infantiles juveniles, es decir de la euritmia como es abordada en Venezuela, y de la cual se habla en el presente trabajo.

FUENTE DEL ARTÍCULO

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA
<http://159.90.80.55/tesis/000149637.pdf>

Los proyectos nombrados anteriormente en los RAE, permitieron una delimitación del presente trabajo de grado, ayudaron a especificar elementos de tipo teórico como en el caso de Morales, quien permitió orientar elementos claves teóricos respecto a la euritmia, clasificación y antecesores. En el caso de los otros documentos, permitieron un acercamiento a diferentes elementos de trabajo vocal y de expresión corporal algunos de ellos más enfocados desde la relajación, la puesta en escena, con técnicas de ballet y danza contemporánea, otras con técnicas de actuación como lo es la técnica Alexander,

sin embargo, todas ellas con el único fin de crear una unión entre mente, y voz como una unión total con el cuerpo humano, potenciando desde lo individual y desde la interacción escénica con otros. Elementos de tipo vocal, apoyado en ocasiones de imaginarios, imaginarios que asociados al trabajo corporal genera una evocación cuando el elemento es recordado, al igual que ejercicios de calentamiento y de vocalización, útiles para la presente monografía en los calentamientos de la aplicación.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Tipo de Investigación

El presente documento monográfico es de tipo cualitativo puesto que durante el desarrollo del mismo, se construyeron y modificaron constantemente diversas hipótesis *“la acción indagatoria se mueve de forma dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien circular”* (Hernández,2010, pág. 7).

Estas hipótesis surgieron como posibles respuestas, a diversas preguntas que surgieron a lo largo de la construcción del presente documento; inicialmente respecto a la población ¿quería realizar un paralelo en dos coros? ¿Si había escogido un coro, quería ver un antes y un después?, luego sobre la herramienta pedagógica en este caso la euritmia ¿Qué quería ver de la euritmia? y por otro lado qué elementos me podría brindar la euritmia al coro con el cual se realizaría la aplicación ¿La euritmia beneficia qué aspectos musicales? (ritmo, afinación, melodía, armonía) ¿La euritmia disminuye la tensión en el corista? ¿la euritmia permite la interacción con los demás? (coro, público), descartando preguntas, generando hipótesis y centrándome en unos aspectos fundamentales, a nivel musical y social, permitiendo una delimitación más exacta del trabajo; posteriormente el trabajo me arrojó unas nuevas preguntas para otras investigaciones. *“En la mayoría de estudios cualitativos no se prueban hipótesis, estas se generan durante el proceso y van refinándose conforme se recaban más datos o son un resultado del estudio”* (Hernández,2010, pág. 9).

El desarrollo de la aplicación de la euritmia como herramienta pedagógica, se realizó prácticamente de forma simultánea iniciando con los aspectos preliminares, luego paralelamente, la elaboración teórica, las aplicaciones y los análisis *“En el caso del proceso cualitativo, la muestra, recolección y el análisis son fases que se realizan prácticamente de manera simultánea”* (Hernández,2010, pág. 8).

“El enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni completamente predeterminados... El investigador pregunta cuestiones abiertas, recaba datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los describe y analiza y los convierte en temas que vincula y reconoce sus tendencias personales” (Todd citado en Hernández, 2010, pág. 9). En este trabajo de tipo

cualitativo se realizó video de las aplicaciones, entrevistas y se realizó una rejilla identificando los elementos musicales y corporales que permitieron un desarrollo en cada uno de los coristas.

Por otro lado al realizar el estudio, se aprecia que es una constante que cada uno de los elementos están ligados a otros y que dependen entre sí, como por ejemplo el ver en la aplicación, elementos de hipótesis, mientras se relaciona con las teorías predecesoras o existentes, y la visión de maestras expertas en el tema, descubriendo que estos procesos nutren la teoría a partir de la experiencia. *“El proceso de indagación (en el método cualitativo) es más flexible y se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en construir la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social previamente definido. A menudo se llama Holístico, porque se podría considerar el todo sin reducirlo al estudio de sus partes”* (Hernández,2010, pág. 9).

Este trabajo monográfico de tipo cualitativo permite la interacción constante con los coristas, y reflexiona a través de la práctica (aplicación) sobre el carácter pedagógico de la música, pero sobre todo, busca una mirada para la formación vocal – coral y corporal desde el uso de la euritmia como una estrategia didáctica. *“La investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de los seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)”* (Hernández,2010, pág. 9).

3.1.1 Enfoque: Descriptiva –Exploratoria

La presente monografía es descriptiva puesto que *“tiene como objetivo central lograr la descripción o caracterización en un evento de estudio dentro de un contexto particular”*(Hurtado,2000, pág.223) en este caso se describe los eventos sucedidos al aplicar la euritmia como herramienta pedagógica, en el coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, desde las tres obras seleccionadas.

Por otro lado este trabajo monográfico es de enfoque exploratorio puesto que *“una investigación es exploratoria cuando el objetivo del investigador es explorar, sondear, descubrir posibilidades. La investigación exploratoria prepara el camino para otras investigaciones”* (Hurtado, p. 218), es una puerta de investigación al trabajo eurítmico y de este surgen constantemente nuevas inquietudes y podrían surgir nuevas investigaciones en torno a la euritmia.

En lo que respecta al estudio de la literatura frente a la euritmia, no se encuentran muchos textos frente al trabajo de movimiento corporal musical o euritmia; se encuentran algunas partituras de músicos a nivel mundial y sobre todo un sin número de obras del maestro Alberto Grau, pero lo más cercano en documentos de tipo teórico que se ha encontrado es el documento de maestría de Pablo Morales, quien da luces para el

comienzo de este trabajo al presentar las corrientes pedagógicas y musicales que influyeron en lo que se conoce como euritmia en el trabajo coral en Venezuela. Por tal razón se tomaron a Dalcroze, Orff y Kodaly pedagogos musicales que antecedieron en elementos cercanos o similares a la euritmia tratada en el presente documento y es aquí donde se puede decir que desde el estudio de la literatura este proyecto es exploratorio, puesto que *“En caso de que el material relativo a la situación sea escaso, lo cual suele ocurrir para esta modalidad de investigación, es necesario leer bibliografía lo más relacionada posible con la temática general dentro de la cual podría englobarse la situación preocupante y se considera útil incluso la información obtenida en contextos muy diferentes”*(Hurtado,2010, pág. 218)

Para complementar lo consultado en textos y aprovechando la experiencia y la amplia trayectoria en el trabajo eurítmico con coros se entrevistaron a la Maestras María Guinand (Venezuela), Ana María Raga (Venezuela) (Anexo D.) *“La revisión de la experiencia en la investigación exploratoria, consiste en observar la situación directamente, o preguntar a personas que la han presenciado”* (Hurtado, p. 218) y la aplicación permitió observar directamente los procesos eurítmicos realizados y analizados con el Coro Infantil Juvenil Tolle et Lege, para luego describirlos y analizarlos, identificando de los elementos rítmicos y corporales que le aportaban al coro, y a cada corista. (Anexo C)

En el anexo B se presentan los diarios de campo que soportan el estudio descriptivo, en los cuales se describen las observaciones y se analizan elementos de la aplicación de la euritmia en el coro Infantil Juvenil Tolle et lege *“la investigación descriptiva se realiza cuando la experiencia y la exploración previa indican que no existen descripciones precisas del evento en estudio, o que las descripciones existentes son insuficientes o han quedado obsoletas a debido a un flujo distinto de información, a la aparición de un nuevo contexto, a la invención de nuevos aparatoso tecnología de la medición, etc.”*(Hurtado, 2010, pág. 224)

Esto teniendo en cuenta que en los estudios de aplicación y de construcción teórica sobre la euritmia, existe poca documentación, con relación a las obras y tendencias de montaje corales a nivel mundial y a nivel Latinoamérica.

3.2 Población Objeto de Estudio: Caracterización

El coro Infantil Juvenil Tolle et Lege hace parte de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba; está conformado por 28 coristas, niños y jóvenes entre 6 y 22 años de edad, quienes viven en la localidad 11 Suba, de la ciudad de Bogotá.

La población tiene un estrato socioeconómico 2 y 3, y todos viven con uno de sus padres o los dos, algunos adicionalmente con su abuelita y/o tios.

El coro lleva seis años de creación, en los cuales ha ido evolucionando en el repertorio y trabajo musical. Interpreta obras de tipo religioso popular, puesto que es el ministerio musical en las misa de 10:30 am de la Parroquia. Adicionalmente trabaja obras a capella y ha participado en encuentros y festivales de la ciudad de Bogotá.

La mayoría de los coristas lleva un proceso de cuatro años de formación, el restante son integrantes que se vincularon recientemente, existe una minoría poblacional móvil, es decir que no es constante porque son niños nuevos que se acercan al grupo, sin embargo hay una base estable

Posee 12 voces blancas, 6 voces juveniles masculinas y 10 voces juveniles femeninas

Una de las integrantes posee retardo leve

Los coristas aprenden las canciones de memoria, en ocasiones hay apoyo de texto, no manejan partitura dentro de los ensayos. Algunos poseen conocimientos musicales previos por el colegio, academias de formación, o han pertenecido a bandas y otros no poseen ningún conocimiento musical.

3.2 Instrumentos de Recolección de la Información

Los instrumentos nombrados en la siguiente sección, son las herramientas o instrumentos que permiten recolectar la información para el estudio de la presente monografía.

3.2.1 DIARIO DE CAMPO

Debido a que el presente estudio es de tipo Cualitativo con enfoque descriptivo, se realizan los diarios de campo con el fin de describir los procesos de la observación de la aplicación. (Anexo B)

DIARIO DE CAMPO	
<p>APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA, EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA</p> <p>DOCENTE: ROCIO EDITH GAMBOA CANO APLICACIÓN</p> <p>TIEMPO: FECHA:</p>	
ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:

3.2.2 CUADRO DE ANÁLISIS DE LA EXPLORACIÓN

Este cuadro permitirá realizar una exploración con cada corista, a partir de lo observado en la aplicación, para identificar los elementos de la dimensión musical y corporal que los enriquece desde la euritmia (Anexo C)

ESTUDIANTE CORISTA	DIMENSIÓN MUSICAL	DIMENSIÓN CORPORAL

3.2.3. VIDEOS

Los videos son apoyo de los diarios de campo y de las entrevistas realizadas con el fin de documentar el proyecto.

En los videos de la implementación de la Euritmia del Coro Infantil y Juvenil Tolle et Lege, aparecen menores de edad, quienes fueron autorizados por sus padres de familia para ser filmados, con el fin de documentar el presente trabajo de grado. (Anexo E)

3.2.4 Cuestionario para la Realización de la Entrevista

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA, EN EL CORO INFANTIL JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

La presente entrevista tiene como objetivo establecer los beneficios de la euritmia para la formación coral de los niños y jóvenes, partiendo de su práctica profesional.

1. Según Pablo Morales la euritmia se divide en:
 - Euritmia Sonora Simple (que es euritmia en la cual hay movimientos sin sonido)
 - Euritmia Coreográfica Aleatoria (movimiento sin tiempo determinado y en ocasiones está relacionado con el texto)
 - Euritmia Coreográfica Rítmica (Movimiento sustentada en valores exactos)

¿La maestra considera que estos tipos de euritmia son de tipo secuencial? ¿Cuál considera usted que podría ser la secuencia para la enseñanza de la euritmia?

2. Según el presente trabajo monográfico existen niveles de trabajo euritmico, para el desarrollo de cada coro infantil – juvenil

¿Es apropiado seleccionar un repertorio con euritmia que se encuentre hecho? O ¿conviene realizar adaptaciones al repertorio coral del grupo acudiendo a la euritmia?

3. Teniendo en cuenta el tiempo de proceso, avances a nivel coral, en cada coro los alcances de la euritmia

¿En el trabajo coreográfico euritmico, cómo se relaciona el desarrollo de cada uno de los siguientes aspectos?

- *Afinación y entonación*
- *La escucha consciente homofónica y polifónica*
- *El trabajo de dirección y gesto del director o quironimia*

4. A nivel proyectivo de la euritmia

¿Cuáles son los alcances socioculturales que genera la euritmia en los coros a nivel mundial hoy en día? ¿Qué impacto tiene en el público?

3.3 CRONOGRAMA DE APLICACIÓN

FECHA	ACTIVIDAD
22 de febrero de 2015	Presentación de las canciones, Acto del Árbol, Kusimama y Tottoyo.
01 de marzo de 2015	Presentación del Ostinato rítmico de cusimama y movimientos de Tottoyo, sobre una pista.
07 de marzo de 2015	Montaje Tottoyo compases 07 al 10 sin y con euritmia
08 de marzo de 2015	Trabajo de Tottoyo compases 07 al 17 sin y con euritmia
14 de marzo de 2015	Calentamiento con euritmia. Acto del Árbol compás 67 al 87
21 de marzo de 2015	Acto del Árbol: compás 67 al 87. Trabajo de empezar a corregir elementos eurítmicos y de afinación.
28 de marzo de 2015	Acto del Árbol: Montaje compás 51 al 66. Unión con los compases 67 al 87.
29 de marzo de 2015	Acto del Árbol: Corregir afinación y movimientos. Unir las secciones. Montaje compás 43 al 51. Y repaso hasta el 87.
31 de marzo de 2015	Tottoyo: Revisión del compás 7 al compás 18. Trabajo de afinación. Acto del Árbol: Repaso del compás 43 al 87
11 de abril de 2015	Tottoyo: trabajo de compases del 1 al 22
12 de abril de 2015	Tottoyo: compases 1 al 28 (afinación y movimiento) compás 45 y 47
01 de agosto de 2015	Tottoyo: Propuestas coreográficas para los compases 29 al 37.
02 de agosto de 2015	Tottoyo: Propuestas coreográficas para los compases 29 al 37. Con ajustes
06 de octubre de 2015	Tottoyo: Compases 1 al 37 (movimiento) Acto del árbol: repaso compases del 43 al 87
24 de octubre de 2015	Kusimama: compás 1 al 20. Con división en la repetición primera voz Acto del Árbol: Compases del 43 al 96
01 de noviembre de 2015	Acto del Árbol: Compases del 43 al 96 (trabajo afinación y movimiento con espejo)
02 de noviembre de 2015	Kusimama: compases del 1 al 20 (inserción de otras voces) Acto del Árbol: compases 43 al 110 y 1 – 8 Tottoyo del compás 1 al 39

3.4 Estrategia Didáctica

Las Obras Seleccionadas para el trabajo con el Coro infantil Juvenil Tolle et Lege son Tottoyo de Cristian Grases, El acto del árbol (de la Opereta Ecológica) del maestro Alberto Grau, y Kusimama de Jim Papoulis. Cada una de ellas ofrece elementos eurítmicos de los diferentes tipos.

TÍTULO: TOTTOYO (Anexo A.1.)

Compositor: Cristian Grases (2013)

Coro: S.S.A con acompañamiento de Piano

Métrica: 4/4

Tonalidad: Eb Mayor

Tottoyo, es seleccionada puesto que posee dos elementos eurítmicos importantes, en la introducción y en la coda posee la euritmia corográfica aleatoria y en el resto de la obra se trabaja euritmia Sonora simple.

Aunque la segunda voz posee la complejidad, de que en pequeños momentos canta a unísono con primera o tercera voz, su nivel de euritmia al ser sonora simple es más teatral y los movimientos no son tan complejos.

Algunos movimientos, como el llamado de la madre a Tottoyo, se presentan en la obra extendiendo brazos hacia arriba y al frente, lo cual permite una asociación de la duración del fraseo con el movimiento y concuerda específicamente con la primera y segunda voz, en las cuales las melodías ascienden y luego descienden.

En los compases 29 al 37 el autor da libertad para la creación de una coreografía a partir de las sugerencias de los coristas. Para esto se dividieron en tres grupos los chicos del coro, con el fragmento de estos compases hablado rítmicamente, pues el ritmo era prácticamente similar. Y se tomaron elementos de las tres propuestas.

“Tottoyo es una travesura musical que describe una escena en la vida de Tottoyo, un niño al que le gusta jugar al aire libre hasta altas horas, disfrutando de la calidez del clima tropical del Caribe. Podríamos imaginar que él vive en la costa de Venezuela o cualquiera de las islas del Caribe. Cuando es momento, Tottoyo es llamado por su madre para entrar a la casa, pero él se niega argumentando que solo le gusta jugar y divertirse al aire libre. Después de llamarlo varias veces, la madre se enfada y lo llama con más fuerza, a lo que Tottoyo reacciona, escondiéndose detrás de un arbusto, dejando a su madre en la puerta.

El texto está basado en fonemas sin sentido que he elaborado sobre la base de la calidad rítmica de las sílabas, y la euritmia y los movimientos corporales que acompañan a la

canción ayudan a conectarse con el proceso de canto, además de apoyar la narración de la historia.”(Grases)Traducido.

Texto

*¡Tottoyo, Tottoyo Nwesi lateketwi!
Tottoyo, Tottoyo, Toto nwesi la Tottoyo
Silako weya ilake Tottoyo
Nwesi lateketwi Tottoyo
Silako weya ilake Tottoyo
Tottoyo, Tottoyo Toto nwesi la Tottoyo Hum
¡Tottoyo, Tottoyo Mwesi lateketwi!*

SECCIÓN	NÚMERO DE COMPÁS	ANÁLISIS INTERTEXTUAL	TIPO DE EURITMIA	
Introducción	1 – 6	Del compás 1 – 3 el texto es hablado. Es hablada y los gestos son de tipo teatral. La madre llama a Tottoyo (representada por un solista y luego por todos los integrantes del coro)	Euritmia Coreográfica Aleatoria Compás 1 al 4	
Parte A	7- 22	Los gestos eurítmicos imitan el llamado de la madre, son a un lado y al otro con las manos en la boca estilo megáfono y al frente y arriba.	Euritmia Sonora Simple	
Parte A´	22 – 28	La euritmia de esta sección representa la madre molesta que llama al hijo para que esté en ese punto al instante, por eso la indicación de cruzar los brazos o de las manos en las caderas y señalar el punto donde debe estar el hijo.	Euritmia Sonora Simple	En el compás 28 aparece la indicación de repetición de la secciones A – A´.
Parte B	29 – 37	La euritmia creada por los chicos representa, un niño divertido, a partir de	Euritmia Sonora Simple	El autor indica que el conjunto es

		un movimiento de baile sencillo, luego las filas se inclinan y se ponen en puntas intercaladamente con el fin de representar a Tottoyo escondiéndose de su mamá que lo llama, la cual se representa cuando se nombra nuevamente a Tottoyo y se coloca las manos en las cejas como mirando a lo lejos, a lado y lado. Y finaliza bailando.		libre de crear cualquier coreografía para transmitir la idea de un niño que juega.
Puente	38 – 39	Anticipa los movimientos eurítmicos que van a la repetición	Euritmia Sonora Simple	Retoma la repetición de la sección A – A' - B desde la pág. 6.
Coda	40 – 46	La madre (representada por un solista) llama a Tottoyo cruzando los brazos y mientras Tottoyo se agacha para esconderse.	En el compás 45 aparece euritmia Coreográfica Aleatoria.	

TÍTULO: ACTO DEL ÁRBOL (Anexo A.2.)**Poesía: Jesús Rosas Marcano (1930 - 2001)****Música: Alberto Grau (1937 -)****GGM Editores 2002****Coro: Dos voces iguales con acompañamiento de Piano y bajo****Métrica: 4/8****Tonalidad: F Mayor**

El Acto del árbol se escogió debido a que contiene básicamente los tres tipos euritmia sonora simple, coreográfica rítmica y coreográfica integral.

Está escrita a dos voces lo cual disminuye la complejidad en el trabajo de voces, sin embargo del compás 4 – 82 hay un trabajo rítmico vocal mucho más complejo debido a los contratiempos de los chasquidos, versus el ostinato de los pies y manos y la síncopa de la voz hablada.

Del compás 83 hasta el final es mucho más sencillo pues son ostinatos rítmicos que se repiten por varios compases

El acto del árbol es el tercer acto de la *Opereta Ecológica* de Alberto Grau, obra compuesta en 1999 y galardonada es mismo año con el premio de composición y Expresión Coral en su sexta edición otorgada por el Gobierno de Canarias. La opereta consta de cuatro movimientos: Acto del Viento, Acto del Río, Acto del Árbol y Acto del Mar.

Esta obra contiene elementos pedagógicos entre los cuales se encuentran: la euritmia, el uso de sonidos onomatopéyicos, uso de la voz en el canto coral de manera no convencional (susurros, gritos, efectos vocales), así como también empleo de compases irregulares como el 5/8 en tres de los cuatro movimientos que la componen (Morales, p. 60).

El tercer movimiento, el Acto del Árbol, describe la función del árbol, siendo él el centinela del río y albergue de pájaros. Escrita en 4/8, inicia con la presentación del tema a capella, y luego parte de movimientos que generan sonidos similares a la caída de las hojas y el movimiento de las ramas, para luego desembocar en el texto hablado hasta desembocar en la melodía y movimiento eurítmico. “Grau emplea el ritmo de merengue dominicano para este movimiento, y tiene entre algunas características la aparición de la base del ritmo de clave cubana, representada en sucesión de dos corcheas con puntillo, seguidas de una semicorchea” (Morales, p. 63)

Texto

*Yo soy el señor árbol centinela del río,
albergue de los pájaros, reposo del camino...
Mis flores son banderas para los pajaritos,
Mis ramas son lugares, para que hagan sus nidos,
Y así mi copa es fiesta de plumas y trinos*

SECCIÓN	NÚMERO DE COMPÁS	ANÁLISIS INTERTEXTUAL	TIPO DE EURITMIA	OBSERVACIONES
Introducción	1 – 8	Presentación del Señor árbol	No existe euritmia	Inicio a capella de las dos voces
Parte A	8 – 42 Compás 8 – 15 Compás 15 - 42	La euritmia en esta sesión simula los efectos sonoros generados por el árbol, que comienza en un silencioso bosque.	Euritmia Coreográfica rítmica Euritmia Integral	Del compás 8 al compás 16 se realiza solo euritmia, a partir del compás 17 inicia el coro con texto hablado. La euritmia contiene balanceos, chasquidos y palmas
Parte A´	43 – Período I 43 al 51 Período II 52 – 66 puente 67 – 78 Período III 79 – 87 Período IV 88 – 97 Período V 98 – 106 Período VI 107 - 110	La euritmia en esta sesión simula los efectos sonoros generados por el árbol, que comienza en un silencioso bosque. Mientras canta su importancia en el bosque. Para la aplicación se utilizó la euritmia modificada que consta de inclinación al lado izquierdo, luego inclinación con división a la mitad del coro, elevación de brazos en ola, de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda simulando árboles que se mueven	Euritmia Coreográfica rítmica Euritmia Integral En el En el período III la euritmia está escrita inicialmente de integral, sin embargo posteriormente fue cambiada a Euritmia Sonora Simple En el período IV retoma la Euritmia coreográfica rítmica	A partir del compás 43 inicia con movimientos de pies y manos contra el pecho. A partir del compás 52 cambia la euritmia con una secuencia de palmas, chasquidos y movimiento de piernas. A partir del compás 79 Se desplaza el acento inicialmente de la primera voz y luego de la segunda, generándose una síncopa, mientras que la voz contraria realiza un pedal. . En el período IV - VI Se retoma el modelo eurítmico del período II

CODA	111 – 119 Período I 111 – 118 Período II 119 – 135		Euritmia Integral	
------	--	--	----------------------	--

TÍTULO: KUSIMAMA (ANEXO A.3.)**Compositor: Jim Papoulis****Coro: S.A.T.B. con acompañamiento de Piano y percusión****Métrica: 4/4****Tonalidad: Eb Mayor**

Kusimama aumenta la complejidad al trabajar el coro a cuatro voces sin embargo en ocasiones tenemos momentos en que las voces trabajan al unísono. Esta obra ofrece un grado sencillo de complejidad eurítmica.

Texto

Kusimama, mimi kusimama
Na upendo, mimi kusimama
Watoto karibu dunia
Watoto ni karibu dunia
Mimi kusi mama mimi
Kusimama
Watoto ni karibu dunia
Mimi kusimama, mimi kusi mamama
¡Yah hey!
Mimi kusimama na taimani si mama
Mimi kusimama na upendo
Watoto karibu dunia

Here I stand on the earth
Standing tall on the earth

SECCIÓN	NÚMERO DE COMPÁS	TONALIDAD Y ACORDES	TIPO DE EURITMIA	OBSERVACIONES
Parte A	1- 20 Tema a 1-16 Tema b 17-20	Eb Mayor	Euritmia Integral	La euritmia complementa en los finales de frases. La euritmia es simultánea a la melodía
Parte B	21 – 29 Tema a (b)	Inicia en el IV grado es decir Ab Mayor	Euritmia	

	21-22 Tema b 23 – 24 Tema a´ 25-28 Tema c compas 29		Integral Euritmia Coreográfica Euritmia Integral Euritmia Coreográfica	El grupo se divide en dos y se miran mutuamente. El grupo se agacha y salta al ritmo del compás
PARTE C (A´)	30 - 45 Tema a 30-41 Tema b 42-45	Eb Mayor	Euritmia Integral	La euritmia complementa en los finales de frases. La euritmia es simultánea a la melodía
PARTE D	46 – 66 Tema a 46 – 53 Tema b	Inicia con el VI grado es decir Do Menor	Euritmia integral Euritmia Coreográfica Rítmica	Se giran y zapatean En los compases 50 al 53 hay un juego de pregunta respuesta corporal creado por palmas y zapateos. Aunque no está escrito al final hay un giro y una posición corporal simulando una estatua

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE RESULTADOS

El presente capítulo recoge los resultados de la euritmia como herramienta pedagógica aplicada en el Coro Infantil y Juvenil Tolle Et Lege recopilados a lo largo del año 2015 a través de los diarios de campo (anexo B) y los videos de soporte de la aplicación (anexo E) y de las entrevistas realizadas a las maestras Ana María Raga y María Guinand de Venezuela realizadas en el Agosto – Septiembre de 2015 (anexo D y E).

Desde el trabajo realizado en Tottoyo (Cristian Grases) (Anexo A.1.), se puede decir que esta obra le aportó trabajo expresivo desde la caracterización de Tottoyo al coro, al igual que mejora en el gesto en comparación al trabajo inicial de la aplicación. Desde la parte musical hubo inconvenientes en el canto a voces, puesto que la segunda voz en ocasiones se perdía al tener unísonos en ocasiones con primera o tercera voz en los inicios de frases. Por otro lado los gestos generan recordación de un fragmento musical en especial de la melodía.

En el trabajo del acto del árbol aunque no se trabajó toda la obra sino del compás 43 al 96. Se logró un buen trabajo de tipo eurítmico desde el aspecto rítmico, en general obra evolucionó más adecuadamente. Para esto se decidió ensayar texto y voz rítmicos, y luego inserción de la voz cantada, o movimiento en una voz, mientras se trabajaba euritmia con la otra cantada. Desde el punto de vista de expresión corporal, el coro mejoró respecto a la aplicación inicial, el movimiento es uniforme y expresivo, no presentó problemas rítmicos, y a nivel de audición interna se genera recordación de fragmentos y melodías a partir del movimiento y viceversa. En algunas secciones se presentó desafinación, y la entrada en síncope sobre todo en el compás 79. (Anexo A.2.)

En el caso de Kusimama, el ritmo con movimiento no presentó inconvenientes al presentarse este inicialmente como contestación de la parte cantada, y al ser un ostinato sencillo, al combinarlo más adelante en partes cantadas no presentó ningún inconveniente. La dificultad de esta obra radica en el montaje de las cuatro voces. Esta obra se montó primera y segunda voz, y algunos elementos de tercera voz. El aspecto rítmico fue bueno, la expresión corporal la interiorizaron con facilidad puesto que el ritmo de fácil recordación les gustó, y la realizaban con mucho agrado. La asociación del movimiento a una sección específica no es tan clara ya que el ostinato está en toda la obra. (Anexo A.3.)

De acuerdo a la experiencia total de la aplicación y a las entrevistas, se podría decir que a nivel de la formación musical, la euritmia aporta una apropiación del tiempo, del pulso

y del ritmo. Esta apropiación se realiza a través de la experiencia corporal, generando una memoria motriz, que desarrolla coordinación y una interiorización de la música y una recordación a largo plazo.

Para que esta herramienta tenga un efecto claro y no confuso se debe realizar por procesos, fragmentar el ostinato corporal para que este sea aprendido fácilmente, por ejemplo solo los pies y cuando ya está apropiado el patrón de los pies, combinarlo con las manos, es decir ir agregando las partes del cuerpo hasta llegar a la ostinato final. Esta es una razón comprobada sobre la teoría asumida por la maestra Raga.

“Yo pienso que cuando la euritmia, propone movimiento de pies, movimientos de manos, distintos movimientos con las manos palmas, chasquidos, ya es un grado de complejidad y que la manera mía de abordarlo o la que yo sugiero es, primero los pies, establecer primero que los pies estén estables y luego agregar los demás movimientos; y siempre asociarlo, hacer que el coro diga, piense ¿qué sílaba suena cuando mi cuerpo hace aquello?. Esa es la manera en que aconsejo que se aborde la Euritmia.” (Raga, 2015, anexo D.1.)

Del mismo modo, si el ostinato es sencillo, se puede realizar primero solo, luego con la letra rezada rítmicamente y posteriormente cantada. *A partir de los 7 años o de los 6 años cuando ya se siente el pulso, hay que empezar primero por fijar un pulso y el pulso en el cuerpo se fija con la lateralidad... tú vas creando el nivel de dificultad y claro después mirar cómo hacemos para que eso acompañe el canto. Muchas veces el canto se acompaña con el pulso inicialmente y luego se va incorporando lo demás. (Guinand, 2015, Anexo D)*

Los coros a medida que van recopilando esta información motriz, tendrán más facilidad, para nuevas obras o fragmentos eurítmicos.

A nivel de la memoria interna, el movimiento genera recordación de secciones de la obra y viceversa. Sin embargo, cuando una obra es a unísono esta recordación va ligada a la melodía y podría ayudar al oído melódico. En el caso del trabajo de trabajo a voces o polifonía, la memoria interna realiza una asociación general, generando un aprendizaje guiado por la melodía de la obra, mas no contribuye a que el sujeto recuerde del todo la melodía de su voz.

A nivel del oído melódico, y hablando más específicamente de la afinación, cuando es un proceso con coristas que no han vivenciado la euritmia, es compleja y el movimiento es un distractor generando desafinación. Por esto se debe realizar procesos paulatinos o desfragmentar las obras.

“Ahora, dentro de una obra un repertorio, hay que estar muy atento porque hay coreografías que perjudican, complican la idea musical, son contrarias, por ejemplo, hay una frase en disminuyendo y la coreografía es de algo stacatto, la frase es ligada o me provoca de manera natural hacer un crescendo pero con la voz tienes que hacer un disminuyendo, en ese sentido hay que estar muy atentos auditivamente y o cambiar el movimiento, o si el movimiento está entorpeciendo la afinación, eliminarlo o simplificarlo, pero primero está la música, primero es un coro y después un grupo con el que se puede hacer una coreografía. Primero debe haber una buena calidad vocal y una buena afinación, para después incluirle movimientos, el reto es que sean expresivos valiéndose de los movimientos que están incorporados.”(Raga, 2015, Anexo D.1.)

Cuando el movimiento es sumamente sencillo, la atención está centrada en la afinación y no en la coordinación, y por lo tanto se entonará adecuadamente. Al igual cuando ya hay procesos de euritmia previos al montaje de una obra o canción, son menores los riesgos de desafinación y hay más probabilidades de un buen uso del oído melódico. *“...a mí sí me parece que podría ser beneficioso asociar movimientos, hacer visible la música, asociar movimientos con el canto y pues quizá eso puede beneficiar la afinación en el sentido de que estaría, memorizando una sensación corporal, siempre y cuando nuestro oído nos diga que es correcto lo que están emitiendo.”(Guinand, 2015, Anexo D.2.)*

El proceso eurítmico que beneficie a la afinación además debe ser cuidado del director o maestro de música, para que los coristas no memoricen errores, que luego sean más difíciles de borrar.

Se pueden emplear ejercicios en el calentamiento que preparen el trabajo eurítmico de una obra, de tal modo que cuando se trabaje la obra ya hayan elementos, de la misma resueltos.

Por otro lado estos ejercicios direccionados en el calentamiento hacia un objetivo, pueden contribuir a la técnica vocal y a la afinación, al disminuir tensiones y realizar una adecuada colocación del sonido.

A nivel de la dimensión corporal, la euritmia contribuye a una apropiación del cuerpo, mejora postura, expresión, interpretación, y se pueden lograr grandes efectos en la obra a nivel de dinámicas de expresión, si desde la enseñanza del trabajo eurítmico así se direcciona.

En el caso de que tengas un movimiento con melodía homofónica si nosotros tenemos el cuidado de que estéticamente se vea bien, le vas a hacer un movimiento de euritmia que la mano salga a la misma altura, que

se haga con el mismo brazo, el mismo pie, osea que haya armonía, eso podría hacerlo a ellos asociar con que haya armonía en el timbre, en el color de la voz, en que todo sea parejo, en que hay unidad, en que somos un equipo todo ese trabajo que se vuelve armónico. (Raga, 2015, anexo D.1.)

Por otro lado, contribuye a la cohesión del grupo, al trabajo en equipo, a la integración del mismo, a que cada corista se desinhiba, sea menos tímido y más, públicamente o en el escenario.

“Yo creo que el trabajo eurítmico, te permite conectar tu mente con tu cuerpo, sentirte que tengas una gran confianza en ti mismo, tener un gran desarrollo como ser humano, a la hora de expresarte con tu cuerpo, te da una gran seguridad, es decir, yo creo que hay una gran cantidad de beneficios e inclusive esto hace mejor la comunicación y la relación humana. Yo creo que la euritmia, junto con la música y con la música coral, especialmente, permiten al ser humano sentirse muy seguro de sí mismo y sentirse además muy auto estimulados, sentir que su cuerpo es un ente que lo acompaña y que sabe cómo trabajar; porque muchas veces nos sentimos como..., me da pena, no quiero hacer esto, me da vergüenza, yo no sé bailar, yo no sé moverme, yo no sé hacer esto, entonces como va a ser uno director si a uno le da pena no se atreve a expresarse con su cuerpo”. (Guinand, 2015, Anexo D.2.)

Los procesos de trabajo rítmico para estas dos dimensiones la musical y la corporal son maravillosas, siempre y cuando se tenga en cuenta la población y se diseñe un adecuado proceso. Pero a largo plazo realiza muy buenas contribuciones como las anteriormente nombradas.

A nivel del rol del director de coro como educador musical, el director debe estructurar muy bien sus ensayos, estudiar profundamente la partitura hasta apropiarse los movimientos y cada una de las voces, identificar los puntos críticos de la obra, diseñar un calentamiento que posibilite el aprendizaje de las secciones complejas. *“...el maestro si quiere hacer euritmia, tiene que poder hacerlo él, muy bien, practicando en su casa muchas veces, debe estar convencido de los beneficios de la euritmia y nunca llegar al salón de clase a improvisar...”. (Guinand, 2015, Anexo D.2.)*

Debe poder combinar la dirección y la euritmia, para darle movimiento dinámicas y musicalidad a la obra y apoyar el coro en sus movimientos si este lo requiere. *“Tenemos que tener absoluto dominio de los movimientos, establecerlos y procurar salir de ellos para dirigir y volvernos a incorporar si fuera necesario lograr esa destreza”. (Raga, 2015, Anexo D.1.)*

CONCLUSIONES

- El trabajo eurítmico es una excelente herramienta que permite desarrollar aspectos musicales (aspecto metro rítmico y de audición interna) y aspectos corporales (emotividad y puesta en escena).
- La euritmia afianza el desarrollo de la motricidad gruesa, la lateralidad, el esquema y memoria corporal y la independencia motora.
- La euritmia resalta y rescata la importancia de utilizar todo el cuerpo a la hora de cantar.
- La euritmia es una experiencia corporal, que suscita desarrollo de habilidades musicales, motoras, de manera individual y en la creación colectiva.
- Existen varios tipos de Euritmia según Morales (2009, pág 29): Euritmia Sonora simple, euritmia coreográfica (Aleatoria y Rítmica) y euritmia integral.
- Las primeras sensaciones rítmicas del ser humano son las de su propio cuerpo, debido a esto se puede decir que el ritmo es innato en el ser humano.
- El desarrollo eurítmico, está dado por los elementos naturales corporales y por el entorno en el que se desenvuelve el sujeto, partiendo de movimientos de locomoción, del lenguaje y del sonido propio de los ciclos biológicos.
- Según Dalcroze, la marcha es el punto de partida, para el pulso, que es el eje que da unidad a la obra
- El movimiento reiterado crea una memoria motriz, a partir de una conciencia, direccionado hacia un perfeccionamiento de los movimientos cada vez mayor.
- El oído interno es la capacidad de recrear el sonido, sin emitirlo físicamente
- La euritmia ayuda al desarrollo del oído interno, a partir de la vivencia de las experiencias musicales, creando una serie de imágenes sonoras, que se develan al momento de encontrar sucesos similares, permitiendo una adecuada decodificación de los nuevos elementos.
- La euritmia permite un desarrollo del oído melódico siempre y cuando los ostinatos o patrones rítmicos corporales, no distraigan la concentración, para la audición melódica interna y para una afinación correcta
- El director del coro debe ser organizado, responsable y estudiar delicadamente los procesos de trabajo eurítmico y de dirección, para poder realizar un proceso de enseñanza efectivo y una puesta en escena de alta calidad.
- Un buen direccionamiento del trabajo eurítmico suscita crecimiento musical y escénico (metro – ritmo, audición interna), crecimiento individual (corista y director) y crecimiento colectivo (del coro, entre coristas, director corista)
- La euritmia ofrece un grado de dificultad mayor en el montaje de una obra, pero a la vez se obtienen aprendizajes a largo plazo.

- El coro Infantil y Juvenil Tolle et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba, Mejoró sus procesos musicales, con relación al inicio de la aplicación, especialmente en el aspecto rítmico, donde mejoro su pulso, el tempo y la coordinación de los ostinatos eurítmicos.
- Desde la audición interna los coristas lograron una asociación de movimientos, a fragmentos melódicos o secciones y lo contrario, una melodía suscita un movimiento.
- Mejoraron su expresión corporal y su trabajo en equipo, a partir de la euritmia.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

BACHMANN, M. L. (1998) *La Rítmica Jaques - Dalcroze : Una educación por la música y para la música*. Madrid : Ediciones Pirámide.

GRAU, A. (2005) *Dirección coral : La forja del director*. Caracas: GGM Editores S.C.

HASELBACH, B. (2011) *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff – Schulwerk*. Vitoria – Gaestiz : Editorial Agruparte

HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C., BAPTISTA, P. (2010) *Metodología de la Investigación*. 5ta ed. México : Mc Graw Hill

HURTADO, J. (2000) *Metodología de la investigación holística*. (3ra ed.) Caracas : Fundación Sypal.

SZÖNYL, E. (1976) *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Hungría : Editorial Corvina (imprenta Franklyn, Budapest)

PINEDA, A. (2003) *Apuntes sobre Teoría Musical*. Bogotá : Prerensa Digital Centro Don Bosco.

PIÑEROS, M. (2004) *Introducción a la pedagogía vocal para coros Infantiles*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional (Imprenta Nacional)

TESIS

MORALES, P. J (2009) *Euritmia como recurso pedagógico, en la formación de niños y jóvenes en Venezuela*. Venezuela : Decanato de Estudios de Postgrado, Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar. <http://159.90.80.55/tesis/000149637.pdf>

ARTÍCULOS

GRASES, C. (1st quarter, 2005) “Body Movement and Eurhythmics. Elements of Musical Training for Children’s and Youth Choirs.” *International Choral Bulletin* XXIV, no. 1: 21-24. <http://www.cristiangrases.com/biography/full-cv/>

GRASES, C. (Oct 2000): “Alberto Grau. Un Nuevo concepto en composición coral.” *International Choral Bulletin* XX, no. 1 9-10. <http://www.cristiangrases.com/biography/full-cv/>

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

MINISTERIO DE CULTURA. (2015) *Alberto Grau: En la música se aprende mucho más a fuerza de trabajo.* 26 de abril de 2016.
<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/noticias/Paginas/Alberto-Grau-En-la-m%C3%BAAsica-se-aprende-mucho-m%C3%A1s-a-fuerza-de-trabajo.aspx>

ANEXO A

PARTITURAS OBRAS SELECCIONADAS

A.1. Tottoyo

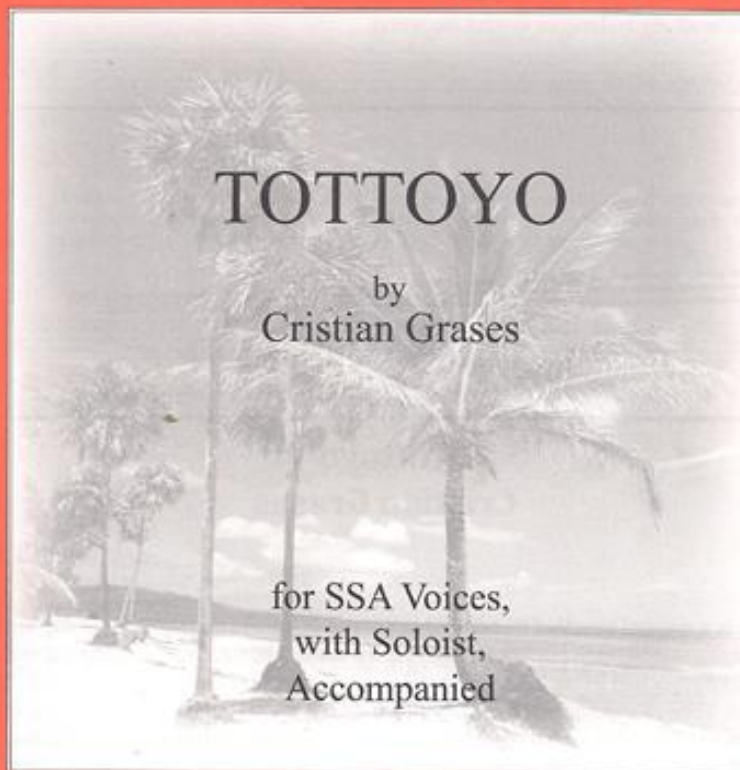
JG2436 TOTTOYO

Cristian Grases

SSA, Soloist, Accompanied

Cristian Grases, editor

*The
Choral Music of
Latin America and the
Caribbean*



Gentry Publications

EXCLUSIVELY DISTRIBUTED BY
HAL•LEONARD
www.FredBock.com

Gentry Publications
Music From Latin America and the Caribbean
Cristian Grases, Editor

Latin America and the Caribbean are two cultural regions that have contributed important and diverse repertoire to the choral world. From simple arrangements and choral versions of popular and folk melodies to intricate and creative original compositions, these regions have a compositional tradition that, in cases, dates as far back as the 1500's. Access to this music has traditionally been limited to acquaintances or word of mouth, which creates a natural obstacle when wanting to program the music. Gentry Publications' *Music from Latin America and the Caribbean* represents an outlet for this eclectic and well-crafted repertoire to be accessible to choirs from all over the world. It is my mission and ultimate hope to create as many channels as possible for this significant body of works to be known and made available to all my colleagues around the world.

Cristian Grases, editor

Tottoyo
Cristian Grases

Tottoyo is a musical mischief that describes a scene in the life of Tottoyo, a young boy that likes playing outside until late hours, enjoying the warmth of the Caribbean tropical weather. We could picture him living in the coast of Venezuela or any of the Caribbean islands. When it is time, Tottoyo's mother calls him to come into the house, but he refuses arguing that he just likes to play and have fun outside. After calling him several times, the mother becomes annoyed and frustrated and calls him more forcefully, to which Tottoyo reacts by hiding out of sight behind a bush, leaving the mom waiting at the doorsteps. The text is based on nonsensical phonemes that I elaborated based on the rhythmic quality of the syllables, and the eurhythmics and body motions that accompany the song help engage the choristers in the singing process, also adding to the narrative of the story.

Cristian Grases

TOTTOYO

(S.S.A., with Soloist, accompanied)

Cristian Grases

Solo *parlato*

Tot - to - yo, Tot - to - yo mew-si la - te - ke -

Solo

twi

Measure 2 is to be performed in an aleatoric manner (singers entries and executions are not together) lasting approximately 2 seconds. They start slow and at a low pitch, then progressively get higher, faster and louder until the director cues measure 3.

SSA *pp*

Tot - to - yo Tot - to - yo Tot - to - yo Tot - to - yo Tot - to - yo Tot -

SSA *ff*

to - yo Tot-to - yo Tot-to - yo Sa! Tot - to - yo! Mwe-si la te - ke -

JG2436

© Copyright 2013 by Gentry Publications. All rights reserved. Made in U.S.A.

Swing ♩ = 144

4 5 6

S1
twi!

S2
twi!

A
twi!

Swing ♩ = 144

7 8

mf
Tot - to - yo, Tot - tot - to - yo,

mf
Tot - to - yo, Tot - tot - to - yo,

9 10 *mf*

Tot - to -

mf

tot - to mwe - si la Tot - to - yo,

mf

tot - to mwe - si la Tot - to - yo,

11 12

yo.

Tot - to -

Tot - to - yo, Tot - tot - to - yo, Tot - to -

Tot - to - yo, Tot - tot - to - yo, Tot - to -

*The full ensemble moves in the direction of the arrow (left, right, or forward) with one or two hands at the sides of the mouth, as if calling someone.

19 *yo,* 20 *Tot-to - yo,* 21 *Tot-to - yo,*

Tot-to - yo, *Tot - tot - to-yo,* *Tot-to - yo,*

Tot-to - yo, *Tot - tot - to-yo,* *Tot-to - yo,*

22 *mp* *mwe-si - la* 23 *te - ke - twi* 24 *Tot - to - yo,* *mwe-si la*

mp *mwe-si la* *te - ke - twi* *Tot - to - yo,* *mwe-si la*

mp *mwe-si la* *te - ke - twi* *Tot - to - yo,* *mwe-si la*

Cross arms at chest level *Point down as if saying "come here"*

25 Cross arms at chest level

26 Hands on hips

27 1 Point down as if saying "come here"

te - ke - twi__ Tot - to - yo, Tot - to - yo!

te - ke - twi__ Tot - to - yo, Tot - to - yo! *mf* Tot - to - yo, Tot -

te - ke - twi__ Tot - to - yo, Tot - to - yo! *mf* Tot - to - yo, Tot -

28

29 2, 3 Point down on beat 1, then clap on beat 2

30 *mf*

yo! Si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to -

- tot - to - yo, yo! Si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to -

- tot - to - yo, yo! Si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to -

2, 3

*The ensemble is free to create any choreography to convey the idea of a child playing through ms 37.

31 *mp* 32 33 *mf*

yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to - yo, mwe - si__ la__

yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to - yo, mwe - si__ la

yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to - yo, mwe - si la

2nd time to Coda 
(pg. 10)

34 *f* 35 36

te - ke - twi__ Tot - to - yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot - to - yo..

te - ke - twi__ Tot - to - yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot -

te - ke - twi__ Tot - to - yo, si - la - ko we - ya i - la - ke__ Tot -

2nd time to Coda 
(pg. 10)

42 43 44

- Tot - to - yo, Tot - to mwe - si la — Tot - to - yo.

- Tot - to - yo, Tot - to mwe - si la — Tot - to - yo.

- Tot - to - yo, Tot - to mwe - si la — Tot - to - yo.

45 *f* Cross arms at chest level 46

Tot - to - yo, Tot - to - yo!

Singers duck as if hiding behind a small bush.

Hum! *ff* Mwe - si la te - ke - twi!

Hum! *ff* Mwe - si la te - ke - twi!

Hum! *ff* Mwe - si la te - ke - twi!

Hum! *ff* Mwe - si la te - ke - twi!

Cristian Grases Conductor



Cristian Grases joined the USC Thornton Faculty in 2010 as Assistant Professor of Choral Music and Conductor of the USC Thornton Concert Choir. Born in Venezuela, he studied in Caracas with Maria Guinand and Alberto Grau, and in the USA with Jo-Michael Scheibe and Josh Habermann. Dr. Grases currently serves as chair of the Ethnic and Multicultural Repertoire and Standards Committee for the Western Division of the American Choral Directors Association, and is a member of the board of directors of the International Federation of Choral Music.

Dr. Grases has participated in numerous festivals, workshops, and events as a guest conductor, clinician, adjudicator, and conducting pedagogue in North and South America, Europe, and Asia. He has published numerous articles and compositions and has won awards for his conducting and choral works. Among them is the prestigious award for the arts in Venezuela, "Orden José Félix Ribas" for artistic merit, and first prize at the Emerging Composer Competition at Yale University for his work *Visiones del Llano - 2. Amanecer*. Dr. Grases has been commissioned to write for several prestigious organizations such as the Piedmont Children's Chorus and the Santa Fe Desert Chorale, and his works have been performed by the Los Angeles Master Chorale.



Gentry Publications

00114344 JG2436 Tottovo SSA \$2.35



www.FredBock.com

EXCLUSIVELY DISTRIBUTED BY
HAL LEONARD CORPORATION
1777 W. BURNING ROSS RD. BOX 130825 MILWAUKEE, WI 53213

A.2. Acto del Árbol

ggm
editores

DO NOT COPY

**3. Acto
del Arbol**

Opereta Ecológica
en Cuatro Actos

Poesía
Jesús Rosas Marcano

Música
Alberto Grau

Nº 3

Opereta Ecológica en Cuatro Actos

3. ACTO DEL ARBOL

Poesía : Jesús Rosas Marcano
Música : Alberto Grau

$\text{♩} = 140$

Primera voz

Yo soy el se - ñor ár - bol cen - ti - ne - la del

Segunda voz

Yo soy el se - ñor ár - bol cen - ti - ne - la del

5

poco rit.

rí - o al - ber - gue de los pá - ja - ros, re - po - so del ca -

poco rit.

rí - o al - ber - gue de los pá - ja - ros, re - po - so del ca -

mi - no

mi - no

10

MCP: D

Manos

Pies

D I D I D I D I

Público

Manos

Pies

MCP: D

D I

① MCP : manos contra el pecho Pies : marcar el ritmo con el talón, sin levantar la punta del suelo I = izquierdo D = derecho

MCP: I Ch P D 15

Coro Tumí Chas pak

Primera voz chas pak chas pak chas pak chas pak chas pak

Segunda voz chas pak chas pak chas pak ár - bol chas pak

MCP: D I Ch

MCP: I

20

chas pak Yo soy el se ñor cen - ti - ne - la del

ár - bol chas pak ár - bol chas pak

MCP: I Ch P D

MCP: I

25

Piano

Bajo eléctrico

⊙ Ch : chasquear dedos P : palmadas con tres dedos

ri - o al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca -
 ár - bol chas pak ár - bol chas pak

MCP: I Ch P D
 D I D I

MCP: I
 D I

mí - no yo soy el se - mí - no ár - bol yo soy el ár - bol
 ár - bol chas pak ár - bol yo

MCP: I Ch P D Rítmico Segunda voz MCP: D
 D I D I

MCP: I
 D I

Rítmico Primera voz
 D I

MCP: I

Ch D I Ch D

forte cresc.

soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol yo yo

yo yo soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol

Ch MCP: D I Ch D I

D I MCP: D

This system contains the first four staves of music. The top staff is a guitar line with chords and fingerings. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a guitar line with chords and fingerings. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. A large diagonal watermark 'DOMINIC' is overlaid across the middle of the page.

MCP: I

Ch D I Ch D I

soy el ár - bol yo yo soy el ár - bol yo

yo yo soy el ár - bol yo yo soy

Ch MCP: D I Ch D I

D I MCP: D

p sub.

This system contains the next four staves of music, continuing the vocal and instrumental parts. It includes guitar chords, vocal lines with lyrics, and piano accompaniment. The dynamic marking *p sub.* is present at the end of the system.

45

mf
Yo soy el se - ñor ár - - bol cen - ti - ne - la del ri - - o

mf
Yo soy el se - ñor ár - - bol cen - ti - ne - la del ri - - o

Tutti P
MCP
D I D I D I D I

50

i.
al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca - mi - no.

al - ber - gue de los pá - ja - ros re - po - so del ca - mi - no.

D I D I D I D I

2.

Yo soy el se - ñor mi - no. flo - res son ban - de - ras

Yo soy el se - ñor Mis flo - res son ban - de - ras pa - ra los pa - ja - ri -

D I D I ³ *GMP* *Ch* *P* *GMP* *Ch*

D *I* *D* *I* *D* *I* *D*

55

pa - ja - ri - tos mis ra - mas son lu - ga - res pa pa ra pa - ra que ha - gan sus

tos, mis ra - mas son lu - ga - res pa pa ra pa - ra que ha - gan sus

P *GMP* *Ch*

I *D* *I* *D*

③ *GMP* = Golpear las manos contra las piernas *Ch* = chasquear dedos *P* = palmadas con tres dedos

60

ni - dos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de tri -

ni - dos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de tri -

P *GMP* *Ch*

65

DO NOT COPY

nos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de

nos pa pa ra ya - sí mi co - pa es fie - ta pa pa ra de plu - mas y de

P *GMP* *Ch* *P* *GMP* *D* *I* *D* *I*

④ Subir hombros D = derecho I = izquierdo

70

f tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas

f tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas

GMP *Ch* *P*

D *I* *D* *I*

mp tri - nos plu - mas *P* tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas tri - nos plu - mas

mp tri - nos plu - mas *P* tri - nos plu - mas *mf* tri - nos plu - mas tri - nos plu - mas

GMP *Ch* *P*

D *I* *D* *I*

75

Musical score for page 75. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "nos plu - mas tri - nos plu - mas". The third staff is a guitar accompaniment with dynamic markings *GMP*, *Ch*, and *P*, and chord diagrams for *D* and *D* with a first fret bar. The bottom two staves are piano accompaniment.

80

Musical score for page 80. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "tri - nos tri - nos tri - nos tri - nos". The third staff is a guitar accompaniment with dynamic markings *GMP*, *Ch*, and *P*, and chord diagrams for *D* and *D* with a first fret bar. The bottom two staves are piano accompaniment.

1.

plu mas plu mas plu mas plu mas

plu - mas plu - mas plu - mas plu - mas

GMP *Ch* *P*

D *D* *I*

2.

mas Mis flo - res son ban - de - ras pa - ra los pa - ja - ri -

plu - mas pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch*

D *D*

1.

tos mis ra - mas son lu - ga - res pa - ra que ha - gan sus
 pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti pon kin kin ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch*
D *D*

95

2.

ni - dos ki ti ki ti ki pa - ra que ha - gan sus ni - dos. Se - ñor ár - bol se - ñor
 pon ki ti ki ti ki pon tz tz ki ti pon ki ti ki ti ki pon tz tz ki ti

P *GMP* *Ch* *P* *D*
D *D* *D* *D* ⑤ *S* *S* *S*

⑤ Saltar sobre los dos pies sin despegar la punta del pie del suelo

ár - bol soy cen - ti - ne - la ár - bol soy del ca - mi - no

pon ki ti Mi co - pa es ties - ta mi co - pa es ties - ta

GMP Ch P

lin lin lin lin lin lin lin lin

ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti

GMP Ch P

yo soy ár - bol cen - ti - ne - la cen - ti - ne - la del ca - mi - no

yo soy ár - bol cen - ti - ne - la cen - ti - ne - la del ca - mi - no

GMP *Ch* *P*
D *I* *D* *I*

This system contains the first four measures of the piece. It features two vocal staves with lyrics, a guitar accompaniment staff with dynamic markings (GMP, Ch, P) and fingering (D, I), and a piano accompaniment consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Pon ki pon ki pon

Xi ki ti ki xi ki ti ki

xi ki ti ki xi ki ti ki

pon ki pon ki pon

P *P* *P*
D *I*

This system contains the next four measures. It features two vocal staves with lyrics, a guitar accompaniment staff with dynamic markings (P) and fingering (D, I), and a piano accompaniment consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

115

xi - ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti xi ki xi ki pon kum xi ki ti xi ki ti

pon ki pon ki pon ki pon pon pon pon ki pon ki pon ki pon pon

P *P* *P*

D I

120

Yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o

Yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o

D *I* *Ch*

Yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o

Yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o

D I Ch

1. yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o soy

yo soy — el cen - ti - ne - la del ri - o soy

D I Ch D I D Ch

12

ne - - la del ri - o cen - ti - ne - - la del
 ne - - la del ri - o cen - ti - ne - - la del

D I Ch
 D I D

135

ri - o cen - ti - ne - la del ri - o yo soy.
 ri - o cen - ti - ne - la del ri - o yo soy.

D I Ch
 I D I

ggm

editores

DO NOT COPY

ggm editores

Contactos

Maria Guinand

mguinand@telcel.net.ve

marieguinand@hotmail.com

Flor Martínez

flormar@cantv.net

fm_editora@yahoo.com

Telefax:

(+58) 212 2610124

(+58) 212 2844066

Dirección Postal

Avenida Ppal. La Castellana,
entre 1ª y 2ª transversal, N° 61,
Quinta Guadalupe, Planta Alta,
Urbanización La Castellana,
Caracas, 1062-A, Venezuela.

KUSIMAMA

(Stand Tall)

for SATB Chorus, Percussion (Djembe, Shaker) & Piano

Edited by
Francisco J. Núñez

Words & Music by
Jim Papoulis

Moderato ♩ = ca. 112

opt. solo
mp

Soprano
ku - si - ma - ma

Alto

Tenor

Bass

Moderato ♩ = ca. 112

mp

Piano

5 **A** Sing both times

mf *stomp* *clap*
*oh

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

Sing Soprano 1st time, sing Alto 2nd time

mf mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

2nd time only

mf mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

2nd time only

si - ma - ma si - ma - ma hey oh

8 *stomp* *clap*
*oh

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma mi-mi ku - si - ma - ma *oh

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma si - ma - ma si - ma - ma hey

* small group 2nd time only

11

na ta-mai-ni mi-mi ku - si - ma - ma

na ta-mai-ni si - ma - ma mi-mi ku - si - ma - ma

na ta-mai-ni mi-mi ku - si - ma - ma

oh si - ma - ma oh si -

stomp *clap*

*oh

14

na u - pen - do

na u - pen - do

na u - pen - do

ma-ma si - ma - ma hey oh u - pen - do

* small group 2nd time only

17 *stomp*

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa - to - to wa - to - to

21 **B** *mp* *cresc. spoken*

wa-to-to ni ka-ri - bu du - ni - a *cresc. spoken* mi-mi ma-ma

mp wa-to-to ni ka-ri - bu du - ni - a *cresc. spoken* mi-mi ma-ma

mp wa-to-to ni ka-ri - bu du - ni - a *cresc. spoken* ku - si mi - mi

oh hey oh *cresc. spoken* ku - si mi - mi

24

ku - si - ma - ma wa - to - to ni ka - ri - bu du - ni - a

ku - si - ma - ma wa - to - to ni ka - ri - bu du - ni - a

ma - ma ma - ma wa - to - to ni ka - ri - bu du - ni - a

ma - ma ma - ma oh hey oh

27

mi - mi ku - si - ma - ma mi - mi ku - si - ma - ma yah yah yah yah yah yah hey!

mi - mi ku - si - ma - ma mi - mi ku - si - ma - ma yah yah yah yah yah yah hey!

mi - mi ku - si - ma - ma mi - mi ku - si - ma - ma yah yah yah yah yah yah hey!

yah yah yah yah yah yah hey!

30 **C**

mf *stomp* *clap*
oh

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

si - ma - ma si - ma - ma hey oh

33

stomp *clap*
oh

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma mi-mi ku - si - ma - ma

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma si - ma - ma si - ma - ma hey

36

na ta-mai-ni mi-mi ku-si-ma-ma
 na ta-mai-ni si-ma-ma mi-mi ku-si-ma-ma
 na ta-mai-ni mi-mi ku-si-ma-ma
 oh si-ma-ma oh si-

39

na u-pen-do
 na u-pen-do
 na u-pen-do
 ma-ma si-ma-ma hey oh u-pen-do

stomp clap
 oh

42 *stomp*

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a wa-to-to ka-ri-bu du-ni - a

wa - to - to wa - to - to

46 **D** *f*

here I stand on the earth stand-ing tall on the earth

f stomp hey oh! hey oh!

f stomp hey oh! hey oh!

here I stand on the earth stand-ing tall on the earth

50 *stomp clap* *sim.*

stomp clap *stomp* *sim.*

stomp clap *stomp* *sim.*

stomp clap *sim.*

54 *mf* *stomp clap* *oh*

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

mi-mi ku - si - ma - ma na u - pen - do.

si - ma - ma si - ma - ma hey oh

57

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma mi-mi ku - si - ma - ma

mi-mi ku - si - ma - ma

si - ma - ma si - ma - ma si - ma - ma hey

stomp clap

60

na ta-mai-ni mi-mi ku - si - ma - ma

na ta-mai-ni si - ma - ma mi-mi ku - si - ma - ma

na ta-mai-ni mi-mi ku - si - ma - ma

oh si - ma - ma oh si -

63

stomp *clap*
oh

na ————— u - pen - do —

na ————— u - pen - do —

na ————— u - pen - do —

ma - ma si - ma - ma hey oh ————— si - ma - ma —

66

cresc.

mi-mi ku-si mi-mi ku-si mi-mi ku-si - ma - ma

cresc.

mi-mi ku-si mi-mi ku-si mi-mi ku-si - ma - ma

cresc.

mi-mi ku-si mi-mi ku-si mi-mi ku-si - ma - ma

cresc.

mi-mi ku-si mi-mi ku-si mi-mi ku-si - ma - ma

cresc.

ANEXO B

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 1

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 22 DE FEBRERO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
1. Presentación de las canciones en solo audio.	Los coristas, manifiestan que la canción Tottoyo, el ritmo y la música es bastante llamativa y que la recordación del contorno melódico es recordable. Nombran que es a tres voces y piano. En el caso del Acto del Árbol, los estudiantes manifiestan que aunque el ritmo es llamativo, la letra no se entiende muy bien. Identificaron dos voces y piano Y para Kusimama les llama la atención y les gusta el ostinato rítmico presente en toda la canción. Identificaron varias voces e instrumentos de percusión y piano En Kusimama y en el acto del árbol identifican
2. Presentación de las canciones a través de un video y contextualización de cada obra. Tottoyo: Historia de un niño del caribe que le gusta jugar hasta tarde el cual está jugando, al cual la su madre llama para que regrese a casa. Acto del Árbol: tercer movimiento de la Opereta ecológica de Alberto Grau, Habla de la función del árbol.	Los coristas aclaran ideas a través de la imagen y de la explicación de cada una de las obras. La mayoría de los niños tienen preferencia por la canción Kusimama. Y llama la atención la euritmia del acto del árbol, manifestando que es la más compleja.
3. Creación de una pequeña coreografía por grupos del compás 30 al compás 37 teniendo en cuenta el contexto de la canción y que el niño no quiere ingresar a casa. (20 minutos)	Se presenta el trabajo por grupos sin embargo se concluye que hace falta más tiempo y que es interesante que como el autor lo dice los niños lo creen pero cuando ya tengan el fragmento de la canción aprendido.

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO**

APLICACIÓN 2

TIEMPO: 1 Hora y 20 minutos.

FECHA: 01 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>1. CALENTAMIENTO: Desplazamientos con acompañamiento de un tambor y/o pandereta, ajustando marcha a los ritmos, de negras, corcheas y blancas, mezclando palmas, y palmas contra muslos u otras partes del cuerpo. Se insertan células rítmicas sencillas a especie de ostinato.</p>	<p>El ajuste corporal a los ritmos en el grupo a nivel general es el adecuado, en el caso de los integrantes más pequeños (6 años) su ajuste en corcheas es mucho más demorado.</p>
<p>2. KUSIMAMA: A partir del audio y de la experiencia del calentamiento se trabaja la célula rítmica del ostinato (compás 6), en las partes de la canción que se repite. Al igual que la euritmia del compás 17 y 18 que se repite en algunas secciones como ostinato. Y el final de la canción a nivel eurítmico.</p>	<p>Los coristas asimilaron rápidamente esta célula rítmica con el cuerpo, para luego insertarlas al trabajo vocal.</p>
<p>TOTTOYO: Reubicación de los chicos por timbres vocales, a partir de pequeños segmentos de la primera frase de la canción. Introducción de la canción compás 1 – 4.</p>	<p>Cambio de la ubicación de algunos por modificaciones en su voz y por equilibrio sonoro. La introducción fue asimilada rápidamente a nivel eurítmico y hablado. Se dice que alguna de las chicas asumirá el solo, el papel de la madre de Tottoyoy.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 3

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 07 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>1 CALENTAMIENTO</p> <p>Movilidad articular cabeza, tronco, brazos.</p> <p>Relajación del cuerpo y de brazos con palmaditas y masajes.</p> <p>Respiración, elongando el tiempo de exhalación.</p> <p>Y trabajo de diafragma con f, sh, k en diferentes tiempos (ver 1a SAM_0223)</p>	<p>No se realizó trabajo eurítmico en el calentamiento.</p>
<p>2. VOCALIZACIÓN</p> <p>Búsqueda del resonador de la máscara con m, simulando un chicle, extendiendo tiempos y alturas</p> <p>Se realiza vocalización con la sílaba Mo por grados conjuntos del primero al tercero ascendente y descendente.</p> <p>Con uso de la palabra Tottoyo, se realiza la triada ascendente y descendente en diferentes tonalidades</p> <p>Trabajo acórdico preparatorio para el trabajo a voces. Con la triada. En Do mayor, Re mayor, Eb Mayor (Tonalidad de Tottoyo), Fa mayor, Sol mayor, La mayor. (ver 1b SAM_0224)</p>	<p>Se debe mejorar la postura corporal sentada</p> <p>Se introduce movimiento de la obra TOTTOYO para facilitar la emisión de los sonidos agudos.</p> <p>Son más receptivos a los movimientos los pequeños.</p> <p>Se introduce flexión de rodillas con el fin de generar más apoyo al cantar y distraer la mente al emitir las notas agudas.</p> <p>Se presentan algunas desafinaciones.</p>
<p>3. TOTTOYO</p> <p>Enseñanza de Tottoyo del compás 7 al 12 a la tercera voz, segunda voz, simultáneop segunda y tercera voz, luego primera voz. (ver 1c SAM_0225)</p>	<p>Es importante iniciar a trabajar el movimiento con el canto, si bien en una primera instancia puede resultar complejo, los coristas poco a poco lo van a coordinar.</p> <p>Se puede solo cantado y luego mezclarlo, o mezclado de una vez.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL
CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA
INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 4
TIEMPO: 1 Hora FECHA: 08 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>1. CALENTAMIENTO Movilidad articular cabeza, tronco, brazos. Relajación del cuerpo y de brazos con palmaditas y masajes. Respiración, elongando el tiempo de expiración Y trabajo de diafragma con f, sh, k en diferentes tiempos</p>	<p>Los ejercicios de calentamiento poseen movimiento, más el trabajo eurítmico se realizó en el trabajo de la obra.</p>
<p>2. VOCALIZACIÓN IUOEA sonidos al unísono, intentando mantener el sonido de la I, pero abriendo la boca como en una O A, sin perder el molde Con I por grados conjuntos, segunda, hasta el tercero, hasta el quinto grado y salto de quinta ascendente y descendentemente.</p>	<p>La vocalización se realiza sin euritmia.</p>
<p>2. TOTTOYO Repaso de la tercera voz, simultáneo tercera y primera voz con movimiento de los compases 7 al 12. Se repasa segunda voz, luego simultáneamente ambas voces. Se mezclan las tres voces Se toma el fragmento del compás 17 con antecompás que presenta desafinación, con movimiento. (ver 2a SAM_0227)</p>	<p>Para que el resto del grupo tenga actividad mientras se repasa una voz, es importante que los de las otras voces vayan realizando los movimientos sin cantar. En este compás existe desafinación, puesto que la primera y la segunda voz inician en la misma nota, ambas luego suben pero luego se dividen a dos voces, descendiendo la segunda.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 5

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 14 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>1. VOCALIZACIÓN</p> <p>Con i por grados conjuntos, segunda, hasta el tercero, hasta el quinto grado y salto de quinta ascendente y descendente. Con desplazamiento, hacia adelante cuando las notas suben y hacia atrás cuando descienden.</p> <p>Con LULULU, por grados conjuntos ascendiendo y descendiendo, luego salto de quinta. Con palmas a muslos, palmas chasquidos en pulso de negra y flexión de piernas en el salto de quinta. (ver 3a SAM_0229)</p>	<p>A algunos chicos les cuesta identificar el ascenso y el descenso relacionado con el movimiento y el desplazarse por todo el salón, no permite que se escuchen entre sí y se genera mucha desafinación.</p> <p>Este movimiento es muy cercano al ostinato rítmico corporal que maneja Tottoy en una gran parte de la obra. Y era parte del calentamiento para abordarla luego con el montaje.</p> <p>Al tenerlos agrupados en comparación con la actividad anterior, mejora la afinación.</p>
<p>2. ACTO DEL ÁRBOL</p> <p>Compás 67 al 78, se realiza con voz hablada movimiento, diferenciando los cambios que hay en la primera voz. Todos realizan el ritmo hablado de la primera voz (ver 3a SAM_0229)</p> <p>Se enseña la primera voz con movimientos. Posteriormente se enseña la segunda voz rezada con movimientos y luego cantada.</p> <p>Luego se ensamblan las dos voces. (ver 3b SAM_0230)</p> <p>Se enseña la primera voz desde el compás 79 al 87 pegando con los compases anteriores. Luego se realiza el mismo procedimiento con la segunda voz. (ver 3c SAM_0232)</p>	<p>Tener claro la diferencia del compás 67 al 74</p> <p>Se aclaran compases del 75 al 78, puesto que varía de entrar en el tiempo fuerte del compás, a entrar en el ante compás, realizándolo con voz y cuerpo, sin complejizar con la teoría.</p> <p>Se baja la velocidad para pulir y comprender la figuración y afinación de la segunda voz, a la vez que se realizan los ostinatos corporales.</p> <p>Se presenta desafinación pero no es por el movimiento, sino debido a una no adecuada afinación y seguridad al enseñar el fragmento.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 6

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 21 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>1 CALENTAMIENTO Y VOCALIZACIÓN</p> <p>Movilidad articular cabeza, tronco, brazos. Relajación del cuerpo y de brazos con palmaditas y masajes. Respiración, elongando el tiempo de expiración Y trabajo de diafragma con f, sh, k en diferentes tiempos Con i por grados conjuntos, segunda, hasta el tercero, hasta el quinto grado y salto de quinta ascendente y descendente.</p>	<p>Los ejercicios de calentamiento poseen movimiento, más el trabajo eurítmico se realizó en el trabajo de la obra.</p> <p>La vocalización se realiza sin euritmia.</p>
<p>2 ACTO DEL ÁRBOL</p> <p>Se enfatiza en el compás 79 al 87, con el fin de mejorar la afinación y cuadrar la sincronía de los movimientos. Se comienza con las dos voces 79 al 82, apoyando la voz de la primera voz. Luego se realiza del compás 83 al 86 apoyando la segunda voz esto debido a la similitud melódica y rítmica, que posee primero la primera voz y luego la segunda voz (ver 4a SAM_0238)</p> <p>Se realiza ajuste de la coreografía en los compases 79 al 87 y pulir la afinación(ver 4b SAM_0239)</p> <p>Se repasa desde el compás 67 al 78 iniciando con la segunda voz, mientras la primera voz realiza el ostinato rítmico</p>	<p>Se presenta desafinación, aunque en ocasiones mejora el nivel de afinación.</p> <p>La afinación no es constante, la primera voz presenta dificultades en la melodía y se suben en la afinación: la coreografía mejora.</p> <p>La segunda voz presenta dificultad en la afinación.</p>

<p>corporal. Y luego viceversa (ver 4b SAM_0239)</p> <p>Se ensambla desde el compás 67 al 87. (ver 4c SAM_0247)</p>	<p>Presenta dificultad de afinación la segunda voz en los compases del 67 al 78 y un poco la primera voz. Y en los compases 79 al 87 presenta dificultad de afinación la primera voz, por falta de seguridad y por la entrada en síncope.</p>
---	---

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 7

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 28 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>Calentamiento: Estiramiento del cuello, movilidad articular del cuello, los brazos (cintura escapular), relajación de los brazos y de todo el cuerpo. A partir de palmaditas desde las pantorrillas hasta los brazos por delante y por detrás, con arañitas en cuello, cara, cabeza y masajes, y luego volviendo a descender hasta las pantorrillas. Descolgado totalmente, comenzar a levantarse, relajando la cabeza que permanece el mentón contra el pecho, hasta tomar una posición erguida, lo último que se eleva es la cabeza. Ejercicio de respiración, exhalando cada vez más tiempo (regular el aire) 12, 14, 16, 18, 20, etc. Ejercicios de diafragma con f, sh, k, a ritmo de negra, corcheas, tresillos, blancas y redondas. Vocalización iouea a unísono Con i, por intervalos de segunda mayor Con br grados conjuntos del primero al tercero ascendente y descendente. Do, re, mi, fa, mi, re, do, con do móvil en diferentes tonalidades.</p>	<p>Los ejercicios de calentamiento poseen movimiento, más el trabajo eurítmico se realizó en el trabajo de la obra.</p> <p>La vocalización se realiza sin euritmia.</p>
<p>ACTO DEL ÁRBOL:</p> <p>Se enseña del compás 52 al compás 66. Primero se realiza con la voz 1 simultáneo con el movimiento, mientras tanto la voz dos mantiene el ostinato.</p>	<p>Se muestra inseguridad en la afinación de la melodía por el texto. Así que se retoma el ostinato que ya habían realizado en ensayos anteriores y que hace parte de la presente sección, y se</p>

<p>Realización del ostinato con el texto rezado.</p> <p>Se asegura la entrada rezada de la primera voz, repitiendo el texto de la entrada, y asociándolo con la parte del cuerpo que se mueve para la entrada, que este caso son las piernas. Posteriormente se continúa con la canción rezada con la primera voz hasta el compás 66.</p> <p>Se realiza con la segunda voz el texto rezado desde el compás 52 al compás 66 mientras que la primera voz sólo realiza los movimientos</p> <p>Se realiza la misma sección, con la voz uno cantando(ver 5a SAM_0248)</p> <p>Se repite la sección recordando la entrada.</p> <p>Se realiza cantando la sección con la voz dos, mientras la primera voz realiza los movimientos.</p> <p>Se retoma toda la segunda voz hasta el compás 78.</p> <p>Se realiza con las dos voces del compás 52 al compás 78</p> <p>Se realiza con las dos voces intentando unir secciones desde el compás 52 hasta el 87 (ver 5b SAM_0249)</p>	<p>trabaja solo el texto rezado para su mejor aprendizaje.</p> <p>Hay dificultad con la entrada de la primera voz, puesto que la primera voz entra en el segundo tiempo del compás 53.</p> <p>.</p> <p>La segunda voz no presenta dificultades rítmicas, de pronto un poco de texto, pero como es casi igual al de la primera voz, lo realizan sin mayor dificultad.</p> <p>En una primera instancia se intenta realizar con el movimiento, pero no funciona, así que se recuerda la melodía de la sección completa cantándoles, mientras ellos escuchan. A lo cual mejora.</p> <p>Se corrige la afinación del compás 59 con ante compás. No se escuchan las mujeres, solo los hombres así que se verifica con ellas la afinación y se continúa más delante de la sección.</p> <p>Se corrige los movimientos de los hombros en el compás 66.</p> <p>Sigue presentando desafinación la primera voz y hay que cantarles constantemente, y por esto la segunda voz en ocasiones también se desafina.</p> <p>En el ensamble de las voces, mejora la entrada de la primera voz. Del compás 53. Persiste la desafinación, pero se logra que la obra se mantenga hasta el final de la sección con movimientos.</p>
---	---

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 8

TIEMPO: 30 Minutos

FECHA: 29 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>ACTO DEL ÁRBOL:</p> <p>Se realiza del compás 43 al compás 87, con afinación y movimientos, la segunda voz, mientras la primera voz solo realiza los movimientos. (ver 6a SAM_0250)</p> <p>La primera voz realiza la misma sección. (ver 6b SAM_0251)</p> <p>Se realiza con ambas voces del compás 43 al compás 87, cantando y con euritmia. (ver 6c SAM_0252)</p> <p>Se realiza nuevamente las dos voces la misma sección, pero corrigiendo con mi ejemplo el vacío eurítmico del compás 51 al 54. (ver 6d SAM_0255)</p>	<p>No hay dificultad y el movimiento es coordinado en la mayoría de los coristas. Es necesario precisar los cambios de ostinatos de las diferentes secciones.</p> <p>La primera voz presenta constantemente desafinación, aunque en comparación a la aplicación anterior mejoró. Algunos coristas usan glisandos. Eurítmicamente hablando no hay mayores dificultades el movimiento es simultáneo. Sin embargo hay un vacío de movimiento en el cambio de la sección que finaliza el compás 51 y da inicio a la sección del compás 52, sin parar la voz, y la síncopa del cambio de sección en el compás 79.</p> <p>La primera voz presenta constante desafinación, se encuentran bajitos en la melodía todo el tiempo, se escuchan inseguros, y especialmente en la entrada del compás 53. Nuevamente aparece el vacío de la sección del compás 51 al 53, sin afectar el resto de la euritmia.</p> <p>Al asegurar el cambio de esta sección en mi ejemplo el coro lo realiza sin dificultad. Por otro lado aumenta la desafinación de la primera voz</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 9

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 31 DE MARZO DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>Calentamiento.</p> <p>Vocalización con IO salto de quinta ascendente, y se baja por grados conjuntos hasta el primero. En diferentes tonalidades con movimiento de manos al cielo y luego se dejan caer, tal como se realiza en Tottoyo. Esto con el fin de trabajar el intervalo de la tercera voz del compás 17 con ante compás. (ver 7a SAM_0257)</p> <p>Con la sílaba la, la o lo, lo se realiza salto de sexta ascendente relacionado con lo que sucede en el compás 16 en la segunda voz. (ver 7a SAM_0257)</p> <p>Con la sílaba Lo, se realiza el salto de octava, ascendente y descendente. Este intervalo es el inicio de Tottoyo. Tercera y primera voz empiezan en la misma nota pero la primera voz va una octava arriba de la tercera. Aunque empiecen en momentos diferentes. (ver 7a SAM_0257)</p>	<p>Descuidan el sonido al descender. Y les cuesta el salto de quinta.</p> <p>Los chicos de tercera voz quedan siempre bajitos en el salto.</p> <p>No existe dicho salto con ese ritmo aunque el intervalo si es de sexta.</p> <p>Mejora la afinación en la vocalización de este intervalo a comparación del anterior. Uno que otro aún se queda bajo en afinación.</p> <p>No presenta mayor dificultad el ejercicio, solo cuando es demasiado grave para los coristas y cuando se cantan notas muy agudas.</p>
<p>TOTTOYO</p> <p>Se realiza la obra desde el compás 7 al 18. Con las tres voces sin movimientos.</p> <p>Se revisa la tercer voz del compás 7 al 14</p> <p>Se une tercera voz y primera voz. Y</p>	<p>La afinación no es la mejor, se decide revisar voz por voz.</p> <p>Presenta dificultad en la afinación de la melodía. Se corrige compás 13 y 14.</p> <p>Presenta dificultad en la afinación del</p>

<p>posteriormente se incluyen los movimientos.</p> <p>Se realiza la segunda voz y la primera voz con euritmia.</p> <p>Se unen las tres voces con euritmia (Ver 7b SAM_0258)</p> <p>Se repite con la primera y tercera voz con euritmia</p> <p>Se realiza con las tres voces (ver 7c SAM_0259)</p> <p>Se revisa voz por voz del compás 22 al 28 sin</p> <p>Se revisa primera y segunda voz del compás 24 lentamente hasta la división de las voces en el compás 25 primer y segundo tiempo. Luego se incorpora la tercera voz realizándolo del compás 22 al compás 28. Sin euritmia. (ver 7c SAM_0259)</p>	<p>compás 16 y 17.</p> <p>No se presenta mayor dificultad, la afinación mejora</p> <p>Se pierde la tercera voz</p> <p>La primera vez desafina los compases 16 y 17, pero en la tercera repetición la afinación de esta sección, mejora notablemente.</p> <p>Mejora la afinación del compás 7 al 18. La afinación de la tercera voz del compás 19 al 21 no está.</p> <p>La segunda voz constantemente se va con la primera voz puesto que inician a unísono en el compás 24, pero luego no logra separar la melodía que continúa del compás 25.</p> <p>Se logra mejorar la afinación al trabajar nota a nota.</p>
<p>ACTO DEL ARBOL</p> <p>Repaso del acto del árbol del compás 43 al compás 87. (ver 7d SAM_ 0261)</p>	<p>A pesar de cantarle la voz a la primera voz, hay constante desafinación.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 10

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 11 DE ABRIL DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>CALENTAMIENTO</p> <p>Masajitos en grupo, con nudillos, dedos, amasando, palmaditas cóncavas, etc.</p> <p>Realizan toma de aire, regulando la exhalación, de 14 a 22</p> <p>Trabajo de Diafragma f, sh, k</p> <p>Vocalización a unísono ueoea Con i realizar grados conjuntos de 1 a 3 ascendente y descendente. Io con triada, es decir cantando 1, 3 y 5 grados ascendentes y descendentes</p>	<p>El calentamiento no posee euritmia cantada.</p> <p>En la vocalización no se incluye euritmia</p>
<p>TOTTOYO</p> <p>Se realiza La revisión del compás 22 al compás 28.</p> <p>Se recuerda la segunda voz, luego la tercera voz. Con euritmia primero por separado y luego simultáneas.</p> <p>Se recuerda la primera voz de esta misma sección. Y Luego se une con la tercera voz.</p> <p>Posteriormente se unen las tres voces.</p> <p>Se procura retomar tercera voz y primera. (ver 8a SAM_0318) (ver 8b SAM_0319)</p>	<p>Se presentan dificultades en la afinación al juntar las voces, pero se indica que trabajen en el gesto mientras se pule la afinación.</p> <p>En este momento la afinación es buena y suena armónico.</p> <p>La segunda voz genera disonancia y desafinación y en cada repetición el coro se desafina más.</p> <p>Por la desafinación generada anteriormente, la primera queda todo el tiempo muy arriba en la afinación, generando desafinación.</p>

<p>Se intenta abordar la división de primera y segunda voz</p> <p>Se cambia de sección. Ahora se aborda del compás 1 al compás 22 (ver 8b SAM_0319)</p> <p>Repaso 1 al 22 con la segunda voz y mientras primera y tercera realizan eúritmia sin cantar.</p> <p>La misma sección se repasa con la tercera voz.</p> <p>Se realiza la sección con las tres voces.</p>	<p>También se debe a la distracción de los coristas al repetir varias veces.</p> <p>El movimiento está apropiado por los coristas, pero la distracción, no permite avanzar en el montaje</p> <p>No se logra la afinación.</p> <p>La introducción dramática (compases del 1 al 4) sin música no presenta en general dificultades</p> <p>En las repeticiones algunas veces mejoran la afinación.</p> <p>La afinación de la tercera voz es buena</p> <p>La afinación no mejora, tal vez son demasiadas repeticiones sin un efectivo direccionamiento para evitar la monotonía</p>
--	--

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 11

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 12 DE ABRIL DE 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>CALENTAMIENTO</p> <p>Palmaditas en cuerpo por delante y por detrás Masajes en la cara, cuello y cabeza Trabajo de respiración con exhalación de 12 a 24 Trabajo de diafragma con la sílaba sh, en negra, corcheas, blancas, redondas, y tresillos.</p> <p>Vocalización Unísono ueoea Con i realizar grados conjuntos de 1 a 3 ascendente y descendente. Io con triada, es decir cantando 1, 3 y 5 grados ascendentes y descendentes</p>	<p>Los ejercicios de calentamiento poseen movimiento, más el trabajo eurítmico se realizó en el trabajo de la obra.</p> <p>La vocalización se realiza sin euritmia.</p>
<p>TOTOYO Repaso de los compases del 7 al 28 con el fin de trabajar la repetición (ver 9a SAM_0322)</p> <p>Se repasan melodías comenzando por la voz tres, mientras el resto del grupo realiza los movimientos.</p> <p>Se retoma con primera y tercera voz cantando y segunda voz en silencio con euritmia.</p>	<p>El grupo en general está afinado del 7 al 22, les cuesta aún la sección del 22 al 28 Se corrige la mano con una sola mano en la boca y que no sea la que tapa el sonido del público.</p> <p>Para que el grupo descanse, se sientan un rato en el suelo mientras se corrige tercera voz.</p> <p>Mejora afinación tercera voz, primera se desafina en su zona más aguda.</p>

<p>Se realiza la sección con las tres voces</p> <p>Se retoma la canción desde el comienzo, es decir compás 1 al 28(ver 9a SAM_0322)</p> <p>Se realiza la euritmia y texto teatral del final Compases 45 y 46 (ver 9a SAM_0322)</p>	<p>Mejora notablemente la afinación de las tres voces, aunque de la sección 22 al 28 se siguen presentando desafinaciones, pero menos marcadas.</p> <p>Mejora el gesto corporal notablemente.</p> <p>La afinación y el gesto son buenos. Empieza a tomar forma el coro y a sonar mejor.</p> <p>Inicialmente se corrige la sincronía del movimiento, y luego se realiza mejorando este aspecto.</p>
--	--

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL
CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA
INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 12

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 01 de Agosto de 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>Enseñanza repaso del texto del compás 29 al 37</p> <p>Se organizan en tres grupos, dos de 8 y uno de 6. Tienen 20 minutos para organizar algunos pasos coreográficos.</p>	<p>El texto rítmicamente hablando los tiene el grupo en general</p> <p>Los diversos grupos se divierten con la actividad, y trabajan activamente. Los más pequeños, realizan pocas propuestas.</p>
<p>Los grupos se sientan y observan el trabajo de los demás grupos</p> <p>Se observa el grupo 1 (ver 10a 20150801_160119)</p> <p>Se observa el grupo 2 (ver 10b 2015081_160219) (ver 10c 20150801_160235)</p> <p>Se observa el grupo 3 (ver (ver 10d 20150801_160355)</p>	<p>El grupo teatralmente hablando tiene una buena propuesta, la idea de la mamá que busca a su hijo es clara. Se les sugiere que hay que crear algo similar pero sin tanto desplazamiento del escenario, puesto que es para una posición de coro. Los hombres sostienen rítmicamente al grupo.</p> <p>El grupo tiene solo dos pasos uno con pies y mirar a Tottoyo. Descuidan al final el texto. Son mucho más tímidos. Tottoyo los rodea y corre. Elemento que aunque requiere desplazamiento, podría considerarse para incluir en la coreografía. Se les indica que para el siguiente día debe tener aunque sea uno o dos pasos más para que no sea tan monótona.</p> <p>La propuesta tiene tres movimientos. Les falta coordinación. La mayoría se sabe el texto. Se les sugiere insertar un movimiento diferente al que repiten al final.</p>

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL
CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA
INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 13
TIEMPO: 1 Hora FECHA: 02 de Agosto de 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
Se reúne el coro y se explica, que deben incorporar a sus coreografías los ajustes sugeridos, Tienen 20 minutos para ajustar los pasos coreográficos, de acuerdo a lo sugerido el día anterior.	Trabajan activamente en los grupos.
Los grupos se sientan y observan el trabajo de los demás grupos Presenta su coreografía el Grupo 2 (ver 11a 20150802_130608) Presenta su coreografía el Grupo 3 (ver 11b 20150802_130908) Presenta su coreografía el Grupo 1 (ver 11c 20150802_131 103)	El grupo 2 no implementó más pasos, sencillamente cambió el primero por uno manos, más elaborado. La mayoría realiza el texto Es una buena propuesta, y la mayoría realizan el texto. Al grupo estático le faltan movimientos pues es monótono. Y se siguen moviendo mucho a los otros alrededor. Es interesante la idea de la mamá persiguiendo al hijo, pero no es funcional para el trabajo.

DIARIO DE CAMPO

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CORO INFANTIL - JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

DOCENTE: **ROCIO EDITH GAMBOA CANO** APLICACIÓN 14

TIEMPO: 1 Hora

FECHA: 06 de Noviembre de 2015

ACTIVIDAD:	OBSERVACIÓN:
<p>CALENTAMIENTO</p> <p>Palmaditas por todo el cuerpo y masajitos en cuello, cara y cabeza. Posición desgonzada, descolgado totalmente y se levanta lentamente lo último que se levanta es la cabeza. Bomba de Sonido(ver 12a SAM_0018)</p> <p>Acordes, por grupos se les da una nota. Y deben sostenerla para formar un acorde(ver 12a SAM_0018)</p>	<p>En la bomba de sonido les cuesta sostener la afinación</p> <p>Aunque algunos tienden a desafinarse el grupo los sostiene.</p>
<p>TOTOYO</p> <p>(ver 12a SAM_0018) Se retoma Tottoyo, Se repasa la tercera voz, los demás realizan los movimientos eurítmicos. Se realiza la misma sección con segunda voz y el resto realiza con movimientos</p> <p>Se reflexiona sobre los movimientos y las sílabas que coinciden. Con el fin de solucionar los compases 19 al 21, puesto que segunda y tercera voz están entrando tarde al movimiento, porque primera voz entra vocalmente antes que las otras voces</p> <p>Se explica a los chicos para que se está revisando la actividad</p>	<p>Se corrigen movimientos</p> <p>Se corrige la afinación de compases 16 – 17 Se agrega la primera voz para que se identifique la diferencia de ambas voces.</p> <p>Hay buena afinación, a veces al final, tercera voz se pierde. El movimiento se ve más uniforme.</p>

<p>Se revisa tercera voz por que presenta desafinación Se une tercera voz y segunda Se retoma con todas las voces</p> <p>Se toma del compás 1 al 28</p>	<p>La afinación cuando una voz canta sola, mejora.</p> <p>La afinación de la tercera voz se baja. La afinación no es limpia.</p> <p>El movimiento mejoró considerablemente y la afinación sigue teniendo pequeños problemas, pero en general suena armónico.</p>
<p>ACTO DEL ÁRBOL</p> <p>(ver 12b SAM_0019) Se recuerdan la primera y la segunda voz del compás 43 al 51 Se unen las voces continuando hasta el compás 66</p> <p>Se unen las dos voces del compás 43 al 87</p>	<p>La afinación está bien pero el movimiento no está perfecto.</p> <p>Se escucha desafinación, para esto se repasa la primera voz y posteriormente la segunda voz.</p> <p>EL tempo se acelera. Todavía en algunos momentos hay inseguridad y por lo tanto desafinación. Del compás 79 al 87, se pierde la primera voz y terminan cantando a unísono con la segunda voz. Los movimientos no son impecables puesto que se les olvidaron a algunos.</p>

ANEXO C

CUADRO DE ANÁLISIS DE LA EXPLORACIÓN

ESTUDIANTE CORISTA	DIMENSIÓN MUSICAL	DIMENSIÓN CORPORAL
Aconcha Buitrago Cristian Camilo	Mejóro su audición interior, reflejada en la afinación y en la asociación de los movimientos. Su ritmo es más estable	La expresión corporal y habilidad para mostrar sus habilidades mejoraron, al igual que la integración al grupo
Arévalo Mayorga María Paula	Sus movimientos se volvieron más cercanos al tiempo, pues por su nivel de distracción son muy marcados. Asocia los movimientos a una sección de la obra.	Mejóro su concentración, al igual que su gesto y movimiento corporal al cantar.
Camero Carlos Joney	Su asociación del movimiento a la melodía le permitió, recordar más fácilmente las secciones y mejorar su ritmo y afinación.	Aunque mejoró en sus movimientos, aún su gesto es corto. A lo largo del trabajo se nota más extrovertido.
Camero Nazly Cilenia	Su ritmo es más estable, asocia el movimiento con secciones de las canciones, su afinación mejoró.	Sus movimientos aún son tímidos, sin embargo mejoraron comparados al inicio del proceso eurítmico.
Cano Mora Alejandra	Buen ritmo, asocia el movimiento con secciones de la obra. Su afinación es buena	Su corporalidad mejoró y la integración.
Cano Mora Juan Sebastián	Su ritmo corporal es bueno, asocia los movimientos con secciones de la obra. En ocasiones presenta desafinación	Su corporalidad mejoró, su integración también y su concentración
Carné Candil Camilo	Asocia movimientos a secciones de la obra. Mejoró su articulación de las palabras y afinación.	Mantuvo la expresión que siempre fue su fortaleza.
Corrales Castiblanco Angélica María	Es más estable su pulso. Asocia los movimientos a secciones de la obra. Mejoró la afinación.	Mejóro la expresividad y la integración con sus compañeros.
Contreras González Jhon Henry	Pulso y ritmo estables. Mejoró su afinación, Asocia los movimientos con secciones de la obra	Mejóro la expresividad corporal

Contreras González Sebastián	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra	Mejóro la expresividad corporal
Contreras González Juan David	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra Mejóro en la afinación.	Mejóro la expresividad corporal y la concentración.
Coy Méndez Luisa Fernanda	Buen pulso y ritmo corporal. Asocia los movimientos con secciones de la obra. Mejóro su afinación al cantar a voces	Mejóro la seguridad en ella para los elementos escénicos.
Coy Méndez Laura Vanessa	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra. Mejóro la afinación.	Aún falta expresión y energía del gesto corporal
García Castañeda Hanna Stephanie	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra.	Su expresión corporal mejoró.
González Daira Camila	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra.	Su expresión corporal mejoró. Su integración con el grupo mejoró.
Guanga Puentes Vanessa	Mejóro rítmicamente. Realiza asociaciones de movimientos con fragmentos de la obra. Mejóro su afinación individual y al cantar con otras voces	Mejóro en su expresión y en su concentración.
Herrán Rueda Dayana	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra	Su expresión mejoró.
Herrán Rueda Jean Paul	Pulso y ritmo estables. Asocia los movimientos con secciones de la obra. Mejóro su afinación a voces.	Su expresión corporal mejoró.
Neme Cortés Xiomara Patricia	Mejóro su ritmo y pulso Asocia Movimientos con secciones de la obra y letra. Mejóro un poco su afinación. Mejóro su audición y memoria interior.	Su expresión corporal mejoró. Su interrelación con los integrantes del coro en escenario mejoró.
Neme Jaimes Leidy	Buen pulso y ritmo, estables. Asocia movimientos con secciones de la obra.	Su expresión corporal es buena.
Neme Jaimes Sebastián	Pulso y ritmo estables Asocia movimientos con secciones de la obra. Mejóro su afinación a voces.	Su expresión corporal es buena.

Rueda Jill Valentina	Mejora su pulso y ritmo. Asocia movimientos con secciones de la obra. Mejoró su afinación	Mejoró su expresión corporal e integración escénica
Rueda Michell	Su pulso y ritmo son estables. Asocia movimientos con secciones de la obra.	Mantuvo la expresión que siempre fue su fortaleza.
Saavedra Mayorga Manuel Francisco	Su pulso y ritmo son estables. Asocia movimientos con secciones de la obra.	Mejoró su concentración en el trabajo. Mejoró su expresión corporal.
Saavedra Mayorga María del Pilar	Su pulso y ritmo son estables. Asocia movimientos con secciones de la obra.	Mantuvo la expresión que siempre fue su fortaleza.
Saavedra Mayorga Silvia Fernanda	Su pulso y ritmo son estables. Asocia movimientos con secciones de la obra.	Mejoró su expresión corporal.
Vargas Hernández María Fernanda	Mejoró su pulso y ritmo. Asocia movimientos con secciones de la obra. Mejoró su afinación.	Mejoró su expresión corporal. Y Concentración
Vargas Hernández Valentina	Su pulso y ritmo son estables. Asocia movimientos con secciones de la obra. Mejoró en el aprendizaje de los textos.	Mejoró su expresión corporal. Y Concentración

ANEXO D

D.1 ENTREVISTA

MAESTRA ANA MARÍA RAGA (VENEZUELA)(ver Anexo E)

(28 de Agosto de 2015)

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA, EN EL CORO INFANTIL JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

La presente entrevista tiene como objetivo establecer los beneficios de la euritmia para la formación coral de los niños y jóvenes, partiendo de su práctica profesional.

1. Según Pablo Morales la euritmia se divide en:
 - Euritmia Sonora Simple (que es euritmia en la cual hay movimientos sin sonido)
 - Euritmia Coreográfica Aleatoria (movimiento sin tiempo determinado, y en ocasiones está relacionado con el texto)
 - Euritmia Coreográfica Rítmica (Movimiento sustentada en valores exactos)

¿La maestra considera que estos tipos de euritmia son de tipo secuencial? ¿Cuál considera usted que podría ser la secuencia para la enseñanza de la euritmia?

Rta: La verdad es que si son distintos tipos de Euritmia, pero pues yo no los veo como una secuencia pedagógica. Puesto que puede ser difícil tanto hacer un ejercicio aleatorio y que quede bien, y no por aleatorio o que no suene (Euritmia Sonora Simple) es fácil; o algo que sea rítmico no por ser rítmico es difícil necesariamente, habría que verlo en la obra.

A mí me parece que lo primero que hay que hacer con los movimientos cuando cantamos, es asociarlos con alguna sílaba, primero para que se vea parejo, porque todos al pronunciar la sílaba van a de repente aplaudir o lo que sea que haya indicado el compositor, en este caso estaría hablando euritmia rítmica según Pablo.

Yo pienso que cuando la euritmia, propone movimiento de pies, movimientos de manos, distintos movimientos con las manos palmas, chasquidos, ya es un grado de complejidad y que la manera mía de abordarlo o la que yo sugiero es, primero los pies, establecer primero que los pies estén estables y luego agregar los demás movimientos; y siempre asociarlo, hacer que el coro diga, piense ¿qué sílaba suena cuando mi cuerpo hace aquello?. Esa es la manera en que aconsejo que se aborde la Euritmia.

Siempre buscar que el movimiento sea expresivo de lo que tu estas cantando, un plus, eso es lo que busca.

2. Según el presente trabajo monográfico existen diferentes tipos de trabajo eurítmico, para el desarrollo de cada coro infantil – juvenil

¿Es apropiado seleccionar un repertorio con euritmia que se encuentre hecho? O ¿conviene realizar adaptaciones al repertorio coral del grupo acudiendo a la euritmia?

RTA: *A mí me parece que dentro de la versatilidad de un coro, es importante que el coro incluya obras que tengan euritmia, pero me parece importante que también sea el coro capaz de cantar canciones que no tengan euritmia, es decir, no es que a todo ahora le vamos a poner movimiento y si me parece que hay momentos en que uno puede agregar algún movimiento, si eso va a favorecer la música, agregarle algunos movimientos aunque no esté escrito, me parece que si es por el bien de la interpretación, es válido.*

También hay composiciones que ya traen las sugerencias eurítmicas y por lo menos sé que hay compositores, puedo mencionar a Alberto Grau, que le gusta que los directores adapten esos movimientos en caso de que los movimientos sean muy difíciles, no necesariamente hay que hacerlo como él lo dice y a veces pasa al revés, que él lo pone de una manera, y el director piensa que se vería más versátil, más interesante de otra y no afecta negativamente la música, y entonces hay propuestas distintas. Es muy bonito porque entonces uno ve cómo una canción se enriquece con las propuestas de los demás.

3. Teniendo en cuenta el tiempo de proceso, avances a nivel coral, en cada coro los alcances de la euritmia

¿En el trabajo coreográfico eurítmico, cómo se relaciona el desarrollo de cada uno de los siguientes aspectos?

- ***Afinación y entonación***
- ***RTA:*** *Yo creo que eso está en el oído del director, no es culpa de la euritmia, en el sentido de que la música es algo que nosotros escuchamos pero no la vemos, el sonido no lo vemos. Para un niño es muchísimo más fácil aprenderse una melodía cuando nosotros le señalamos las alturas, o cuando él es capaz de deducirlas y en ese momento cuando él se da cuenta cuál es la sílaba que repite, cuál es la sílaba que sube, cuál es la sílaba que baja, nosotros nos podemos dar cuenta que la afinación mejora, no hemos incorporado movimiento pero estamos incorporando alturas, estamos dándole a ellos una idea visual, siendo el canto una disciplina muscular, donde uno tiene una sensación del esfuerzo*

para tal o cual movimiento, a mí sí me parece que podría ser beneficioso asociar movimientos, hacer visible la música, asociar movimientos con el canto y pues quizá eso puede beneficiar la afinación en el sentido de que estaría, memorizando una sensación corporal, siempre y cuando nuestro oído nos diga que es correcto lo que están emitiendo. Ahora, dentro de una obra un repertorio, hay que estar muy atento porque hay coreografías que perjudican, complican la idea musical, son contrarias, por ejemplo, hay una frase en disminuyendo y la coreografía es de algo stacatto, la frase es ligada o me provoca de manera natural hacer un crescendo pero con la voz tienes que hacer un disminuyendo, en ese sentido hay que estar muy atentos auditivamente y o cambiar el movimiento, o si el movimiento está entorpeciendo la afinación, eliminarlo o simplificarlo, pero primero está la música, primero es un coro y después un grupo con el que se puede hacer una coreografía. Primero debe haber una buena calidad vocal y una buena afinación, para después incluirle movimientos, el reto es que sean expresivos valiéndose de los movimientos que están incorporados.

- ***La escucha consciente homofónica y polifónica***

RTA: *Yo creo que en ese sentido, un coro que está comenzando y que le estamos poniendo a cantar un canon, si tú a cada entrada de la voz le asocias un movimiento, para ellos va a ser mucho más fácil lograr su independencia, porque ya no está sujeta solamente al oído y el texto, sino a un movimiento que es distinto al del otro, en ese sentido a mí me parece que si puede favorecer, el canto polifónico, que él logre la independencia de voces y no cantar siempre homofónicamente. En el caso de que tengas un movimiento con melodía homofónica si nosotros tenemos el cuidado de que estéticamente se vea bien, le vas a hacer un movimiento de euritmia que la mano salga a la misma altura, que se haga con el mismo brazo, el mismo pie, o sea que haya armonía, eso podría hacerlo a ellos asociar con que haya armonía en el timbre, en el color de la voz, en que todo sea parejo, en que hay unidad, en que somos un equipo todo ese trabajo que se vuelve armónico.*

- ***El trabajo de dirección y gesto del director o quironimia***

RTA: *Siempre hacer que el coro recuerde o darle la parte inicial, para mí una vez que vemos que el movimiento está establecido, que no nos necesita, pasar a dirigir, porque cuando dirigimos podemos entonces ocuparnos de la música y de la expresividad y no simplemente cantar todo golpeado o todo igual por el sencillo hecho de que están haciendo movimiento, el hacer movimiento no impide ser expresivo con el canto, más*

bien debería ayudar a ser más expresivo con el canto, Entonces cuando dentro de una canción, la mitad hay un cambio de movimiento, adelantar o recordarles a ellos ese movimiento y una vez más que lo vemos que está establecido, pasas a dirigir otra vez. Tenemos que tener la destreza de incorporar, pasar de un lenguaje a otro, pasar del lenguaje musical, corporal técnico al apoyo, y por supuesto nosotros como directores, nos tenemos que aprender los movimientos al revés, para que seamos el espejo del coro, si el coro va a dar un paso con su pie derecho, pues nosotros con el izquierdo, somos espejos, sobre todo si son niños para que no se confundan y vayan con nosotros. No sería moral, enseñarle al coro un movimiento que nosotros no somos capaces de hacer. Tenemos que tener absoluto dominio de los movimientos, establecerlos y procurar salir de ellos para dirigir y volvernos a incorporar si fuera necesario lograr esa destreza.

4. A nivel proyectivo de la euritmia

¿Cuáles son los alcances socioculturales que genera la euritmia en los coros a nivel mundial hoy en día? ¿Qué impacto tiene en el público?

RTA: Yo siento que ya hoy en día, casi todos los coros incorporan la euritmia, incorporan los movimientos, ya eso no es una cosa novedosa, siento yo. Yo he visto euritmia en cantos propios de culturas Nórdicas y ellos incorporan euritmia, euritmia con música latinoamericana, no creo que sea propiedad de nadie, la euritmia yo creo que ya es propiedad del canto coral y yo creo que simplemente la gente se ha dado cuenta de que si tu sientes la música de una manera orgánica, si la sientes con todo el cuerpo, primero que la disfrutas más, y después que tiene más sentido porque siente con todo el cuerpo, no como la gente tiene tendencia a creer que uno canta para arriba o para abajo, no, uno canta con todo el cuerpo, por lo tanto si además a eso le incluyes un movimiento, la expresividad va siendo mayor, más amplia, más total, pero en ese sentido de la cultura yo creo que eso no nos divide.

Yo considero que al público le encanta ver eso (la euritmia) y no estoy hablando solo de coros infantiles. Cada vez somos más visuales, la misma tecnología hace que seamos siempre más visuales, que estemos esperando cosas que vemos, que suceden, tu puedes estar escribiendo un chat, mientras estás haciendo otra cosa en el mismo computador, en la misma pantalla, somos muy visuales, cada vez más; entonces yo pienso que aquella idea vieja del coro con una toga y una carpeta así cantando, eso todavía está en el inconsciente colectivo del canto coral y nuestra labor es enseñarle a la gente, que la música coral no es eso, la música coral es algo que se siente con el cuerpo, que puede incluir movimiento, que puede incluir coreografía, que puede cubrir escenografía, que involucra también integración de las artes, uno puede hacer un concierto incluyendo un bailarín, una bailarina, un poeta, un pintor que vaya dibujando

mientras estamos cantando; hoy día todo lo que se puede hacer para enriquecer el concierto coral como espectáculo, es válido y especialmente en el movimiento le da gracia, para el coro es un reto, porque tengo que cantar y acordarme, cómo me tengo que mover, si los movimientos coreográficos que se pueden hacer cuando son distintos entre una voz y otra, me da riqueza visual, yo creo que es un aporte.

D.2. ENTREVISTA

MARÍA GUINAND (VENEZUELA)(Anexo E)

(03 de Septiembre de 2015)

APLICACIÓN DE LA EURITMIA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA, EN EL CORO INFANTIL JUVENIL TOLLE ET LEGE DE LA PARROQUIA INMACULADA CONCEPCIÓN DE SUBA

La presente entrevista tiene como objetivo establecer los beneficios de la euritmia para la formación coral de los niños y jóvenes, partiendo de su práctica profesional.

1. Según Pablo Morales la euritmia se divide en:

Euritmia Sonora Simple (que es euritmia en la cual hay movimientos sin sonido)

Euritmia Coreográfica Aleatoria (movimiento sin tiempo determinado, y en ocasiones está relacionado con el texto)

Euritmia Coreográfica Rítmica (Movimiento sustentada en valores exactos)

¿La maestra considera que estos tipos de euritmia son de tipo secuencial?

Rta: *Depende de la edad con la que vayas a trabajar y de la experiencia de los cantores, si estás trabajando con niños, por ejemplo, para los niños de preescolar, los niños de edad temprana, la euritmia rítmica es muy difícil, la lateralidad, el trabajo rítmico corporal es muy difícil, ellos funcionan mejor con un tipo de euritmia en el cual ellos gesticulando, puedan expresar lo que están diciendo, muchas veces esta es una euritmia que no es aleatoria, pero que no es tan precisa.*

Si vas a trabajar ya con niños a partir de 7 años, yo creo que lo que funciona mejor, es enseñarles en primer lugar el pulso con la lateralidad del movimiento corporal, desde que entiendan un pulso y luego la euritmia fija de separación, entre lo que es diferentes niveles de comprensión rítmica, que con los pies puedan hacer negra, y con las manos puedan hacer corcheas, que puedan estar cantando notas largas; yo creo que eso es mucho más útil desde un punto de vista didáctico. La euritmia que tiene que ver con aleatorismo, busca por encima de todo crear el gesto y esto puede hacerse, también paralelamente a manera de juego.

¿Cuál considera usted que podría ser la secuencia para la enseñanza de la euritmia?

Rta: *A partir de los 7 años o de los 6 años cuando ya se siente el pulso, hay que empezar primero por fijar un pulso y el pulso en el cuerpo se fija con la lateralidad,*

tenemos 2 pies, eso simplemente levantando los talones sintiendo el pulso 1, 2, 1, 2, podemos usar las manos para acompañar ese pulso, yo puedo llevar el pulso con las manos igual (manos simultáneas versus el balanceo de los pies ver video) 1, 2, mantenemos el pulso y ahora puedo decir mantenemos los pies y ahora vamos a subdividir las manos, después puedo eliminar uno, puedo hacer una síncopa (ver video) tú vas creando el nivel de dificultad y claro después mirar cómo hacemos para que eso acompañe el canto. Muchas veces el canto se acompaña con el pulso inicialmente y luego se va incorporando lo demás.

Ahora, el profesor, el maestro si quiere hacer euritmia, tiene que poder hacerlo él, muy bien, practicando en su casa muchas veces, debe estar convencido de los beneficios de la euritmia y nunca llegar al salón de clase a improvisar, si el maestro dice, yo no lo puedo hacer, pero háganlo ustedes, mejor es que el maestro se ponga a hacer otra cosa.

2. Según el presente trabajo monográfico existen diferentes tipos de trabajo eurítmico, para el desarrollo de cada coro infantil – juvenil

¿Es apropiado seleccionar un repertorio con euritmia que se encuentre hecho? O ¿conviene realizar adaptaciones al repertorio coral del grupo acudiendo a la euritmia?

RTA: *Yo creo que seleccionar un material que ya esté realizado, te permite conocer cómo se combinan unas cosas con otras y te permite también tener criterio, para entonces tu después poder inventar tus propias euritmias, para otros materiales, otras piezas que no las tengan, yo creo que conviene siempre tener algunos ejemplos que son exitosos.*

3. Teniendo en cuenta el tiempo de proceso, avances a nivel coral, en cada coro los alcances de la euritmia

¿En el trabajo coreográfico eurítmico, cómo se relaciona el desarrollo de cada uno de los siguientes aspectos?

- ***Afinación y entonación***

RTA: *Bueno, yo creo que se relaciona de manera muy directa, es decir, el tener un pulso corporal, permite ordenar también lo que es la atención, y lo que es la concentración, que son la base de la afinación; entonces muchas veces el trabajo eurítmico no complejo, ayuda manteniendo un pulso y una concentración, poder entender también la afinación, yo puedo comenzar a trabajar afinación sobre el pulso (hace segundas mayores la, si, la, si, la con tira ver video ejemplo) o con el método Kodaly (canta Do mi sol, mi do, ver video), pero rítmicamente organizado.*

Como estás trabajando con un grupo, pienso que el grupo debe tener siempre un pulso, si el grupo no tiene un pulso se crea una situación de caos.

- ***La escucha consciente homofónica y polifónica***

RTA: *Dependiendo de cómo se estructure, porque la escucha homofónica del coralista, estará basada en un pulso que va a ir haciendo con todo el equipo para entender que es homofónica, es un mismo pulso; el pulso en la escucha polifónica, requiere de una disociación porque vamos a escuchar un mismo pulso, pero distintas combinaciones internas, para ese pulso, entonces, de un momento la euritmia puede favorecer a entender cómo funcionan esas dos texturas.*

El trabajo de dirección y gesto del director o quironimia

RTA: *El director a la hora de dirigir un coro depende del nivel de desarrollo del coro, no debería tener que hacer todo el trabajo eurítmico con él.*

Quironimia no tiene que ver nada con euritmia, quironimia tiene que ver con semiología, con gregoriano, no tiene nada que ver con euritmia.

El trabajo de dirección, de dirección gestual, en un momento dado el director tiene que ocuparse de otras cosas, tiene que dirigir, no puede estar haciendo la euritmia, pero hay momentos en que los niños no pueden hacer todo, entonces yo sugiero que sean dos o tres niñitos que ya se lo sepan muy bien, pueden ayudar, al director, pueden ponerse frente al coro, hacer la euritmia para que el director se pueda ocupar de la parte musical, y si la parte musical tiene acompañamiento instrumental pues puede ocuparse del acompañamiento instrumental.

4. A nivel proyectivo de la euritmia

¿Cuáles son los alcances socioculturales que genera la euritmia en los coros a nivel mundial hoy en día? ¿Qué impacto tiene en el público?

RTA: *Yo creo que el trabajo eurítmico, te permite conectar tu mente con tu cuerpo, sentirte que tengas una gran confianza en ti mismo, tener un gran desarrollo como ser humano, a la hora de expresarte con tu cuerpo, te da una gran seguridad, es decir, yo creo que hay una gran cantidad de beneficios e inclusive esto hace mejor la comunicación y la relación humana. Yo creo que la euritmia, junto con la música y con la música coral, especialmente, permiten al ser humano sentirse muy seguro de sí mismo y sentirse además muy auto estimulados, sentir que su cuerpo es un ente que lo acompaña y que sabe cómo trabajar; porque muchas veces nos sentimos como..., me da pena, no quiero hacer esto, me da vergüenza, yo no sé bailar, yo no sé moverme, yo no*

sé hacer esto, entonces como va a ser uno director si a uno le da pena no se atreve a expresarse con su cuerpo.

La euritmia te va enseñando a acompañar con tu cuerpo la música y te va dando seguridad.

ANEXO E
VIDEOS