

**AMAR A COLOMBIA Y SU FOLCLOR DESDE LA INICIACIÓN MUSICAL SEGÚN  
LA REGION DE ORIGEN.**

ESTRATEGIA DIDÁCTICA DE ENSEÑANZA EN MÚSICAS TRADICIONALES  
COLOMBIANAS DESDE LA REGIÓN ORIGEN CON UN ACERCAMIENTO AL  
CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO Y CULTURAL, DIRIGIDAS A JÓVENES Y  
NIÑOS EN INICIACIÓN MUSICAL.

AUTOR

EDGAR CEPEDA PATIÑO

ASESOR METODOLÓGICO:

FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

PROFESIONALIZACIÓN LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTA D.C

AGOSTO DE 2018

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

**1. Información General**

<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de Grado
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES.
<b>Título del documento</b>	AMAR A COLOMBIA Y SU FOLCLOR DESDE LA INICIACIÓN MUSICAL SEGÚN LA REGION DE ORIGEN.
<b>Autor(es)</b>	CEPEDA PATIÑO, EDGAR.
<b>Director</b>	JAIMES CARVAJAL FRANCISCO ABELARDO.
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 83 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Colombia - Mestizaje cultural - Música tradicional - Iniciación musical - Onomatopeyas rítmicas - Niños - Identidad.

**2. Descripción**

Trabajo de grado que propone consolidar una didáctica donde se realice una aproximación más didáctica a los hechos históricos de Colombia más relevantes a través de la iniciación musical, sus instrumentos folclóricos y los ritmos musicales de la región de origen. Para que de esta manera los niños en formación musical afiancen su conocimiento de país, forjar identidad, preservar la tradición cultural y la irradien en su comunidad durante su quehacer musical.

**3. Fuentes**

Abadía, M. (2012). A B C del floklore colombiano. Bogotá D. C., Colombia: Panamericana Editorial.

Bartók, B. (1987). Béla bartók: escritos sobre la música popular. 4ª edición. México, D. F.: Editorial Melo, S. A.

Franco, A., Lambuley, A. y Sossa, S. (2008). ¡Viva Quien Toca!. Bogotá, Colombia: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Lacas, P. y Pérez, C. (1985). 31 La Psicología Hoy: ¿Organismos o Maquinas? Madrid: Editorial Cincel, S. A.

Pascual, M. (2002). Didáctica de la Música para Primaria. Madrid, España: Graficas Rógar, S. A.

Pinilla, G. (1997-1998). DO RE MI Educación musical 6. Bogotá D. C., Colombia.: Editorial Voluntad S. A.

Zuleta. (2004). El método Kodály en Colombia. Bogotá D. C., Colombia: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Señal Colombia. (16 de enero de 2013). Expedición sonora - Capítulo 12: Guitarra. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ru4rISK5KQ4>

**4. Contenidos**

- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. (Identidad)
- OBJETIVOS.
- METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN (Kodály y Orff).
- HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN (Cualitativa)
- CONTEXTO SOCIAL: La academia musical Sugamuxi en Sogamoso, Boyacá.
- QUE ES LA MUSICA FOLCLORICA.
- CONOCIMIENTOS HISTORICOS Y SOCIALES BASICOS.
- LAS TRES CULTURAS RELEVANTES QUE POBLARON NUESTRO TERRITORIO Y SUS APORTES MUSICALES.
- LA MÚSICA DEL EJE MUSICAL ANDINO CENTRO-ORIENTAL, SUS RITMOS E INSTRUMENTACIÓN (Departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santanderes).
- RITMOS DE BAMBUCO, TORBELLINO Y LA CARRANGA.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

- REFLEXIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA.
- ESTRATEGIA DIDÁCTICA.
- CONCLUSIONES.

5. Metodología

Para la investigación y el análisis de los datos observados en la población intervenida (Ocho niños en iniciación musical) al inicio, durante y al final de este trabajo de grado, se empleó la metodología de investigación cualitativa observación participación. Donde la técnica de recolección de datos se pudo utilizar siguiendo los pasos de una investigación cualitativa, y que permitió conocer a las personas en estudio, comprender su perspectiva de vida, sus modos de hacer y actuar, conocer su concepción del mundo y qué piensan acerca de ciertas cuestiones con el objetivo de influenciar su comportamiento a través de la participación.

6. Conclusiones

1. El realizar este trabajo de investigación propuso un reto de crecimiento personal donde la mayor lección es para el docente en el sentido de que siempre se debe estar en la búsqueda de una buena formación, y así poder transmitir a los niños y jóvenes los conocimientos óptimos para que ellos puedan hacerlos propios de manera efectiva en sus expectativas de formación tanto en lo personal como en el desarrollo de las destrezas artísticas.
2. Desde esta estrategia se abre otras posibilidades de perfeccionamiento, pero es su intención plantear una pauta de inicio para utilizar como herramienta al momento de entregar y afianzar conocimientos del país y sus regiones en la medida que se pueda adaptar a los aspectos de cada una. Propone que una obra musical no sólo sea una citación de una región sino que genere en el nuevo músico, a manera de hábito, un dominio y apropiación más profunda en cuanto a lo que cada interpretación representa desde su connotación y construcción que llevo a esa obra ser una realidad, y todo lo que de ella se pueda transmitir al auditorio más allá de la magia de los sonidos.

Elaborado por: CEPEDA PATIÑO EDGAR.

Revisado por:

*f. abelardo fajino C*

Fecha de elaboración del Resumen:

## RESUMEN

En este trabajo de grado se realizó una recopilación de herramientas para utilizarlas dentro de una estrategia didáctica encaminada a afianzar conocimientos en historia, geografía y socio culturales que forjaron la diversidad cultural musical de Colombia. Esta estrategia se implementó durante talleres de iniciación musical dirigida a niños y jóvenes de la zona semi urbana en la ciudad de Sogamoso, Boyacá. El resultado de este ejercicio propone al docente músico forjar en sus alumnos una apropiación del país desde la identidad, como de la misma manera acercarlos a la interpretación de las músicas del folklor tradicional colombiano.

## ABSTRACT

In this degree work, a compilation of tools was made to use them within a didactic strategy aimed at consolidating knowledge in history, geography and socio-cultural that forged the musical cultural diversity of Colombia. This strategy was implemented during musical initiation workshops aimed at children and young people from the semi-urban area in the city of Sogamoso, Boyacá. The result of this exercise proposes the musician teacher to forge in his students an appropriation of the country from the identity, as well as to bring them closer to the interpretation of traditional Colombian folk music.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a las directivas de facultad de bellas artes Universidad Pedagógica Nacional por su gestión y a los maestros docentes que hicieron parte del programa de profesionalización Colombia Creativa, por su invaluable disposición para compartir sus conocimientos y forjar en mí la una constante inquietud en la preparación personal como docente de la música y de la importancia que esto significa.

En especial a la maestra Olga Lucia Jiménez, Francisco Abelardo Jaimes Carvajal por sus aportes para consolidación de este documento. A María Emilia Rojas y Carlos Gallego por su labor y persistencia en que gestionara y llevara a buen término este trabajo.

A mi hermano Fabio y a mi compañera de vida Claudia por su amor, comprensión y apoyo incondicional y oportuno que revitalizaron durante este curso de vida.

En especial a Dios que habita y teje sus hilos a través de cada uno de nosotros para recoger una experiencia de vida y ser mejores hacia la conciencia universal.

Dedico esta monografía a mis hijos Isabella, Daniel, Sebastián y Santiago que forjan mi carácter cada día en ser la mejor guía para sus vidas.

## Contenido

INDICE DE ILUSTRACIONES .....	8
INTRODUCCIÓN .....	10
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	11
DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	11
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	16
OBJETIVOS .....	16
GENERAL .....	16
ESPECIFICOS .....	16
JUSTIFICACIÓN .....	17
ANTECEDENTES .....	18
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN .....	20
MODELO METODOLÓGICO .....	20
MÉTODO KODÁLY: .....	20
MÉTODO ORFF: .....	21
HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN .....	23
SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN .....	24
1.    CONTEXTO SOCIAL .....	25
1.1.    LA INSTITUCIÓN .....	25
1.2.    LA POBLACIÓN .....	25
2.    MARCO TEÓRICO .....	27

2.1.	QUE ES LA MUSICA FOLCLORICA.....	27
2.2.	CONOCIMIENTOS HISTORICOS, SOCIALES Y GEOGRAFICOS COMUNES.....	28
2.2.1.	LAS TRES CULTURAS QUE POBLARON NUESTRO TERRITORIO.....	28
2.2.2.	APORTES MUSICALES DE CADA CULTURA.....	30
2.2.3.	LA CULTURA ANCESTRAL O ABORÍGEN (antes considerada raza amerindia). ....	31
2.2.4.	LA CULTURA EUROPEA (antes considerada raza blanca). ....	34
2.2.5.	LA CULTURA AFRICANA (antes considerada raza negra).....	36
2.3.	LA MÚSICA DEL EJE MUSICAL ANDINO CENTRO-ORIENTAL, SUS RITMOS E INSTRUMENTACIÓN (Departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santanderes). ....	39
2.3.1.	REGIÓN ANDINA. ....	39
2.3.2.	EJE MUSICAL CENTRO-ORIENTAL (Cundinamarca, Boyacá y Santanderes). ....	43
2.3.3.	RITMO DE BAMBUCO.....	46
2.3.4.	RITMO DE TORBELLINO.....	53
2.3.5.	RITMOS DE LA MÚSICA CARRANGUERA. ....	58
2.3.6.	EL MERENGUE CARRANGUERO.....	59
2.3.7.	RUMBA CARRANGUERA. ....	61
3.	DISEÑO DE LOS TALLERES .....	64
4.	REFLEXIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA. ....	67
5.	ESTRATEGIA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA COLOMBIANA Y SUS REFERENTES HISTORICOS SOCIO CULTURALES. ....	68
	CONCLUSIONES .....	75

BIBLIOGRAFÍA .....	78
CREDITOS VIDEOS .....	80

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Línea de tiempo, llegada de los pobladores y sus culturas a nuestro territorio.....	31
Ilustración 2 Mapa de las regiones naturales de Colombia. Regionesdecolombia (2011).....	41
Ilustración 3 Mapa de los ejes musicales por regiones. Miller (2015).....	42
Ilustración 4 Acentuación compas binario – matriz ternaria.....	48
Ilustración 5 Onomatopeya propuesta para la asimilación de la estructura (mu-si-ca).....	48
Ilustración 6 Onomatopeya propuesta para la asimilación del bambuco fiestero (e-se-to-ri-to). ....	49
Ilustración 7 Onomatopeya propuesta para la asimilación de la estructura (chi-cha-con-pa-pas). ....	49
Ilustración 8 Onomatopeya (7-no-lo-to-ques).....	50
Ilustración 9 Onomatopeya (o-jo-con-e-so).....	50
Ilustración 10 Onomatopeya (chi-cha-con-y-que-me-sir-van-con-pa-pas).....	51
Ilustración 11 Ejemplo de combinación de las variaciones para el bambuco en tambora. ....	51
Ilustración 12 Articulación para guitarra Ritmo armónico del Bambuco para guitarra.....	52
Ilustración 13 Matriz de articulación para tiple. Onomatopeya propuesta (mú-si-ca-mú-si-ca).....	52
Ilustración 14 Base rítmica del torbellino en tambor. Onomatopeya propuesta .....	56
Ilustración 15 Variación rítmica del torbellino en tambor. Onomatopeya (pe-ga-te-pe-ga-te).....	56
Ilustración 16 Articulación para guitarra Ritmo armónico del Torbellino para guitarra. ....	57
Ilustración 17 Articulación 1 para percusión en torbellino. Onomatopeya (mú-si-ca).....	57
Ilustración 18 Articulación 2 para percusión en torbellino. (ca-lle-voy-por-la ca-lle). ....	57

Ilustración 19 Merengue carranguero en guitarra. ....	60
Ilustración 20 Merengue carranguero en tiple. Onomatopeya propuesta tanto en tiple y guitarra es (carran-ga).....	60
Ilustración 21 Merengue carranguero en guacharaca. Onomatopeya propuesta.....	61
Ilustración 22 Rumba carranguera en guitarra.....	61
Ilustración 23 Rumba carranguera en tiple variación 1. Onomatopeya propuesta.....	62
Ilustración 24 Rumba carranguera en tiple variación 2. Onomatopeya propuesta (ya-me-voy).....	62
Ilustración 25 Rumba carranguera en tiple variación 3. Onomatopeya propuesta (a-rre-a-rre).....	62
Ilustración 26 Rumba carranguera en guacharaca. Onomatopeya propuesta (ya-me-voy).....	63
Ilustración 27 Cronograma de actividades.....	64
Ilustración 28 Clase de información historia, didáctica. Las diferentes clases de instrumentos, sus orígenes y la relación con los diferentes desplazamientos culturales de los grupos humanos. ....	71
Ilustración 29 Estudio de melodías en instrumentos, una de las obras seleccionadas para ensambles.....	72
Ilustración 30 Rotación de instrumentos practicando la onomatopeya en cada uno de ellos hasta llegar a los instrumentos de cuerda.....	73

## INTRODUCCIÓN

Esta monografía es el resultado de una estrategia didáctica aplicada en la iniciación musical, como producto del trabajo realizado con los niños y jóvenes de la academia musical SUGAMUXI de Sogamoso, Boyacá. Allí la indagación se orientó hacia los ritmos tradicionales del Eje musical Andino Centro-oriental (departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santanderes). Y hacia el conocimiento del contexto histórico, socio-cultural y geográfico. Logrando de esta manera en los músicos principiantes un acercamiento hacia la apropiación de país.

Aunque el trabajo de investigación se focalizo en esta región del país se pueden seguir los lineamientos históricos comunes y complementarlos a las manifestaciones folklóricas propias de los diferentes ejes musicales de cada región colombiana y crear una herramienta de identidad en la iniciación musical para aplicarla en la escuela y academias de formación musical.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA**

El impulso a éste trabajo investigativo partió de dos premisas que el autor recopila a través de expresiones artísticas en diferentes ámbitos culturales, y como formador las proyecta de manera fundamental:

- ✓ “No se puede amar lo que no se conoce, ni defender lo que no se ama” Atribuido a:  
(Leonardo Da Vinci).
- ✓ “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro” Frase: (Popular Chilena).

Se pretende plantear desde los beneficios inherentes en la educación musical y la interpretación de nuestras músicas tradicionales, una estrategia que aporte elementos de refuerzo y consolidación en el aprendizaje de conocimiento de la historia y la geografía, además de hacer relevante el folclor y la identidad de país.

En el ejercicio de la docencia en la escuela como fuera de ella desde básica primaria a grado noveno con el área de sociales (emprendimiento, urbanidad y civismo), y en el área de artística (música), se detectaron dos falencias en los conocimientos de los niños y jóvenes que inquietaban creando preocupación al ver que éstas se repetían en los diferentes ambientes del aprendizaje académico escolar y lúdico musical. Falencias que influyen de forma desfavorable al momento de tratar temas de identidad nacional y a la vez en la propuesta de vivenciar las músicas del folclor nacional.

La primera es una débil e inexacta contextualización de datos básicos de eventos históricos relevantes, su relación geográfica y cómo contribuyeron en la formación socio-cultural del país.

La segunda, las pocas oportunidades de vivenciar directamente las tradiciones folclóricas derivadas de éstas herencias socio-culturales o cuando se realizan dentro de la formación escolar no se hace con un claro y suficiente acercamiento de lo mencionado en el punto anterior.

Ésta previa experiencia laboral en cuatro diferentes instituciones educativas que propiciaron en la decisión de realizar la investigación se observaba que al momento de desarrollar los temas que hacen cita de las manifestaciones socio-culturales del país, su reseña en la historia y la relación con la ubicación geográfica, se evidencian estas inexactitudes manifestando confusión o falta de pre-conocimientos para relacionar datos básicos que según el grado en que se cursa deberían ser de dominio básico en sociales. Los temas en que se hace más evidente el poco dominio por parte de los estudiantes son:

- Las razas o grupos étnicos que confluyeron históricamente para hacer asentamiento en nuestro territorio.
- Los contextos históricos que propiciaron el desplazamiento de estos grupos y la relación en el período cronológico de los eventos.
- Las características culturales de cada una y aportes más relevantes en la consolidación de nuestro acervo cultural.
- La relación geográfica de la presencia porcentual de las razas y el resultado del mestizaje socio-cultural.

Estas entre otras son de principal interés para hacer un aporte en resolver desde un trabajo transversal al aprendizaje musical.

En cuanto a música se refiere, las pocas oportunidades de vivenciar las tradiciones culturales de forma directa en la edad del aprendizaje escolar es oportuno hacer aproximación a lo siguiente.

Los primeros referentes de contacto socio-musical en las edades de la infancia son los medios de comunicación como un alto modelo a seguir y por consecuente es la música estímulo y catalizador en gran parte de la conducta en este caso de identidad.

Tal vez por ser moda hoy se es indiferente y hasta hay cierta aprobación en el ámbito familiar, ya sea intencional o no, que los niños al crear su gusto artístico sean influenciados por los medios de difusión musical con composiciones de discutible calidad, músicas que en sus textos incluyen mensajes densos y poco acordes para el desarrollo de sus susceptibles mentes. Los ritmos ajenos a nuestras músicas tradicionales los hace apartarse de querer vivenciarlas y en consecuente de la apropiación de identidad de país.

A nivel universitario U.P.T.C. sede Sogamoso cuando los jóvenes desean aprender o fortalecer un proceso musical previamente adquirido ya sea en el canto o la instrumentación se inclinan enfáticamente en músicas foráneas y en los ritmos actuales que la moda en cierta medida impone. Indagando en ellos los factores de estas posturas frente a las músicas folklóricas se evidencia nuevamente lo expuesto de las pocas oportunidades de vivenciar el folklor en la iniciación musical y su relación con lo histórico y social. A excepción de los jóvenes que ya tienen un avance definido en sus músicas tradicionales favorecidos, tal vez, por su lugar de origen rural son más dispuestos a profundizar en las músicas folklóricas pero esto es de muy bajo porcentaje. Un estímulo más que sumó en la decisión de realizar ésta investigación.

Las primeras oportunidades que tienen los niños de referenciar en su vida la música, y los valores que se proponen los textos en ellas, influyen en la forma de percibir y de actuar frente a la vida y a futuro la posibilidad de hacer propias las riquezas de las tradiciones musicales a través del aprendizaje y la recreación de las mismas.

Estas influencias repetitivas moldean el desarrollo del carácter y la personalidad de los individuos componentes en la construcción de la sociedad.

En efecto, en el hombre se destaca fácilmente un grupo de reflejos de contacto social. Son reflejos a los estímulos que, a su vez, pueden ser creados por el hombre. La palabra oída es el estímulo; la palabra pronunciada es el reflejo que crea el mismo estímulo. Son reflejos inversibles, que crean la base para la conciencia (entrelazamiento de reflejos), y sirven de fundamento asimismo de la sociabilidad y de la coordinación social de la conducta, lo cual, dicho sea de pasada, indica el origen social de la conciencia.

Vygotski (como se citó en Lacasa y Pérez, 1985, p.101).

El ambiente hizo su primera gran contribución en la evolución de las especies, pero ejerce un tipo diferente de efecto durante la vida del individuo, y la combinación de ambos efectos es el comportamiento que observamos en cualquier momento dado. Cualquier información disponible a cerca de una de esas contribuciones ayuda a la predicción y el control de comportamiento humano y su interpretación en la vida diaria. En la medida que se pueda cambiar una de ellas, se puede cambiar el comportamiento.

Skinner (como se citó en Lacasa y Pérez, 1985, p.120).

Con lo anterior sería absurdo pensar que el consumo y recreación de estas manifestaciones musicales no influyen en la conducta del futuro individuo y por ende de la sociedad. Sin

embargo Skinner hace esta afirmación: “En la medida que se pueda cambiar una de ellas, se puede cambiar el comportamiento” planteando así la corresponsabilidad en cualquier ámbito de la pedagogía y del docente en la construcción de los individuos y por consecuente de la sociedad.

Por ultimo uno de los fundamentos de la metodología Kodály en la enseñanza musical se basa y propone el desarrollo de un hábito al consumo de buena música. Mejía (2002) “4. Debería evitarse que los niños se acostumbraran de pequeños a la música de mala calidad, después es demasiado tarde” (p.125). No se trata aquí de crear niños músicos copias a nuestra realización personal sino de ofrecer una ventana a otras posibilidades reales del arte musical, un contrapeso al masivo consumo de las músicas de baja calidad y en consecuente a la formación de mejores individuos.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Qué estrategia didáctica permite un fortalecimiento en los conocimientos históricos, geográficos y socio-culturales del país desde la enseñanza y el disfrute de la música folklórica colombiana?

## **OBJETIVOS**

### **GENERAL**

Diseñar una estrategia didáctica de enseñanza del folclor musical con herramientas que complementen los aprendizajes básicos de lo histórico, geográfico y cultural, fortaleciendo la identidad y la apropiación de país.

### **ESPECIFICOS.**

1. Focalizar el aprendizaje y conocimiento de los ritmos (Bambuco, torbellino, Merengue carranguero y rumba carranguera) típicos del Eje musical Andino Centro-oriental departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santanderes, y su instrumentación.
2. Fortalecer los conocimientos generales históricos, geográficos y culturales comunes que dieron origen a la diversidad del folclor musical de Colombia y por ende a la región de origen del alumno.
3. Recopilar herramientas complementarias a la iniciación musical para fomentar en las nuevas generaciones de músicos el gusto por conocer e interpretar las músicas tradicionales.
4. Consolidar una estrategia didáctica modelo para que el músico docente la adapte y complemente hacia la apropiación del folclor musical colombiano desde su región de origen del alumno.

## **JUSTIFICACIÓN**

En este proyecto el lector encontrara una didáctica disponible para apoyar la tarea del docente musical en presentar a los niños un país diverso en culturas y en manifestaciones patrimoniales que hacen parte de Colombia y que vale la pena conocer, recrear, compartir y resignificar.

Propone una estrategia que al aplicar y relacionar entre la iniciación musical y diversidad del folclor nacional desde la región de origen se pueden citar hilos comunes que permitirán dar una enseñanza objetiva sobre el conocimiento del país y su riqueza sonora enfocada a apropiación de país.

El docente encontrara una serie de herramientas didácticas complementarias para apoyar la tarea en el aula escolar o en otros escenarios del aprendizaje musical que le ayuden al músico docente interesado en el objetivo de crear identidad hacia el país a través de los instrumentos musicales.

Propone un reto de investigación al recordar los eventos que dieron forma a nuestra diversidad cultural a través de la historia y la geografía, aportando apropiación hacia la música colombiana en las nuevas generaciones.

## **ANTECEDENTES**

En la Indagación preliminar se encontró el trabajo de Jorge Enrique Duarte que orientó su investigación hacia la formación de identidad en los niños de nivel preescolar y primaria realizando un trabajo basado en diferentes ritmos folklóricos de Colombia, su trabajo fue realizado en el Colegio Agustín Fernández en la ciudad de Bogotá D.C.

Para evidenciar su trabajo presenta un resultado de catorce canciones inéditas enfocadas en celebraciones de fechas especiales para el ambiente escolar, basó las composiciones en los ritmos folklóricos y con esto generar sentido de pertenencia hacia el país.

La metodología empleada en su trabajo la enfocó en la investigación cualitativa para hacer una observación sobre el comportamiento inicial y la evolución hacia el resultado final en los alumnos para indagar el fortalecimiento de la identidad del país. Además, presenta un aporte a los docentes que promuevan el interés por conocer la herencia musical de Colombia.

El trabajo lo fundamentó en las metodologías de Edgar Willems por estar basadas en la experiencia directa con la música con bases filosóficas y psicológicas a través del canto, así mismo, de la metodología de Kodály que centra el uso de los músicos tradicionales.

EXPEDICION SONORA. Señal Colombia. (16 de enero de 2013).

Otra fuente de guía para éste trabajo es el realizado por León David Cobo y Teto Campo, una serie de televisión de Señal Colombia en convenio con la Universidad Nacional en la cual los músicos citados se dan a la tarea de investigar los orígenes de la diversidad musical del país, recorren independientemente los sitios más apartados para encontrar los hilos de la tradición musical en su estado más puro, investigando desde los orígenes históricos y resaltando la

influencia y la importancia que tienen las herencias musicales para presentárselas como una fuente rica de conocimiento y apropiación del país, es el caso de León David que se interesa por llevar ante sus alumnos, niños de la ciudad (Bogotá D. C.) su conocimiento y grabaciones recogidas en el sitio, mostrando las gentes de cada región y la diversidad cultural en costumbres de vivir desde las creencias espirituales hasta la gastronomía que alrededor de los sonidos de las músicas tradicionales se tejen para dar forma a la identidad de los grupos humanos, así mismo y por otros caminos Teto Campo realiza la misma labor de presentar un país sonoro recogiendo del folklor los aires tradicionales y llevándolos a sus composiciones en forma de fusiones con los sonidos modernos para mostrar una nueva forma de recrear el folklor, una propuesta para los jóvenes músicos que buscan nuevas formas de saborear en sus creaciones propias la herencia cultural de Colombia. En ambos casos se deja ver la validez de vivenciar las tradiciones musicales en su estado más puro o en la forma de recreación aportando nuevos colores sonoros para el folklor musical colombiano.

## **METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

### **MODELO METODOLÓGICO.**

Esta monografía basó su propuesta de investigación en los métodos Kodály y Orff, dos pedagogos entre otros que abordan en sus metodologías la importancia del aspecto folklórico musical y que aplicadas de una forma sencilla son efectivas para el aprendizaje musical del niño, ambas metodologías proponen la experiencia corporal como primer instrumento para la recreación o reproducción de la música hasta obtener logros fundamentales en el alumno que le faciliten desarrollar el aprendizaje instrumental a un nivel de mayor complejidad.

Fundamentaciones de las dos metodologías que permitieron precisar aspectos musicales en el grupo focal hacia la propuesta de identidad con los ritmos folklóricos de la región andina colombiana, de manera más concreta en el “Eje musical Andino Centro-oriental” que hace referencia a Cundinamarca, Boyacá y Santanderes.

#### **MÉTODO KODÁLY:**

Mejía (2002).

Zoltán Kodály (Kecskemét 1882-Budapets 1967). Uno de los destacados músicos húngaros formado en el ámbito familiar, y como profesional en la Academia de Música Franz Liszt de Budapets donde posteriormente fue catedrático de Teoría y Composición. Junto con su contemporáneo Béla Bartók fueron creadores de la etnomusicología donde basaron su trabajo en la recolección y renovación lingüística del canto popular desembocando en un gran estudio del patrimonio folklórico húngaro siendo el trabajo de Kodály más relevante a nivel nacional y de repercusión internacional. (pp.122, 123)

De sus fundamentaciones pedagógicas se hizo un acercamiento para éste trabajo en las siguientes que se consideraron las más relevantes:

Mejía (2002).

- ✓ Mejorar la enseñanza musical que imparten los maestros en la escuela o nivel escolar.
- ✓ La importancia de la música en la educación como sociedad, que deriva en hombres disciplinados y de carácter noble.
- ✓ La voz como el instrumento más accesible no sólo como privilegio sino para las masas.
- ✓ Construir en el niño el hábito del consumo musical de calidad desde los primeros años de infancia después es demasiado tarde.
- ✓ Y la música tradicional elemento fundamental para Kodály, que el canto de rondas del folklor es al aprendizaje de la lengua materna en el niño. (p.125)

En esta última Kodály hace énfasis como elemento no sólo de educación musical para el niño sino como agente de un contexto histórico y de nacionalismo musical ya sea de creación o recreación de obras del folklor. La importancia de este método deriva en la creación de una base socio-musical-cultural tanto de beneficio personal como social.

#### MÉTODO ORFF:

Mejía (2002).

Carl Orff (Múnich 1895-Ibidem 1982). Compositor alemán conocido por su obra *Carmina Burana* entre otras y educador musical que durante más de treinta años desarrolló un método para niños donde rescato la flauta de pico incorporándola a su creación de variados instrumentos para la orquesta escolar, Junto con Karl Maendler. Desde su trabajo pedagógico interdisciplinar con la danza para jóvenes se recopiló la experiencia en "*Das Schulwerk*" (El trabajo de la escuela) en países germánicos o "*Music for children*" (Música para niños) versión angloamericana que contiene rimas, refranes, ejercicios rítmicos instrumentales, vocales y de conocimiento de formas elementales clasificados según la edad

para el aprendizaje musical. Este método fue asimilado y adaptado en diversos lugares del mundo. (p.204)

De sus fundamentaciones pedagógicas se hizo un acercamiento para éste trabajo en las siguientes que se consideraron las más relevantes:

Mejía (2002).

- ✓ Las posibilidades sonoras del propio cuerpo.
- ✓ La consideración de la voz como el instrumento más importante.
- ✓ Participación y protagonismo del alumno en la orquesta escolar.
- ✓ Y el ritmo a través de la palabra. (p.206).

Orff también considera el cuerpo como un instrumento musical de características tímbricas permitiendo la educación rítmica a través de movimientos corporales.

Con estas dos metodologías se aplicaron elementos rítmicos contenidos en el lenguaje y la palabra para expresarlos con el cuerpo y así acceder con facilidad a las formas rítmicas (Bambuco, torbellino, merengue carranguero y rumba carranguera) del Eje musical Andino Centro-oriental. Conjugadas estas metodologías proponen al cuerpo como primer instrumento a dominar para luego desarrollar el aprendizaje en el instrumento del folclor según la predilección del alumno.

## HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

El trabajo se realizó bajo la investigación cualitativa, donde la indagación se realizó mediante un sondeo en forma de entrevista sobre los conocimientos históricos que le competen a ésta investigación sobre los hechos que dieron forma a nuestra diversidad cultural.

- Las razas o grupos étnicos que confluyeron históricamente para hacer asentamiento en nuestro territorio.
- Los contextos históricos que propiciaron el desplazamiento de estos grupos y la relación en el período cronológico de los eventos.
- Las características culturales de cada una y aportes más relevantes en la consolidación de nuestro acervo cultural.
- La relación geográfica de la presencia porcentual de las razas y el resultado del mestizaje socio-cultural.

Con los datos recopilados nuevamente se presenta en los jóvenes una falencia sobre los grupos étnicos que poblaron el territorio, los contextos históricos de su desplazamiento, las características culturales de cada grupo y sus aportes al folklor nacional y la relación geográfica de su presencia en la historia hasta hoy.

Si se hiciera un balance cuantitativo del sondeo, los resultados oscilarían entre el cero y el doce por ciento en aciertos a pesar de inducir los pre-conocimientos hacia la respuesta. Estas indagaciones se realizaron espontáneamente si ningún elemento relacionado al tema.

En un nuevo encuentro se realizó la misma indagación con elementos relacionados (mapas) al tema y los registros de los datos mejoraron en la ubicación de los “indios” a como se les hizo referencia pero no el porqué y el cómo de su presencia en nuestro territorio.

## SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN

Después de hechas las respectivas indagaciones, se preguntó directamente sobre las falencias y las respuestas o justificaciones de los niños es que no se no se había hecho la suficiente claridad en estos temas en la escuela, que se consideraban quizás temas de poco interés para que se les hiciera suficiente seguimiento por parte de los niños por el “aburrimiento que les provoca” manifestado abiertamente.

En cualquiera de los casos anteriores, se estaba de acuerdo con el tedio que provoca en ellos para asumir el aprendizaje del tema. Ejemplo, haciendo una pequeña relación de los españoles, para ubicar su origen en el mapa, aunque se hizo relación con las actuales estrellas del futbol y su militancia, no se logró el objetivo para lograr el origen de la cultura europea desde la ubicación de España. De nuevo la indagación a ésta falencia geográfica arroja el resultado de confusión en que es cultura y donde se localiza Europa o África fundamentales en la comprensión de la realidad diversa y socio cultural que influye mucho por citar en la convivencia actual del país.

## **1. CONTEXTO SOCIAL.**

### **1.1. LA INSTITUCIÓN**

La ACADEMIA DE MÚSICA SUGAMUXI está ubicada en la calle 9 Bis N° 2A-38 barrio Arco del Sol de la ciudad de Sogamoso. Es de carácter privado sin ánimo de lucro, no está legalmente constituida. Ofrece capacitación en formación musical a niños y jóvenes de escasos recursos.

### **1.2. LA POBLACIÓN**

Los alumnos de la academia que participan del proyecto oscilan desde los 9 a los 16 años de edad y pertenecen al sector semi urbano de la ciudad de Sogamoso. Sus familias son de bajos recursos que no superan el estrato tres bajo, presentan dificultades en su entorno de diferente índole, en ciertos casos los niños deben colaborar en trabajos que mejoren los ingresos familiares. Son ocho niños-jóvenes que en el momento inicial no tenían interés por adquirir conocimientos musicales al no tener un acercamiento a la formación musical de tradición en su ámbito familiar ni del entorno al sitio de la vivienda, por lo contrario se les hizo la invitación a ser parte de la formación musical que ofrecía el proyecto.

Sogamoso está situada en el valle de iraca, provincia de Sugamuxi departamento Boyacá, a 210 km al noreste de Bogotá la capital del país y a 74.6 Km de Tunja la capital del departamento. Sogamoso es la capital y ciudad principal de la provincia de Sugamuxi, región del alto chicamocha, altiplano cundiboyacense localizándose a 2.569 m de altitud sobre el nivel del mar con temperaturas promedio de 17 °C de clima frío.

De sus ritmos musicales más tradicionales encontramos: la música carranguera (merengues y rumbas), torbellino y bambucos. Interpretados actualmente en instrumentos de cuerda como tiple, requinto o bandola andina y guitarra, en otrora hacían intervención melódica instrumentos

de viento capadores o chiflos de la familia de las flautas de Pan, los pinquillos pequeñas flautas  
traversas de caña y muy extrañamente el armonio y la riolina, también hacen su intervención la  
guacharaca, maracas, cucharas de palo y antiguamente la quijada de burro o carraca y el  
chimborrio que han ido disminuyendo su intervención. Estos ritmos sirven para acompañar el  
baile del torbellino, el tres, la trenza y bailes de San Pascual, con los que se festejan fiestas  
patronales y bailes populares en sus zonas rurales y aun esporádicamente en la parte urbana. La  
región también está influenciada por otros aires folklóricos de los llanos orientales y de la costa  
caribe como el vallenato.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. QUE ES LA MUSICA FOLCLORICA

Qué es la música popular: “Se considera compuesta por dos géneros: La culta popularesca o popular ciudadana y la popular de las aldeas o campesina” (Bartók, 1987 p. 66)

De las dos la segunda es la que se aproxima a nuestro interés de investigación, considerándola como la música tradicional folklórica en Colombia:

(...)debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos (...) no es otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos”.

(Bartók, 1987 p. 67 y 68)

Por otra parte Abadía (2012) define: “folklore es, en esencia, la suma de conocimientos populares o el empírico saber popular. Es la cultura o autoexpresión del pueblo en cuanto al arte y la ciencia se refiere” (p. 17). Entonces, la música folklórica es una expresión fiel del modo de vivir, sentir y hasta de transmitir conocimientos propios y de la razón de ser de un pueblo, por esto la importancia de su permanencia a través de las generaciones como catalizador de convivencia e identidad.

## **2.2. CONOCIMIENTOS HISTORICOS, SOCIALES Y GEOGRAFICOS COMUNES.**

Lo primero que se debe abordar son las culturas que dieron origen a la diversidad musical en Colombia de cómo fueron sus desplazamientos y los factores que llevaron a esas migraciones humanas.

### **2.2.1. LAS TRES CULTURAS QUE POBLARON NUESTRO TERRITORIO.**

Para Esta propuesta didáctica es importante puntualizar las características culturales que aportaron las diferentes culturas (o razas) pero el docente debe tener en claro lo siguiente y de la misma manera transmitirlo en el alumno como un elemento fundamental hacia la convivencia: “Dentro de la educación escolar el término de raza está establecido desde una condición genética para mencionar grupos etnográficamente constituidos por características diferenciales, hoy esa determinación ya se está re significando por las investigaciones científicas al respecto” .Importante hacer este dominio para clarificar los aportes culturales de cada grupo humano y no tanto desde la visión de razas sino de grupos humanos y sus culturas que confluyeron históricamente en nuestro territorio.

(...) A pesar de la creencia prevaleciente en las razas biológicas, la evidencia abrumadora demuestra que la raza no es biológica. Las razas biológicas como Negroid y Caucasoid simplemente no existen. (...) Defino una "raza" como un vasto grupo de personas unidas libremente por elementos históricamente contingentes y socialmente significativos de su morfología y / o ascendencia. (...) la raza debe entenderse como un fenómeno social sui generis en el que los sistemas de significado impugnados sirven como las conexiones entre las características físicas, las razas y las características personales. (...). La raza no es ni una esencia ni una ilusión, sino más bien un proceso continuo, contradictorio y auto

reforzado, sujeto a las macro fuerzas de la lucha social y política y los efectos micro de las decisiones cotidianas (...) Los referentes de términos como negro, blanco, asiático y latino son grupos sociales, no ramas genéticamente distintas de la humanidad.

Wold-Mysttries, (Febrero 18, 2011). (Traducido del inglés).

En conclusión el término raza fue empleado para distinguir un grupo homogéneo, de humanos que poseen características físicas externas definidas e identificables y de costumbres que permiten distinguirlos a simple vista de otros grupos definidos de la misma manera. Esto debido a la separación geográfica con otros grupos fenotípicamente similares para satisfacer las necesidades humanas en materia de alimentación y agricultura, donde con el tiempo se consolida un acuerdo general que se da naturalmente sobre sus características culturales correlacionadas a esas necesidades y que ya se ha comprobado nada tienen que ver con la genética.

**Video 01:** Las razas humanas ¿de veras existen? CuriosaMente, (12 de febrero de 2017).

Otro termino que debemos dejar en claro en los alumnos es la definición de cultura, (qué es lo cultural). Del porqué la importancia de conocer nuestra cultura, vivenciarla, replicarla y recrearla.

Es hacer consciencia de esta definición de una forma directa y transversal en el transcurso de la enseñanza-aprendizaje, que el alumno se apodere de la idea y la realidad que él es un gestor cultural en la medida que va consolidando su curso o carrera como músico. Ya que la palabra cultura viene del latín “cultus” participio de “colere” que significa cultivar, que no es otra cosa que el cuidado que se le da a una planta para que esta fructifique, para que de su fruto. Así

mismo la cultura son todas las acciones que se cultivan en un ser humano para que éste de sus propios frutos y con estos aportar a la recreación de estas acciones culturales.

La definición de cultura según la UNESCO (como se citó en Gajardo, 2006) “La cultura... puede considerarse... como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.”

Teniendo claridad con lo anterior, el alumno es un gestor cultural desde la calidad y el amor por su trabajo musical, en la apropiación de ese conocimiento y en la difusión de lo aprendido. El hecho de la práctica personal hasta la presentación en escenario se va irradiando en los auditorios casuales del hogar y en los específicos de difusión patrimonial, la apropiación de nuestra herencia musical. Pero esta propuesta no solo se conforma con el desarrollo de la habilidad musical sino que fundamenta ese que hacer con el conocimiento histórico social que consolidó ese patrimonio folklórico cultural.

**Vídeo 02:** ¿Qué es la cultura? Chong, (2015).

### **2.2.2. APORTES MUSICALES DE CADA CULTURA**

El hecho histórico que desencadenó la herencia multicultural de Colombia fue el descubrimiento “accidental” de la cultura existente en un nuevo continente. Uno de los datos históricos que en su forma más general no hay claridad en los qué fue lo que ocurrió para darse este encuentro multicultural.

Primero reforzar de forma general como se dio lugar a la población de lo que hoy conocemos como América:

**Vídeo 03:** El Descubrimiento de América. Academia Play, (2016).

Entonces los tres importantes grupos étnicos humanos que hicieron confluencia con sus culturas en nuestro territorio fueron.

1. Cultura ancestral, aborigen o indígena.
2. Cultura europea.
3. Cultura africana.

Es importante hacer una línea de tiempo para contextualizar en los niños magnitudes cronológicas en la llegada de cada cultura al territorio que hoy conforma Colombia, y las condiciones que produjeron su desplazamiento.



*Ilustración 1. Línea de tiempo, llegada de los pobladores y sus culturas a nuestro territorio.*

### **2.2.3. LA CULTURA ANCESTRAL O ABORÍGEN (antes considerada raza amerindia).**

Las diferentes teorías de migraciones de los primeros pobladores se dio entre 30.000 y 10.000 años A.C. (Según las diferentes teorías hasta ahora aprobadas) por condiciones climáticas y las características nómades cazadores y recolectores de los grupos que dieron origen a las culturas ancestrales de nuestros aborígenes, indígenas o indios nombre adjudicado por los conquistadores y descubridores españoles creyendo haber llegado a nuevas tierras de indias orientales.

## **Legado cultural aborigen**

2. Los pobladores más antiguos de nuestro continente se fueron ubicando en regiones intercomunicadas por grandes sistemas fluviales y en sectores en donde variedades del maíz, la quinua y otros cereales silvestres se unieron a la abundante fauna terrestre y acuática, para construirse en la base material de subsistencia. (...) Pese a todas estas circunstancias adversas, hoy en día palpamos y percibimos los diferentes vestigios de extraordinarias civilizaciones como los mayas, incas, chibchas y aztecas que se destacan en la astronomía, en formas variadas de arquitectura con la piedra, en la creación de importantes técnicas agrarias y en el desarrollo de formas artísticas en la danza, el teatro, la música, el canto y la manufactura de instrumentos; todo profundamente vinculado con el ritual solar y lunar, en la consagración de las fuentes acuáticas y en la invocación propiciatoria de los cuerpos celestes.

3. El enfrentamiento inicial con la cultura española y posteriormente con la africana, encontró, en ciertos conceptos e imágenes rituales, espacios comunes que favorecieron las mezclas culturales y la formación de corrientes religiosas de carácter indo - cristiano (...). Entre las festividades cristinas que propiciaron estos mestizajes tenemos el Corpus Cristi, La navidad, la adoración a los reyes magos y advocaciones a la virgen María y de santos patronos de las órdenes religiosas que evangelizaron las tierras americanas.

(Pinilla, 1997-1998, p.91, 92)

Y como todo grupo étnico desarrollaron la música dentro de todas las actividades humanas que dan forma a su propia cultura.

(...) los colombianos tenemos una gran herencia artística y hacemos música desde tiempos inmemorables; cuando los europeos vinieron, encontraron millares de melodías e

instrumentos; desafortunadamente en vez de conservar esta riqueza cultural, la destruyeron porque la consideraban obra de salvajes y hechiceros; sin embargo, por lo poco que nos ha quedado sabemos que era una música hermosa.

### **¿Por qué y para que hacían música nuestros indígenas?**

Lo hacían únicamente por cultura, como parte fundamental de sus ritos y ceremonias. Para que los dioses fecundaran la tierra con lluvias y con sol, para que produjese buenas cosechas, para alentar a los combatientes en la guerras, cuando alguien nacía o alguien moría, hacían música cuando un visitante llegaba o un miembro de la tribu se ausentaba y en los matrimonios. (...)

### **¿Qué instrumentos tocaban entonces nuestros antepasados?**

Gran cantidad. Por ejemplo: flautas de diferentes estilos y tamaños, quenás, zamponas, tambores, el yurupari, panderos, ocarinas, chirimías y muchos más.

(Salazar, López y Gaviria, 1992, p.69)

Entre otros y muchos más portes tenemos. Fotuto (trompa hecha con un caracol de gran tamaño); gran variedad de flautas; el capador (variante de la clásica «flauta de pan»); el chucho (resonador cilíndrico de la familia de las maracas antillanas); la carraca (especie de «quijada»); el bombo y el manguaré sumamente resonante realizado con el tronco hueco de cierto árbol, así como danzas rituales y mitos.

Los siguientes videos se muestran a comunidades que hoy hacen presencia en diferentes lugares del territorio colombiano algunas de ellas comparten territorio con otros países como ejemplo del arte musical aborigen y didáctica del folklor ancestral.

**Video 04:** Canto Tule-Kuna (Colombia). Revista Prometeo, (2007, Mayo 02).

**Video 05:** Conjunto típico de la comunidad de Ogobsucum, Kuna Yala. Tito Pérez Quintero, (2010, Noviembre 20).

**Video 06:** Danza Chichamaya, la Yonna. Lapislazuliperiodico, (2011, Febrero 18).

**Video 07:** Danza Embera - Embera Drua. Elvin Flaco Saira, (2014, Septiembre 27).

**Video 08:** Danza misak. Silvio yalanda, (2012, Febrero 15).

**Video 09:** Koguis - homenaje a la Madre Tierra.wmv. Asplazac, (2012, Noviembre 10).

#### **2.2.4. LA CULTURA EUROPEA (antes considerada raza blanca).**

Europa en busca de nuevas rutas de comercio a la india y apoderarse del comercio de las especias y de la seda, proyecto (la empresa de las indias) propuesto por Cristóbal Colón a los reyes de España y basándose en teorías de la tierra redonda ya que antes se creía que la tierra era plana, pretendía dar la vuelta a la tierra y llegar a los territorios de las Indias orientales y Cipango accidentalmente se toparon con el nuevo territorio el 12 de octubre de 1492 creyendo haber llegado a la india que tiempo después Américo Vespucio aclararía que eran nuevas tierras y no la india y las bautizaron en su nombre, América.

Las expediciones de los conquistadores fueron regimientos de hombres de diferentes clases sociales y niveles de cultura, (...) los españoles no enviaron al principio familias, matrimonios o mujeres en sus expediciones. (...) La mezcla entre españoles e indígenas a nivel popular aumento y se difundió. Para lo nacidos de estas relaciones, a los cuales despectivamente se los llamaba “mestizos” y que no gozaron de garantías o libertades.

Pero esta mezcla no solo fue de razas; recordemos que los aborígenes americanos y los españoles tenían su propio idioma, región, danzas, instrumentos musicales, artes y principios morales que comenzaron a influirse mutuamente para originar así, a través de los siglos, una cultura mestiza. En los terrenos de la música y la danza, los españoles trajeron a estas tierras entre los años 1500 y 1800: villancicos, seises, romances, jotas, canarios, fandangos, galerones e, incluso, contradanzas que habían aprendido de los franceses e ingleses. Un hecho para destacar en estas manifestaciones culturales es la irrupción en nuestras sociedades de los elementos sensuales, picarescos y amorosos tanto en las formas cantadas de las coplas y decimas como en las figuras y coreografías de sus danzas. Las variadas formas de zapateo fueron retomadas por aborígenes y africanos, o se mezclaron con algunas variaciones de los mismos que ya se manejaban en antiguas danzas de fertilidad (...). 2. Los españoles habían heredado de los árabes dos instrumentos, uno originalmente de cuatro cuerdas llamado *Al Ud* (laúd) que se convirtió en España y otros lugares de Europa en una familia amplia de instrumentos de cuerdas pulsadas, y otro el *Al Rababa* (Ravel), pequeño violín de una o dos cuerdas muy utilizado por trovadores y decimeros en España. Estos instrumentos van llegando en sucesivas oleadas a nuestro suelo americano, en donde van surgiendo jaranas, cuatros, triples, requintos, cavaquinhos, mejoranas, reveles, bandolas, seises, bordonúas, guitarrones, cincos, charangos, vihuelas. Merecen especial mención las arpas y las chirimías (estos últimos instrumentos de viento) que muchos misioneros trajeron inicialmente para que fueran ejecutadas en las iglesias para acompañar villancicos, salves y misas y que luego pasan a ser patrimonio de músicos tradicionales y populares en la ejecución de música profana en bailes y festejos públicos. (Pinilla, 1997-1998, p.80, 81, 82)

De la influencia europea se derivan varios instrumentos de cuerdas pulsadas: la guitarra española, la bandola (variante de la bandurria), el tiple, el charango, el cuatro entre otros que a lo largo del tiempo nuestros artesanos lutieres dieron forma a su nueva constitución de forma y tímbrica. Así mismo la métrica en las decimas cantadas populares, los cantos religiosos, ritmos y bailes de salón son los más notables para nuestra región.

En los siguientes videos se muestran recreaciones musicales folklóricas de la cultura europea que hacían presencia en España en la época de la conquista y la colonia. Diferentes recreaciones y audios de la música culta religiosa y popular profana, didácticas y evidencia de sus aportes a nuestras músicas tradicionales.

**Video 10:** Fantasías I a la VI de Luis Milán. Rafael Sulbaran, (2008, Julio 22).

**Video 11:** 10 Savall Carlos V Enzina Hoy comamos y bebamos. Música-1, (2017, Febrero 6).

**Video 12:** Mateo Flecha Ensalada la bomba. Musicanpeu, (2012, Enero 24).

**Video 13:** Santa Maria, Strela do dia (CSM 100) - Cantigas de Santa María - Alfonso X el Sabio (1221 - 1284). Belarmo, (2010, Noviembre 16).

**Video 14:** Stella splendens "Llibre Vermell de Montserrat". sh4m69, (2009, Abril 04).

#### **2.2.5. LA CULTURA AFRICANA (antes considerada raza negra).**

En menos de 50 años después de la llegada de los españoles la población aborigen fue diezmada a causa de las guerras invasoras de los conquistadores, los trabajos forzados y las nuevas enfermedades virales al contacto con los europeos. Los españoles solucionaron esta disminución de esclavos indígenas con la trata de esclavos transportados desde África. La

connotación de “raza” inferior que se le ha dado a través del tiempo no coincide con la realidad si evaluamos los grandes aportes que han hecho en todo el mundo y más aún en cuanto a la música y danza se refiere.

Casi siempre se olvida hablar de los grandes imperios africanos en donde sorprendentes y funcionales formas de arquitectura, técnicas avanzadas de metalurgia y novedosas propuestas de agricultura y ganadería se daban la mano con exquisitos y elaborados productos artísticos salidos de las manos de escultores y tejedores y de la inventiva y buen gusto de músicos y danzarines. El hecho de no haber desarrollado formas de escritura para sus lenguas habladas no justifica el nivel de subdesarrollo e inferioridad mental en el cual han ubicado los europeos a los pueblos africanos; pues esa transmisión verbal lo que ha permitido es un acentuado auge de complejas tradiciones orales aún vigentes en el África contemporánea y en sociedades afroamericanas en donde aún se cultivan. Otra imagen simplista de África ha sido asociarla exclusivamente con los tambores en la música; este aspecto está muy distante de la realidad, ya que a través de su historia las culturas africanas han creado gran variedad de instrumentos y han adoptado y transformado otros de pueblos que han incursionado en sus territorios. (...) 2. El legado danzario Africano se ha difundido por todo nuestro continente y goza de un gran arraigo y variedad, lo cual le ha permitido sobrevivir y aportar elementos expresivos y estéticos a las modalidades contemporáneas de la danza popular y aun a la academia. Los tambores, como voces de divinidades, estuvieron vinculados a rituales marcadamente masculinos, en los que la danza desempeñó un papel preponderante. Es así como los bailes de tambor de los congos y yorubas dieron origen a los cumbees, cumbias, cumbiambas, tamboritos, tamborerías, bailes de punta, mapalés, alcatraces, macumbas y candombles, entre otros, todavía presentes en la Antillas,

Centroamérica y ciertos sectores de Suramérica. (...) Los antiguos trovadores y cantores del África tienen sus nietos culturales en los soneros cubanos, en los cantos vallenatos de Colombia, las cantadoras de caramba de la costa pacífica de Colombia, los ejecutantes del lundu peruano y cientos de formas cantadas similares. Profundamente enraizadas en la ancestral África.

(Pinilla, 1997-1998, p.86, 87, 89)

Para nuestra región eje centro oriental de la región andina, de ésta cultura podemos deducir el rico aporte rítmico implícito en los currulaos y su afinidad con el bambuco, así mismo del merengue carranguero donde el maestro Jorge Velosa en diversas entrevistas reconoce que en su época de juventud se basó en los merengues del maestro Guillermo Buitrago “Buitraguito”, en el vallenato cuerdiá’o y la música campesina de Boyacá para dar forma a su obra carranguera.

**Video 15:** Ali Dembele & Petit Adama. Jenenmogo, (2010, octubre 07).

**Video 16:** Balafon style Sénoufo - Adama Diabaté – Niangoya. BaraGnouma, (2012, Enero 05).

**Video 17:** Canto de tambores africanos. Florian Yubero Cañas, (2015, Enero 08).

**Video 18:** FOLI (there is no movement without rhythm) original version by Thomas Roebbers and Floris Leeuwenberg. Thomas roebbers, (2010, Octubre 25).

**Video 19:** Indlondlo zulu dancers. Indlondlo zulu dancers, (2017, septiembre 25).

### **2.3. LA MÚSICA DEL EJE MUSICAL ANDINO CENTRO-ORIENTAL, SUS RITMOS E INSTRUMENTACIÓN (Boyacá, Cundinamarca y Santanderes).**

No podemos hablar de este eje sin mencionar las generalidades de la región andina en cuanto al folklor musical.

#### **2.3.1. REGIÓN ANDINA.**

La región andina de Colombia es una de las más diversas en cuanto a folklor musical se refiere, debido a sus características geomorfológicas que varían a lo largo de su extensión actúan como especie de barrera natural a los comportamientos y actividades cotidianas de sus habitantes y por consecuente en las formas de expresión cultural y folclórico.

En lo que tiene que ver con su contexto poblacional, la región está habitada por más del 90% del total de los colombianos, concentrados principalmente en los grandes centros urbanos, lo que la clasifica como la más densamente poblada del país. La distribución étnica de sus gentes es tan variada como el número de departamentos que la integran. Así, hallamos varios núcleos de población de mayoría mestiza muy unificada y con predominio de aporte indígena en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y sur de Santander, antiguo asentamiento de familia lingüista chibcha y en Tolima, Huila, sur de Cauca y Nariño por influencia caribe en los dos primeros y quechua en los dos últimos. En Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, y los Santanderes predomina en el mestizaje el aporte hispano, particularmente en Antioquia La Grande, en cuyo territorio se establecieron gentes vascas, andaluzas y castellanas. Al occidente (Valle del cauca, Cauca y Nariño) se localizan fuertes núcleos de mulataje por la contigüidad de la zona pacífica. Al oriente predomina el mestizo, y en algunas ciudades de tipo colonial como Popayán, Buga y Pasto, este mestizaje se polariza hacia el predominio del blanco.

Muy rica en agricultura, ganadería, minería e industria, esta región es parte vital de la economía del país.

(Abadía, 2012, p. 17, 18).

### **Principales instrumentos**

Entre los aerófonos de la zona andina están la “hojita vegetal” de guayabo o naranjo, los chiflos de Cundinamarca y Boyacá que son flautas de pan o capadores, la flautas traveseras del Cauca y Huila llamadas *kuvis* y *cachupendo*, las flautas derechas llamadas “pitos”, el cacho de toro o cuerno, el pinquillo y las pegates guambianas, los silbatos de arcilla en figuras de aves, las chirimías de Girardota y San Vicente, las quenás de Nariño y Cauca y las dulzainas, armónicas de boca o violinas de esta región. En Nariño le dicen violina y en Antioquia “castruera”. La de mayor tamaño en Nariño se llama rondador. Las ocarinas de arcilla son abundantes en esta región andina.

Entre los cordófonos el más representativo de la zona es el tiple, derivado de la guitarra latina; muy extendidos también son el requinto, que es un tiple alto, y la bandola, instrumento derivado de la mandolina italiana y la bandurria española. La guitarra morisca, universalizada, se usa también en Colombia. En Nariño, por contigüidad del Ecuador, se usa el charango o bandolín que a veces está formado por un caparazón de armadillo y se llama *quirquincho*. Ocasionalmente en esta región andina se usa el laúd con función de la bandola segunda.

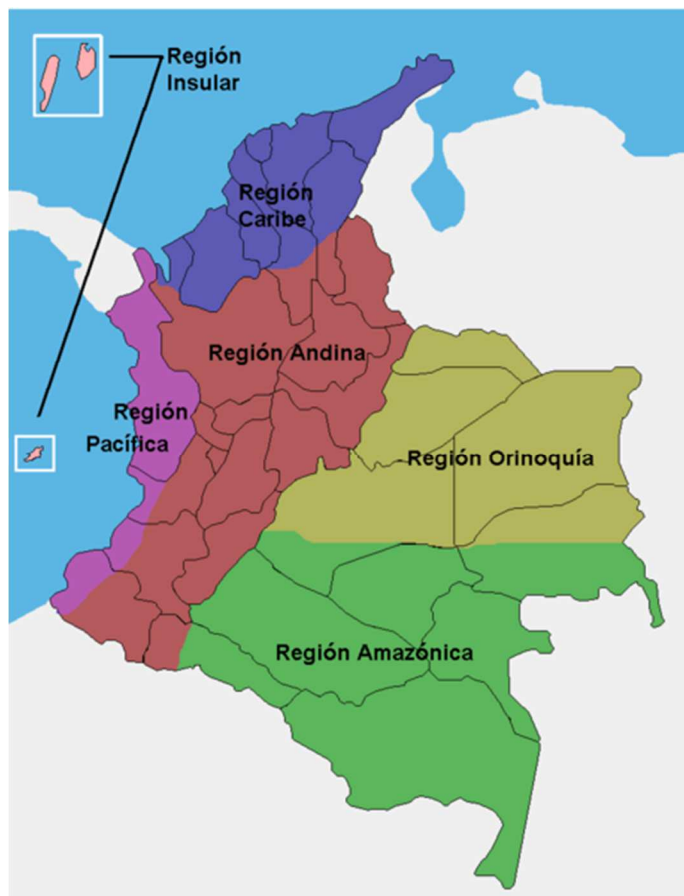
Entre los autofonos o idiófonos son frecuentes el “chucho” o “alfandoque”, los “quiribillos” y “esterilla”, la “carraca” caballar, el “guache” o totuma con granos de maíz,

el carángano de vejiga en el Huila, la caña de raspa o raspa de ranuras, la concha de gurre o caparazón de armadillo, las cucharas de palo y la matraca.

Entre los membranófonos son frecuentes el bombo o tambora, la pandereta y la “zambumbia” de Santander, que en el Huila se llama puerca y en Boyacá marrano. El “chimborio” o tambor cubico del Tolima está casi desaparecido.

(Abadía Morales, 2012 p. 35).

Se debe referenciar la región andina en relación con las demás como contraste así como se comprender la luz en contraste a la oscuridad para afianzar en los niños una idea global de nuestra diversidad musical.



*Ilustración 2. Mapa de las regiones naturales de Colombia. Regionesdecolombia (2011).*

En cuanto a los musicales de la misma manera se debe lograr un conocimiento a nivel general como docente para solucionar cualquier inquietud en los jóvenes músicos.



*Ilustración 3. Mapa de los ejes musicales por regiones. Miller (2015).*

Por la riqueza musical que tiene nuestro país cada región natural posee ejes musicales que comparten hilos similares pero que varían según el entorno cultural. Cada eje contiene departamentos donde las fronteras de estos no delimitan con exactitud al eje sino que sólo son una referencia casi coincidente en las diferencias folclóricas. Esto permite un estudio más focalizado de las formas rítmicas manifiestas en cada uno. Veamos para la región Andina: Miller, M. (martes, 31 de marzo de 2015).

1. Eje musical Andino Nor-occidental (Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío).
2. Eje musical Andino Centro-oriental (Cundinamarca, Boyacá y Santanderes).
3. Eje musical Andino Centro-sur (Tolima, Huila y Nor-oriente del Cauca).
4. Eje musical Andino sur-occidental (Sur-oriente del Cauca y Oriente de Nariño)

### **2.3.2. EJE MUSICAL CENTRO-ORIENTAL (Boyacá, Cundinamarca y Santanderes).**

Esta monografía focaliza su investigación en este eje con cuatro de sus ritmos más representativos:

1. Bambuco.
2. Torbellino
3. Merengue carranguero.
4. Rumba carranguera.

Las músicas de este eje son cultivadas por grupos humanos diversos correspondiendo a distintas prácticas musicales complementadas a actividades culturales rurales como urbanas, siendo esta última influenciada por lo rural debido a una fuerte interacción característico de la región.

**Video 19:** Expedición Sonora - Capitulo 10\_ Tiple. Señal Colombia. (16 de enero de 2013).

**Video 20:** Expedición Sonora - Capitulo 6\_ Bandola. Señal Colombia. (16 de enero de 2013).

**Video 21:** Expedición Sonora - Capitulo 12\_ Requinto. Señal Colombia. (16 de enero de 2013).

**Video 22:** Expedición Sonora - Capitulo 13\_ Guitarra. Señal Colombia. (16 de enero de 2013).

Siendo la música una de las manifestaciones de la cultura estos cuatro ritmos reflejan el sentir de la gente que no solo la crea sino la consume y de nuevo la recrea tejiendo hilos de comunicación con lo pasado y lo por venir. Las obras musicales no solo tienen un mensaje explícito sino que es todo un lenguaje comunicativo desde lo implícito en los componentes musicales que la conforman. Estas características implícitas es lo que hace que una obra instrumental comunique identidad con el entorno donde fue creada. Es toda una riqueza del sentir autóctono.

Una obra musical ya sea de un nivel de complejidad alto o el más simple tiene tres elementos que le dan consolidación al momento de su interpretación, de éstos depende la expresión y la función de comunicación que cumple la música tanto para los ejecutantes como para el auditorio. Son los tres pies de un trípode que le dan estabilidad, en la música estas tres bases son la Melodía, la Armonía y el Ritmo.

Nos enfocaremos en el ritmo como una de las herramientas que se propone a trabajar en las metodologías Kodály y Orff no como un tratado profundo, sino en la efectividad y sencillez de sus propuestas de aplicación.

El ritmo según: Franco, (2005). “Todos los sonidos transcurren en el tiempo y por lo tanto son medibles. Cuando combinamos sonidos largos, cortos y silencios, producimos un flujo sonoro. Esta relación de duraciones (sonidos y silencios) adecuadamente organizada es lo que denominamos **RITMO**” (p.18).

Es de suma importancia en la iniciación musical. De los tres elementos de la música es el que está implícito en las otras dos, y se presenta de forma natural en lo cotidiano del ser humano como en la palabra.

### **Kodály y el ritmo:**

“El método Kodály puede ser adaptado (no adoptado) a las más diversas culturas y sistemas de educación musical alrededor del mundo ya que su secuencia, herramientas y materiales están organizados de acuerdo con el desarrollo del niño en su entorno y no de acuerdo con un ordenamiento lógico” (Zuleta, 2004, p. 69).

El en método Kodály una de estas herramientas de trabajo es el ritmo y propone que desde las palabras habladas pueden adaptarse al rimo que se quiere trabajar, Pascual (2002) “Las silabas métricas se emplean para la interiorización de los patrones rítmicos de la canción” (p.131).

Para el estudio de cada ritmo propuesto en esta monografía se utilizaron onomatopeyas adaptadas y siguiendo una práctica evolutiva basa en la metodología Kodály: Pascual, (2002).

1. Señalar el pulso rítmico andando.
2. Decir el ritmo con silabas rítmicas.
3. Interpretar con palmas el ritmo. (O combinaciones corporales).
4. Interpretar el ritmo con un instrumento de percusión.
5. Percutir con palmas el ritmo mientras se piensa mentalmente las palabras de la canción.

(p. 131).

**Orff y el ritmo:** en este método

“Orff realiza verdaderamente un desarrollo de ritmo a través de distintos ostinatos y melódicos y de la palabra. Muchos alumnos experimentan la dificultad de sentir rítmicamente una línea de un discurso o de una frase. (...) Por eso Orff emplea el lenguaje y las palabras como medio de acceder el ritmo. Por ejemplo utiliza palabras para explicar la acentuación y el compás” (Pascual. p 269, 2002).

Estos son los elementos coincidentes de las dos metodologías que sirvieron a esta investigación para el aprendizaje de lo aires folklóricos del Eje Musical Centro-Oriental de la Región Andina. Más adelante se verá la propuesta de onomatopeyas para el estudio de cada ritmo y como se aplicaron en los talleres.

Se seguirá el siguiente orden de estudio: Bambuco, Torbellino, Merengue Carranguero y Rumba Carranguera y sus formas más básicas para la inducción hacia el folklor del eje centro-oriental.

### **2.3.3. RITMO DE BAMBUCO.**

De los orígenes del bambuco se ha indagado muchas fuentes que aportan datos dando indicio de cómo fue su recorrido en sus orígenes y de cómo llegó hasta esta región del altiplano cundiboyacense, Naranjo (1940) “Siempre he creído que el bambuco pasó del Cauca al Tolima; de allá a Cundinamarca, y de Cundinamarca al sur del Santander” (p.213). De todas las indagaciones consultadas se deduce que éste ritmo es uno de los más representativos a nivel internacional, y del departamento del Cauca se recogen una de las primeras cronologías de la existencia del bambuco como el ritmo de preferencia para las celebraciones de la gesta

libertadora y del nuevo sentimiento nacionalista. Por otra parte de la palabra Bambuco se tiene que:

(...) el origen etimológico de la palabra Bambuco, se pueden encontrar dos posibilidades desde la lengua Quechua; La primera corresponde a la unión de dos palabras: Wanpu (que significa canoa, balsa) y Puku (que traduce vasija). De esta forma Wanpu puku significa: vasija en forma de canoa. Con esta primera posibilidad se concluye que este ritmo era interpretado por los quechuas mientras hacían sus cerámicas. (Pazos, 1961). La segunda posibilidad es Ku que remite al posesivo 'se'. Wanpu ku significa canoeros y alude bambuco como un ritmo inventado por los canoeros quechuas. A su llegada los españoles no lograban entender muy bien la palabra expresada y la denominaron Bambuco. Según Miñana (1997), los documentos históricos muestran que el Bambuco es un fenómeno musical-cultural del siglo XIX y que, en él se danzaba en pareja suelta.

Nace en el gran Cauca, se dispersa por el sur hasta Perú cuando seguía la campaña libertadora y luego tiende hacia el norte por las riberas de los ríos Cauca y Magdalena, para convertirse en música y danza "nacional" En este proceso de gestación del Bambuco como aire nacional es tangible la participación multirracial, (de indios, negros y blancos), por lo que es entendible que aquel se tomara como bandera (...) para repeler la España opresiva de entonces y, representaba la voz de esta tierra en busca de su libertad.

(Boada, 2012, p. 70, 71).

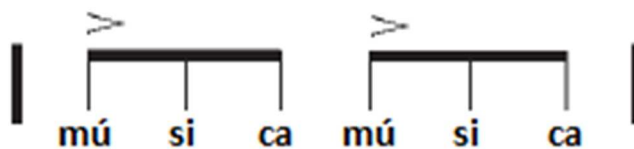
## EL BAMBUCO, MODELO DE ACENTUACIÓN.

El bambuco entre otros ritmos de Colombia tiene una afinidad en cuanto a su estructura rítmica, se hace referencia al compás binario y matriz ternaria. Esto consiste en: Franco (2005)

(...) “dos acentuaciones sobre matriz ternaria ubicados en los elementos 1 y 4 de la primera división del pulso” (p. 25).



*Ilustración 4. Acentuación compas binario – matriz ternaria.*



*Ilustración 5. Onomatopeya propuesta para la asimilación de la estructura (mu-si-ca).*

## EL BAMBUCO INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN.

Dentro de los instrumentos de percusión que acompañan al bambuco tenemos la tambora andina, maracas, mates y las cucharas que son los más utilizados en este eje de la región dándole un colorido más fiestero al grupo tradicional de cuerdas guitarra, tiple, tiple requinto y / o bandola andina. Veamos algunas matrices rítmicas y las onomatopeyas propuestas para la enseñanza en los diferentes instrumentos.

TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 1

Variación 1 (E-SE\_TO-RI-TO)

The image shows a musical score for two parts: Madera and Parche. Both parts are in 6/8 time. The Madera part has a melody with notes and rests, with lyrics 'E SE RI' and 'E SE RI...' above it. The Parche part has a simpler rhythm with notes and rests, with lyrics 'TO TO' and 'TO TO...' above it.

*Ilustración 6. Onomatopeya propuesta para la asimilación del bambuco fiestero (e-se-to-ri-to).*

Los movimientos de esta estructura se realizan la mano derecha para madera e izquierda para parche o viceversa, según la condición del alumno esta estructura se toma como base para otras variaciones en la tambora.

TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 2

Variación 2 (CHI-CHA\_CON-PA-PAS)

The image shows a musical score for two parts: Madera and Parche. Both parts are in 6/8 time. The Madera part has a melody with notes and rests, with lyrics 'CHI CHA PA PAS' and 'CHI CHA PA PAS...' above it. The Parche part has a simpler rhythm with notes and rests, with lyrics 'CON PAS' and 'CON PAS...' above it.

*Ilustración 7. Onomatopeya propuesta para la asimilación de la estructura (chi-cha-con-pa-pas).*

A la diferencia de la estructura anterior el último movimiento se ejecuta al mismo tiempo. Cuando se presenta dificultad una solución efectiva es la de asimilar un acento o tilde en la sílaba *pás*.

### TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 3

Variación 3 ( 7 NO\_LO\_TO-QUES)

Madera

Parche

NO TO QUES

LO QUES

Detailed description: This musical notation is for a variation of the Tambora Andina or Bombo. It consists of two staves: 'Madera' (wood) and 'Parche' (drumhead). Both staves are in 6/8 time, indicated by a common time signature and a '6' over an '8'. The Madera staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes. Above the staff, the lyrics 'NO TO QUES' are written, with a '7' above the first measure. The Parche staff has a bass clef and contains a sequence of eighth notes, with a '7' above the first measure. Above the Parche staff, the lyrics 'LO QUES' are written. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing two notes beamed together.

*Ilustración 8 Onomatopeya (7-no-lo-to-ques).*

Esta estructura constituye un adorno para las dos primeras, para que el alumno lo asimile se simula el golpe del primer tiempo en el aire y no en la madera.

### TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 4

Variación 4 ( O-JO\_CON\_E-SO)

Madera

Parche

O JO E SO O JO E SO

O CON SO O CON SO

Detailed description: This musical notation is for another variation of the Tambora Andina or Bombo. It consists of two staves: 'Madera' (wood) and 'Parche' (drumhead). Both staves are in 6/8 time, indicated by a common time signature and a '6' over an '8'. The Madera staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes. Above the staff, the lyrics 'O JO E SO O JO E SO' are written. The Parche staff has a bass clef and contains a sequence of eighth notes, with a '7' above the first measure. Above the Parche staff, the lyrics 'O CON SO O CON SO' are written. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing two notes beamed together.

*Ilustración 9. Onomatopeya (o-jo-con-e-so).*

Esta estructura constituye un adorno para las dos primeras, el primer movimiento se ejecuta al mismo tiempo simulando una acentuación. Esta estructura de la sensación de acelerando al redoblar los golpes en el parche.

TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 5

Variación 5 (CHI-CHA\_ CON...Y\_QUE\_ME :: SIR-VAN\_CON\_PA-PAS)

CHI CHA Y QUE ME SIR VAN PA PAS

Madera

Parche

CON QUE ME SIR CON PAS



The image shows a musical score for two parts: Madera and Parche. The title is 'Variación 5 (CHI-CHA\_ CON...Y\_QUE\_ME :: SIR-VAN\_CON\_PA-PAS)'. The lyrics are 'CHI CHA Y QUE ME SIR VAN PA PAS' for the Madera part and 'CON QUE ME SIR CON PAS' for the Parche part. The notation is in 6/8 time, with a key signature of one flat. The Madera part consists of eighth and sixteenth notes, while the Parche part consists of quarter and eighth notes.

Ilustración 10. Onomatopeya (*chi-cha-con-y-que-me-sir-van-con-pa-pas*).

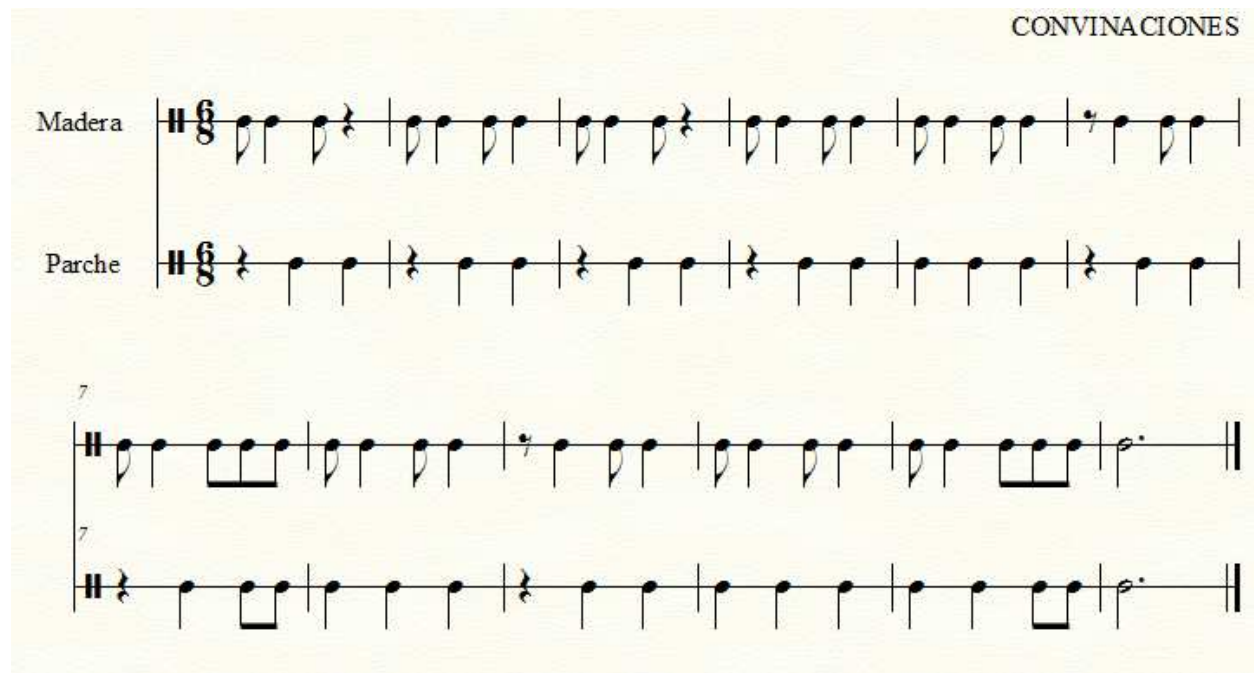
Esta estructura constituye un adorno para las dos primeras, como la anterior da más movimiento al ritmo. Se debe enseñar cuando el alumno ya ha logrado un buen dominio del instrumento.

TAMBORA ANDINA O BOMBO. Audio 6

CONVINACIONES

Madera

Parche



The image shows a musical score for two parts: Madera and Parche. The title is 'CONVINACIONES'. The notation is in 6/8 time, with a key signature of one flat. The Madera part consists of eighth and sixteenth notes, while the Parche part consists of quarter and eighth notes. There are two systems of notation, with the second system starting at measure 7.

Ilustración 11. Ejemplo de combinación de las variaciones para el bambuco en tambora.

## BAMBUCO EN GUITARRA. Audio 7



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Acoustic Guitar' and the bottom staff is labeled 'Ac. Gtr.'. Both staves are in 3/4 time and feature a series of chords and rhythmic patterns. The 'Ac. Gtr.' staff includes a '7' above the first measure, indicating a seventh chord. The notation uses various note values and rests to create a specific rhythmic texture.

*Ilustración 12. Articulación para guitarra Ritmo armónico del Bambuco para guitarra.*

## BAMBUCO EN TIPLE. Audio 8



The image shows a musical notation for Tiple in 3/4 time. The notation consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the notes, there are articulation symbols: a square with a downward-pointing triangle (representing a downward movement) and a square with an upward-pointing triangle (representing an upward movement). The lyrics 'mú si ca mú si ca...' are written below the notes. The notation is divided into measures by vertical bar lines, and the piece ends with a double bar line.

▣ movimiento hacia abajo

▤ movimiento hacia arriba

*Ilustración 13. Matriz de articulación para tiple. Onomatopeya propuesta (mú-si-ca-mú-si-ca).*

La simbología del movimiento abajo-arriba se comparte para la forma de ejecutar en otros instrumentos.

BAMBUCO EN OTRAS PERCUSIONES. La acentuación que está presente en el primer y en el cuarto elemento de la estructura, se da de la misma forma para las maracas, mates, cucharas y comparten similitud al interpretar el torbellino. Para lograr el dominio de la estructura rítmica en los alumnos se pueden buscar otras palabras de tres sílabas y que tengan la acentuación en la primer sílaba, por ejemplo júpiter, tónica etc. En las cartillas del plan nacional música para la convivencia del ministerio de cultura Franco, Lambuley y Sossa (2005). Se puede encontrar un tratado más minucioso para llevar a los niños hacia un estudio de nivel profesional.

#### **2.3.4. RITMO DE TORBELLINO.**

El significado del torbellino denota un fenómeno cíclico, y así es, que se repite se podría decir que se trata de un ostinato armónico el cual ésta estructura cíclica que tiene similitudes con aires musicales de la región de los llanos orientales como el caso del joropo.

En el torbellino la relación ritmo-armonía es sonotípica, es decir que mantiene una relación fija de dos primeros tiempos de tónica y tercer tiempo en subdominante para el primer compás, y la dominante abarca los tres tiempos del segundo compás. Es, así, una estructura cíclica a la manera de las músicas llaneras, con las que se evidencian filiaciones importantes. Hay una relación estructural profunda entre dos sistemas musicales, el TORBELLINO y el JOROPO, en los que encontramos una estructura común que a manera de sustrato las hace cercanas. El régimen TÓNICA - SUBDOMINANTE - DOMINANTE, (...)

(Franco, Lambuley y Sossa, 2008, p.37).

Aclarado la razón del porqué de su nombre y su estructura armónica se referencia como hace presencia en los departamentos del eje centro-oriental para luego retomar al estudio practico.

Las músicas de torbellino, cuyo núcleo de referencia principal es la Provincia de Vélez en la Subregión de la Montaña Santandereana (...) presentan también un amplio nivel de dispersión a lo largo y ancho del altiplano (...) en Boyacá; y (...) en Cundinamarca, entre otros, cada municipio con características estilísticas y estructurales propias. El torbellino también presenta diferentes formas en cuanto a su estructura. (...) estructuración poético-musical en los moños, al alternar segmentos musicales con coplas recitadas.

Otra forma que alterna un segmento musical con canto a capella en la interpretación de cantas de guabina donde aparece en registros iniciales, preludios e interludios instrumentales. Finalmente, se presenta también como música que canta coplas sobre la base de torbellino con existencia de múltiples tonadas, recibiendo la denominación de torbellino cantado (...) El formato instrumental del género lo establecen el requinto andino también conocido como tiple requinto, con protagonismo melódico, y el tiple acompañante, que también asume el rol melódico en los conjuntos que interpretan a dos tiples.

La afinación tradicional por la construcción de los instrumentos es en **Bb**, concediéndole al tiple acompañante un registro rico en sonoridades graves que ha desaparecido en las prácticas urbanas por su construcción con un diapasón más corto que permite su afinación en **C** y da como resultante una sonoridad arrequintada.

Para complementar este tipo de conformación instrumental es determinante la presencia de diversos y variados instrumentos de percusión (...) Los instrumentos de percusión del eje en cuanto a la producción de sus sonoridades son de diferentes

características. Son medios sonoros muy irregulares, incapaces de producir escalas tonales a la manera de los cordófonos del eje. Por contraste producen el llamado ruido blanco, por acción de la fricción, el entrechoque, o el sacudimiento.

Esta mixtura y amalgama de sonoridades da una especial riqueza a las músicas de torbellino. (...) Con todo, si bien consideramos el torbellino como un sistema musical que articula componentes musicales, literarios y danzarios, es conveniente tener en cuenta que en las diferentes subregiones éste se manifiesta con características propias. Mientras en la montaña santandereana, en particular la provincia de Vélez, es fuerte la relación del torbellino con el canto de la guabina, en otras regiones como en la provincia de García Rovira municipios de San José de Miranda y Málaga se ha manifestado con énfasis en el torbellino instrumental de base danzaria denominado el torbellino arrancapajas.

(Franco, Lambuley y Sossa, 2008).

El torbellino tiene un variado recurso instrumental del cual se abarcara el mejor número posible de instrumentos, los de percusión que participan en este ritmo dan la posibilidad de hacer una implementación de la metodología Orff.

## BASE Y VARIACIÓN RITMICA EN TAMBOR O CHIMBORRIO

Aunque no se registra evidencia para este trabajo se menciona la existencia de un tambor en forma cuadrada con parche en piel curtida con resonadores de cuerda en alambre fino o cuerdas de guitarra llamado chimborrio su tímbrica es similar al redoblante. De este instrumento muy usado en otrora para acompañar este ritmo se localizan últimos registros en la población de

Monguí, se menciona a este instrumento por tener afinidad de interpretación con el tambor o bombo instrumento con que los niños tienen una afinidad inmediata.

Base, Audio 9

BASE (CON-TRA\_LOS\_TRON-COS\_CON-TRA\_LAS\_PIE-DRAS)

LOS      COS      LAS      DRAS

Madera

CON TRA    TRON    CON TRA    PIE

Parche

*Ilustración 14. Base rítmica del torbellino en tambor. Onomatopeya propuesta (con-tra-los-tron-cos- con-tra- las-pie-dras).*

Variación. Audio 10

VARIACIÓN (PE-GA-TE\_PE-GA-TE\_PE-GA-TE\_PE-GA-TE)

TE      TE      TE      TE

Madera

PE GA    PE GA    PE GA    PE GA

Parche

*Ilustración 15. Variación rítmica del torbellino en tambor. Onomatopeya (pe-ga-te-pe-ga-te).*

TORBELLINO EN GUITARRA. Audio 11

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Acoustic Guitar' and the bottom staff is labeled 'Ac. Gtr.'. Both staves are in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The music consists of a series of chords and single notes, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign.

*Ilustración 16 Articulación para guitarra Ritmo armónico del Torbellino para guitarra.*

TORBELLINO PERCUSIÓN RITMICA 1 (guacharaca, cucharas, chucho, mates, y quiribillo).

Audio 12, 13, 14, 15 y 16

The image shows a rhythmic notation for percussion in 3/4 time. It consists of three measures, each with a double bar line at the end. The first measure has a '3/4' time signature. The notation uses 'x' for a percussive sound and 'V' for a vocal sound. Below the notation, the words 'mú si ca mú si ca...' are written.

*Ilustración 17. Articulación 1 para percusión en torbellino. Onomatopeya (mú-si-ca).*

TORBELLINO PERCUSIÓN RITMICA 2 (guacharaca, esterilla, cucharas).

Audio 17, 18 y 19

The image shows a rhythmic notation for percussion in 3/4 time. It consists of three measures, each with a double bar line at the end. The first measure has a '3/4' time signature. The notation uses 'x' for a percussive sound and 'V' for a vocal sound. Below the notation, the words 'ca lle voy por la ca lle voy por la ca lle voy por la...' are written.

*Ilustración 18. Articulación 2 para percusión en torbellino. (ca-lle-voy-por-la ca-lle).*

En el torbellino como en el bambuco se puede contar con la intervención melódica de chiflos o capadores y pinquillos o pequeñas flautas traversas de caña para adaptar la metodología Orff a la instrumentación de la región.

### **2.3.5. RITMOS DE LA MÚSICA CARRANGUERA.**

Este género musical está en auge y crecimiento entre las nuevas generaciones debido a la afinidad que tienen los jóvenes con los mensajes de sus textos llenos de una filosofía ecológica y de la sencillez con que la carranga pinta con las palabras el que hacer y los amores de las gentes hacia su región, esto sumado la picaresca forma de abordar temas de amoríos que se conjugan el colorido de sus melodías salpicadas de juglaresco sentido rítmico.

El desarrollo cultural y musical de la música llamada de carranga o carranguera fenómeno de base campesina que se hace visible en la década de los 80 a través del aporte de Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira tiene como importante antecedente al merengue andino. Esta música se configuró como proceso a partir de las resonancias con el merengue vallenato de cuerdas difundido por las nacientes radios locales en el centro del país y gracias a las interfluencias generadas por el comercio y movilización a través del río Magdalena. Se destacan las versiones aún vigentes de intérpretes y creadores como Guillermo Buitrago y Julio Bovea.

La música carranguera, entonces, se ha expandido ampliamente durante los últimos veinticinco años con una intensa labor de grabación, radiodifusión y difusión en vivo por muchos municipios en festivales, ferias y fiestas patronales, que contribuyó a promover ampliamente la difusión del formato y los géneros practicados.

En cuanto a las zonas de interfluencia de la música carranguera, aproxima como áreas de arraigo: Departamento de Boyacá y Cundinamarca. (...) al sur de Santander, (...). Se presenta un caso especial por el desarrollo instrumental de alto nivel en el requinto que ha aportado la tradición de músicas de torbellino y que se ha transferido a la ejecución de estas músicas que, como se ha dicho, han logrado una mayor difusión que las expresiones de base campesina del torbellino.

Los antiguos requintistas de torbellino ahora lo son también de carranga aportando un excelente nivel de ejecución en el rol melódico. El repertorio de Velosa con sus excelentes requintistas (Javier Moreno, Delio Torres y Jorge González) se ha convertido en paradigma de ejecución y estilo para los requintistas populares. La guitarra ha encontrado en el bordoneo de la música carranguera un rol significativo y de mayor exigencia técnico expresiva, logrando construir una sonoridad inédita que identifica y caracteriza una manera de sonar propia. (...) (Franco, et al. 2008).

### **2.3.6. EL MERENGUE CARRANGUERO.**

Este ritmo tiene su base rítmica ternaria que influenciado en su creación por otros géneros va adoptando un apellido musical según la afinidad que le corresponda por eso se le escuchara apelativos como joropia'ó, Bambuquia'ó, Apasilla'ó entre otros y esto se debe al momento de ejercer el cambio de acorde dentro la célula rítmica ya sea sobre el apagado o cuando va el tiempo pleno, esto hace que a pesar de sus variedades solo se divida en dos tipos, pero su estructura rítmica sigue siendo la misma.

Respecto a la morfología musical de los géneros que hacen parte del sistema de la música carranguera, podemos afirmar globalmente que se ejecuta el merengue en cualquiera de sus

dos regímenes acentuales (tético y anacrúsico) y estacar la condición binaria de la rumba carranguera. Es pertinente anotar también que en el ámbito de la música carranguera se ha generado una nomenclatura espontánea de los ritmos cultivados, de acuerdo a la cercanía o influencia de otras músicas tradicionales, populares (...) merengue redovado y rumba rap por citar dos ejemplos (Franco, et al. 2008).

MERENGUE EN GUITARRA. Audio 20

The image displays three staves of musical notation for 'Merengue carranguero en guitarra'. The first staff is labeled 'Acoustic Guitar' and shows a melodic line in 3/4 time. The second staff is labeled 'Ac. Gtr.' and shows a rhythmic accompaniment starting at measure 7. The third staff is also labeled 'Ac. Gtr.' and continues the accompaniment starting at measure 14. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords.

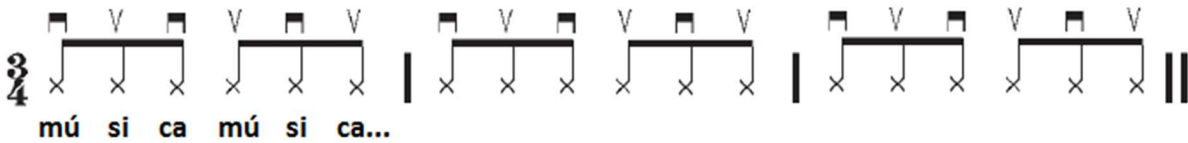
*Ilustración 19. Merengue carranguero en guitarra.*

MERENGUE EN TIPLE. Audio 21

The image shows a rhythmic pattern for 'Merengue carranguero en tiple' in 3/4 time. It consists of three measures of music. The first measure has a vocal line with the lyrics 'ca rran' and a guitar line with a 'V' marking. The second measure has the lyrics 'ga...' and a guitar line with a 'V' marking. The third measure has a guitar line with a 'V' marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line at the end.

*Ilustración 20. Merengue carranguero en tiple. Onomatopeya propuesta en tiple y guitarra es (ca-rran-ga).*

MERENGUE EN GUACHARACA. Audio 22



*Ilustración 21. Merengue carranguero en guacharaca. Onomatopeya propuesta (mú-si-ca).*

**2.3.7. RUMBA CARRANGUERA.**

Su base rítmica es binaria pero lo mismo que en el merengue según su forma expresiva y la acentuación va adoptando diferentes apellidos como: amarrada, coja, ronda etc.

RUMBA CARRANGUERA EN GUITARRA. Audio 23



*Ilustración 22. Rumba carranguera en guitarra.*

RUMBA CARRANGUERA EN TIPLE VARIACIÓN 1. Audio 24



*Ilustración 23. Rumba carranguera en tiple variación 1. Onomatopeya propuesta (se-ño-ri-ta-y-se-ño-ri-ta-y).*

RUMBA CARRANGUERA EN TIPLE VARIACIÓN 2. Audio 25



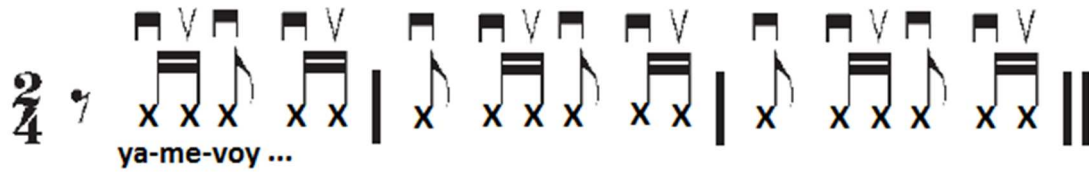
*Ilustración 24. Rumba carranguera en tiple variación 2. Onomatopeya propuesta (ya-me-voy)*

RUMBA CARRANGUERA EN TIPLE VARIACIÓN 3. Audio 26



*Ilustración 25. Rumba carranguera en tiple variación 3. Onomatopeya propuesta (a-rre-a-rre).*

RUMBA CARRANGUERA EN GUACHARACA. Audio 27



*Ilustración 26. Rumba carranguera en guacharaca. Onomatopeya propuesta (ya-me-voy).*

Estas formas básicas de cada ritmo son suficientes para que el niño pueda ir pasando desde los ejercicios vocalizados y corporales a los instrumentos de percusión hasta llegar a la adaptación en los instrumentos armónicos y melódicos.

### 3. DISEÑO DE LOS TALLERES

#### INTENSIDAD DE TIEMPO PARA EL DESARROLLO DE LOS TALLERES

CRONOGRAMA ACTIVIDADES POR MES DE 4 A 6 TALLERES DE DOS HORAS									
	MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	MES 5	MES 6	MES 7	MES 8	MES 9
BAMBUCO	Red	Green	Green	Green				Yellow	Blue
TORBELLINO	Red		Green	Green	Green			Yellow	Blue
MERENGUE	Red			Green	Green	Green		Yellow	Blue
RUMBA	Red				Green	Green	Green	Yellow	Blue
CONTEXTOS HISTÓRICOS	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Blue

Red	Indagaciones conceptuales y ejercicios rítmicos previos.
Green	Estudio del tema.
Yellow	Ensamblés.
Blue	Valoraciones finales.

*Ilustración 27 Cronograma de actividades.*

Se programaron 30 talleres con una intensidad de dos horas los fines de semana.

#### PLAN DE TRABAJO PARA CADA TALLER Y RITMO TRADICIONAL.

RITMOS	CONTENIDOS	OBJETIVOS	REPERTORIO
BAMBUCO.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Audiciones y videos.</li> <li>• Contextos históricos.</li> <li>• Ejercicios de onomatopeyas.</li> <li>• Ejercicios de palmas y corporales.</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Instrumentos de percusión</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Digitación, pulsación, rasgueo.</li> <li>• Estudio de escala y tonalidad.</li> <li>• Estudio melódico.</li> <li>• Estudio armónico.</li> <li>• Ejercicios vocales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dominio del compás.</li> <li>• Estudio Pulso y acento.</li> <li>• Dominio del ritmo.</li> <li>• Dominio del instrumento.</li> <li>• Ensamblés.</li> <li>• Dominio entonación vocal y del canto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soatá.</li> <li>• Guabina Chiquinquireña.</li> </ul>

<b>RITMOS</b>	<b>CONTENIDOS</b>	<b>OBJETIVOS</b>	<b>REPERTORIO</b>
TORBELLINO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Audiciones y videos.</li> <li>• Contextos históricos.</li> <li>• Ejercicios de onomatopeyas.</li> <li>• Ejercicios de palmas y corporales.</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Instrumentos de percusión</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Digitación, pulsación, rasgueo.</li> <li>• Estudio de escala y tonalidad.</li> <li>• Estudio melódico.</li> <li>• Estudio armónico.</li> <li>• Ejercicios vocales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dominio del compás.</li> <li>• Estudio Pulso y acento.</li> <li>• Dominio del ritmo.</li> <li>• Dominio del instrumento.</li> <li>• Ensamblés.</li> <li>• Dominio entonación vocal y del canto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Viva la fiesta.</li> <li>• Con flauta tiple y tambor.</li> </ul>

<b>RITMOS</b>	<b>CONTENIDOS</b>	<b>OBJETIVOS</b>	<b>REPERTORIO</b>
CARRANGA MERENGUE Y RUMBA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Audiciones y videos.</li> <li>• Contextos históricos.</li> <li>• Ejercicios de onomatopeyas.</li> <li>• Ejercicios de palmas y corporales.</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Instrumentos de percusión</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Digitación, pulsación, rasgueo.</li> <li>• Estudio de escala y tonalidad.</li> <li>• Estudio melódico.</li> <li>• Estudio armónico.</li> <li>• Ejercicios vocales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dominio del compás.</li> <li>• Estudio Pulso y acento.</li> <li>• Dominio del ritmo.</li> <li>• Dominio del instrumento.</li> <li>• Ensamblés.</li> <li>• Dominio entonación vocal y del canto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La cucharita.</li> <li>• Julia, julia, julia.</li> </ul>

<b>RITMOS</b>	<b>ACTIVIDAD</b>	<b>OBJETIVOS</b>	<b>REPERTORIO</b>
<p>BAMBUCO.</p> <p>TORBELLINO</p> <p>MERENGUE</p> <p>RUMBA</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Audiciones y videos.</li> <li>• Contextos históricos.</li> <li>• Ejercicios de onomatopeyas.</li> <li>• Ejercicios de palmas y corporales.</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Instrumentos de percusión</li> <li>• Adaptaciones instrumentales. Digitación, pulsación, rasgueo.</li> <li>• Estudio de escala y tonalidad.</li> <li>• Estudio melódico.</li> <li>• Estudio armónico.</li> <li>• Ejercicios vocales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dominio del compás.</li> <li>• Estudio Pulso y acento.</li> <li>• Dominio del ritmo.</li> <li>• Dominio del instrumento.</li> <li>• Ensamblés.</li> <li>• Dominio entonación vocal y del canto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soatá.</li> <li>• Guabina Chiquinquireña.</li> <li>• Soy Boyacense.</li> <li>• Viva la fiesta.</li> <li>• Con flauta tiple y tambor.</li> <li>• Viva la Fiesta.</li> <li>• La cucharita.</li> <li>• Julia, julia, julia.</li> </ul>

#### **4. REFLEXIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA.**

La formación de identidad en las nuevas generaciones partir de la vivencia de las músicas tradicionales es un tema muy extenso de trabajar. Solo se planteó en este trabajo una forma de las que se pueden implementar la identidad desde el camino de preescolar con el canto de rondas infantiles colombianas hasta la formación de instrumentistas profesionales y compositores de los ritmos colombianos pero teniendo en cuenta que no todos los individuos se forman como músicos, pero si quedará en ellos la inquietud de apreciar los ritmos tradicionales con una actitud más abierta desde el auditorio.

Esta labor es una lucha ardua frente a los factores que atraen a las nuevas generaciones hacia el consumo de músicas foráneas que pueden ser de buena calidad pero otras no tanto, lo importante es que se construya el convencimiento por cualidad de que nuestros ritmos ocupan un lugar importante en la globalización de las costumbres humanas y por este motivo se debe tratar de mantener la balanza al menos equilibrada para no diluir en el tiempo un legado digno de preservación. Sólo con la labor consiente de apropiación de identidad en los colegios o academias de formación musical se puede ofrecer este contrapeso en la balanza y cumplir el servicio de avance para los jóvenes que deseen elegir la música como proyecto de vida, y bien sería que la formara con el aporte de lo tradicional o basado en lo tradicional para que en el mejor de los casos lograra en su profesión conquistas musicales en el exterior como se da de forma contraria, y nuevamente esto sólo se consolida desde las bases de la formación con dominio de lo que significa el folklor nacional.

Es el anhelo de este trabajo aportar su grano para dejar en las nuevas generaciones la inquietud de preservar y resignificar con fundamentos los ritmos propios de nuestra riqueza musical.

## **5. ESTRATEGIA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA COLOMBIANA Y SUS REFERENTES HISTÓRICOS SOCIO CULTURALES.**

El resultado estratégico para solucionar la inquietud inicial de este trabajo investigativo es implementar un espacio de tiempo (Max. 15 min. Según el tema a tratar) o durante el desarrollo del taller de formación musical donde se haga la relación en temas inherentes en las músicas tradicionales, desde la historia que dio origen a la diversidad cultural del país, aprovechando el disfrute del aprendizaje musical para afianzar o aprender de forma agradable dichos conocimientos.

Se proyecta ésta herramienta para solucionar y reforzar conocimientos históricos básicos en la conformación del país, de apropiación de identidad y de elemento de convivencia, ya que estos hilos históricos casi no se tratan en la iniciación musical de niño, en el mejor de los casos se cita el nombre del instrumento, el ritmo interpretado y si acaso la región geográfica; creándose una imagen abstracta en el niño de lo que se quiso hacer referencia, y dejando de lado una amalgama de datos que se pueden relacionar y hasta expresar más allá de estos tres aspectos y que dan cuenta de la razón de ser de la herencia musical tradicional, histórica y geográfica.

Las herramientas para consolidar la estrategia son: la investigación por parte del docente músico, de los hechos históricos para tratarlos de una forma general pero de dominio claro con lo geográfico y del tejido social y cultural resultante. (Culturas pobladoras, eventos de sus desplazamientos, aportes culturales)

Contiguo se debe hacer una recopilación de material didáctico (mapas, videos) para apoyar el objetivo de tratar los temas de interés paralelos al trabajo de aprendizaje instrumental, y que esté siempre disponible para la consolidación de conocimiento o de refuerzo en temas ya tratados.

Para el estudio de los videos didácticos se sugiere tiempo al finalizar los talleres y comentar las opiniones y dudas al respecto del contenido del video. Otra manera de abordar los videos puede ser el de consulta o de repetición en casa.

El tercer elemento es el citar oportunamente antes o durante la enseñanza instrumental los aportes culturales y musicales que dieron origen al ritmo y al instrumento en estudio, reforzando sus orígenes desde los aportes de las tres culturas en la región en éste caso del eje centro oriental andino.

Se citó la fuerte influencia de la cultura europea con sus aportes en instrumentos de cuerda y la evolución de estos hacia el tiple, la bandola y el requinto; el aporte en las rimas, las cantas y las coplas así mismo de la escritura musical y los bailes de salón y las fiestas patronales.

De las culturas ancestrales (La familia chibcha) aunque aquí el conquistador casi fue un borrador en la recopilación de la cultura musical por considerarla en términos demoniacos, se pueden rescatar los aportes en pequeños instrumentos de percusión quiribillo, esterillas, maracas y de viento como los capadores o chiflos y pinquillos utilizados por los antiguos músicos como instrumento melódico en el torbellino y los bambucos, también se le atribuye los bailes de carácter espiritual agradeciendo las cosechas, presentes y remplazados hoy por el Baile de San Pascual Bailón donde se interpretan los ritmos más tradicionales de la región.

Del aporte de la cultura africana se hizo referencia en su posible influencia con la indígena en la forma rítmica de bambuco así como el hilo común que manifiesta Jorge Velosa en las formas del merengue carranguero y el merengue del ballenato de cuerda o cuerdiá' o donde la guitarra puntera remplaza al acordeón como instrumento melódico, música de fuerte influencia africana en sus ritmos de la costa caribe.

Todo lo anterior se realizó con el material de apoyo en video y de lectura consignada en el marco teórico. No se trata de hacer una clase o taller extenuante de conocimientos en sociales, en pocos minutos exclusivos o durante su desarrollo se puede hacer estos enlaces. Por ejemplo al hacer una práctica de solfeo se puede traer a colación lo importante de la influencia española y su aporte en este sentido, o al recitar una copla o un verso de una canta.

De la misma manera Las canciones colombianas citan sitios o ciudades donde se puede hacer un análisis del contexto geográfico y social, por ejemplo en el torbellino “con flauta tiple y tambor” se cita a “un labrador de Monguí” ésta sola frase contextualiza uno de los oficios de sus gentes, pero además podemos citar las varias fábricas de balones en la población más bonita de Boyacá además de reforzar la ubicación en el mapa.

Se sugiere una actividad más hacia las sociales realizar un mapa en plastilina de colores ojalá con el relieve de la región o regiones de Colombia con letreros e imágenes de los instrumentos tradicionales de la región o un collage de instrumentos por regiones al referenciar todo el país.



*Ilustración 28. Clase de información histórica, didáctica. Las diferentes clases de instrumentos, sus orígenes y la relación con los diferentes desplazamientos culturales de los grupos humanos.*

Los conocimientos de los primeros pobladores de lo que hoy conocemos como América con sus diferentes teorías; el descubrimiento accidental de un nuevo continente y la migración obligada de esclavos en la colonización del nuevo continente Americano son datos que se pueden consultar a gusto del docente pero de forma verídica y se deben tratar de manera general, didáctica y participativa estimulando los pre conocimientos de los alumnos ajustando las posibles debilidades en estos conocimientos. Aquí se citaron estos eventos fundamentales comunes a todas las regiones del país.

Todo lo anteriormente expuesto se realizó paralelamente a las prácticas instrumentales que no difieren mucho de otras didácticas pero que sí se cuidó de trabajar las melodías, los ritmos e instrumentos de la región incluida la guitarra.

Al aprendizaje de los instrumentos se abordaron las técnicas de aprendizaje donde lo musical hace ameno el manejo del aprendizaje histórico jugando a recordar los orígenes de los ritmos e instrumentos en estudio. Se emplearon las siguientes técnicas básicas en cada instrumento:

1. Entrenamiento auditivo y rítmico.
2. Ejercicios rítmicos corporales.
3. Técnicas de adaptación al instrumento y ejercicios de digitación-pulsación.
4. Selección de repertorio estudio, ensayos y ensamble de obras.

CON FLAUTA, TIPLE Y TAMBOR una de las obras seleccionadas para estudio.

con flauta tiple y tambor

Con flauta tiple y tambor  
Un torbellino, entonar  
Cantando coplas de mi buen folclor  
De esta Colombia sin par

Había una vez un señor  
Un labrador de Mongui  
Sembrando papas, trigo y maíz  
Al ritmo de esta canción

*Ilustración 29. Estudio de melodías en instrumentos, una de las obras seleccionadas para ensambles.*

Los ejercicios rítmicos corporales descritos en el capítulo 2 de la monografía se trabajaron el pulso en las palmas como base para pronunciar las onomatopeyas, luego se abordaron los instrumentos de percusión haciendo una rotación de estos para luego pasar a los instrumentos de cuerda.

## TALLERES DE TRABAJO RITMICO



*Ilustración 30. Rotación de instrumentos practicando la onomatopeya en cada uno de ellos hasta llegar a los instrumentos de cuerda.*

VIDEOS DE TALLERES DE ENSAMBLES.

**Video 23:** Ejercicios rítmicos.

**Video 24:** Con flauta tiple y tambor-canto.

**Video 25:** Torbellino-Viva la fiesta.

**Video 26:** Torbellino con flauta tiple y tambor.

**Video 27:** Bambuco-Soata.

**Video 28:** Bambuco-Guabina chiquinquireña.

**Video 29:** Merengue carranguero-La cucharita.

**Video 30:** Rumba carranguera-Julia, Julia, Julia.

## CONCLUSIONES

1. El realizar este trabajo de investigación propuso un reto de crecimiento personal donde la mayor lección es para el docente en el sentido de que siempre se debe estar en la búsqueda de una buena formación, y así poder transmitir a los niños y jóvenes los conocimientos óptimos para que ellos puedan hacerlos propios de manera efectiva en sus expectativas de formación tanto en lo personal como en el desarrollo de las destrezas artísticas.
2. El motivar las nuevas generaciones hacia las músicas tradicionales se debe asumir con un nivel de responsabilidad con la intención noble de crear identidad y apropiación del legado tradicional del país, legado que se forjó a través de las antiguas generaciones y que las debe representar de la manera más fiel posible haciendo que los jóvenes músicos irradien en sus pares el interés de conocer más de su región y del país. Ya que en el entorno de sus familias y amigos de vecindad manifestaron querer vincularse a este proyecto de aprendizaje musical por la evidencia en los avances artísticos de los niños participantes.
3. El acercamiento que se hizo a los contextos de lo histórico, lo geográfico y lo social paralelo al aprendizaje instrumental fue posible y satisfactorio en tal medida que los alumnos mostraban interés en recordar los conceptos desde éste otro ámbito del aprendizaje. Se hizo manifiesto en ellos un dominio más eficiente, claro y de que los conocimientos tradicionales musicales no eran algo ajenos a la historia y a la

construcción de país, además de expresar un interés por aprender más de otras regiones y sus instrumentos.

4. En el desempeño de la parte vocal se obtuvieron logros leves y sería tema de investigación, tal vez debido a la poca tradición vocal del entorno familiar o la proximidad de los cambios de voz por la edad, que se evidenció en la retracción al proponer los ejercicios de canto, sólo se hizo uso sin temores de esta herramienta vocal en las onomatopeyas para el estudio de los ritmos sin manifestar más que la dificultad inicial normal al proceso de apropiación de éstas.
5. Al finalizar la intervención de la investigación los alumnos lograron un nivel satisfactorio acorde a su asistencia a los talleres, y cada uno avanzó a medida de su interés pero con bases y disposiciones de seguir un proceso más avanzado y de perfeccionamiento, teniendo en cuenta que en un principio de los ocho participantes siete no manifestaban voluntad de iniciativa propia de hacer un curso musical y más en músicas tradicionales campesinas según sus apreciaciones iniciales hasta que se les propuso y motivó para emplear tiempo libre en este proyecto.
6. Desde esta estrategia se abre otras posibilidades de perfeccionamiento, pero es su intención plantear una pauta de inicio para utilizar como herramienta al momento de entregar y afianzar conocimientos del país y sus regiones en la medida que se pueda adaptar a los aspectos de cada una. Propone que una obra musical no sólo sea una citación de una región sino que genere en el nuevo músico, a manera de hábito, un dominio y apropiación más profunda en cuanto a lo que cada interpretación representa

desde su connotación y construcción que llevo a esa obra ser una realidad, y todo lo que de ella se pueda transmitir al auditorio más allá de la magia de los sonidos.

## BIBLIOGRAFÍA

Abadía, M. (2012). *A B C del floklore colombiano*. Bogotá D. C., Colombia: Panamericana Editorial.

Academia Play. (2016, Mayo 4) *El descubrimiento de América* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FdizSgFEuR8>

Bartók, B. (1987). *Béla bartók: escritos sobre la música popular. 4ª edición*. México, D. F.: Editorial Melo, S. A.

Boada, V. (2012, septiembre, 15). Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos: Pedro Morales Pino y Emilo Murillo Chapul a Leonor Buenaventura Valencia. *Música Cultura y Pensamiento*. Vol. (4), 69-88.

Franco, A., Lambuley, A. y Sossa, S. (2008). *¡Viva Quien Toca!*. Bogotá, Colombia: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Franco, D. (2005). *Música Andina Occidental Entre Pasillos y Bambucos*. Bogotá, Colombia: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Gajardo, G. (11 de septiembre de 2006) Definición de cultura según la UNESCO [mensaje de un blog]. Recuperado de <http://cccalflor.blogspot.com/2006/09/definicin-de-cultura-segn-la-unesco.html>

Lacas, P. y Pérez, C. (1985). *31 La Psicología Hoy: ¿Organismos o Maquinas?*

Madrid: Editorial Cincel, S. A.

Pascual, M. (2002). *Didáctica de la Música para Primaria.*

Madrid, España: Graficas Rógar, S. A.

Pinilla, G. (1997-1998). *DO RE MI Educación musical 6.* Bogotá D. C., Colombia.: Editorial

Voluntad S. A.

Miller, M. (martes, 31 de marzo de 2015). Ejes Musicales de Colombia. [Mensaje de un

Blog]. Recuperado de <http://sena-musical.blogspot.com/2015/03/los-ejes-musicales-de-colombia.html>

Naranjo, M. (1940). *El Origen del Bambuco Colombiano.* Popayán, Colombia:

Regionesdecolombia (2011). Regiones de Colombia:

<https://gecolombia9b.wordpress.com/2011/08/03/regiones-de-colombia/>

Salazar C., López M. y Gaviria R., 1992, p.69). *Momento musical 1.* Medellín, Colombia:

Ediarte LTDA.

Wold-Mysttries, (febrero 18, 2011). How many major races are there in the world?

[Mensaje de un blog]. Recuperado de <http://blog.world-mysteries.com/science/how-many-major-races-are-there-in-the-world/>

Zuleta. (2004). *El método Kodály en Colombia.* Bogotá D. C., Colombia: Opciones

Gráficas Editores Ltda.

## CREDITOS VIDEOS

Asplazac. (2012, Noviembre 10). *Koguis - homenaje a la Madre Tierra.wmv*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9CkYEdD00pY>

BaraGnouma, (2012, Enero 05). *Balafon style Sénoufo - Adama Diabaté – Niangoya*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=kXXhp\\_bZvck](https://www.youtube.com/watch?v=kXXhp_bZvck)

Belarmo, (2010, Noviembre 16). *Santa Maria, Strela do dia (CSM 100) - Cantigas de Santa María - Alfonso X el Sabio (1221 - 1284)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D1H3JMCPnMc&t=4s>

CuriosaMente. (2017, febrero 12). *Las razas humanas ¿de veras existen? - curiosamente 59* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TITKgT3iOOY>

Elvin Flaco Suirá. (2014, Septiembre 27). *Danza Embera - Embera Drua*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=AzwX\\_ny2\\_xY](https://www.youtube.com/watch?v=AzwX_ny2_xY)

Florian Yubero Cañas, (2015, Enero 08). *Canto de tambores africanos*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xob3jQj6SpE>

Indlondlo zulu dancers, (2017, septiembre 25). *Indlondlo zulu dancers*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iB37tnlKllc>

Jenenmogo, (2010, octubre 07). *Ali Dembele & Petit Adama*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3anV2OwFnRk>

Lapislazuliperiodico. (2011, Febrero 18). *Danza Chichamaya, la Yonna*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ueGCutuEwkg>

Música-1, (2017, Febrero 6). *10 Savall Carlos V Enzina Hoy comamos y bebamos*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sK01E9LvDTk>

Musicanpeu, (2012, Enero 24). *Mateo Flecha Ensalada la bomba*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m6oDZUZ3p20>

Rafael Sulbaran, (2008, Julio 22). *Fantasías I a la VI de Luis Milán*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=bN\\_WYs-85KQ](https://www.youtube.com/watch?v=bN_WYs-85KQ)

Revista Prometeo. (2007, Mayo 02). *Canto Tule-Kuna (Colombia)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Ov\\_IZ1EL08s](https://www.youtube.com/watch?v=Ov_IZ1EL08s)

Señal Colombia. (16 de enero de 2013). *Expedición sonora - Capítulo 10: Tiple*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HU4pRCj4zew>

Señal Colombia. (16 de enero de 2013). *Expedición sonora - Capítulo 6: Bandola*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Qwnx\\_95BD3w](https://www.youtube.com/watch?v=Qwnx_95BD3w)

Señal Colombia. (16 de enero de 2013). *Expedición sonora - Capítulo 12: Requinto*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=sA8zBNGZf\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=sA8zBNGZf_0)

Señal Colombia. (16 de enero de 2013). *Expedición sonora - Capítulo 12: Guitarra*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ru4rISK5KQ4>

sh4m69, (2009, Abril 04). *Stella splendens "Llibre Vermell de Montserrat"*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2b3AV\\_UgZPQ](https://www.youtube.com/watch?v=2b3AV_UgZPQ)

Silvio yalanda. (2012, Febrero 15). *Danza misak*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2MfqB9o\\_W7w](https://www.youtube.com/watch?v=2MfqB9o_W7w)

Tito Pérez Quintero. (2010, Noviembre 20). *Conjunto típico de la comunidad de Ogobsucum, Kuna Yala, Panamá- N<sup>o</sup> 2*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=RbYEM3Ec\\_CM](https://www.youtube.com/watch?v=RbYEM3Ec_CM)

Wenyi Chong. (2015, Enero 19). *¿Qué es la cultura?* [Archivo de Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RVcys75LxfM>