

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

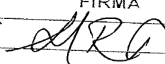
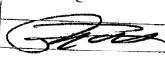
DIDÁCTICAS PARA EL APRENDIZAJE DEL  
ARPA LLANERA EN NIÑOS DE SABANALARGA  
CASANARE

Presentado por el estudiante:

YESID CASTRO TRIANA

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

- X PRESENTA UNA METODOLOGÍA CLARA Y ORDENADA
- X VINCULA DE MANERA COHERENTE EL EMPÍRISMO Y EL ACADÉMICISMO
- X MUESTRA RESULTADOS OBJETIVOS EN NIÑOS QUE ASISTEN A LA ACADEMIA

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	MARIO RIVERO TABARES		4.6
Jurado 2- lector			
Jurado 3- asesor	Andrey David Gonzalez		4.8
Jurado 4- asesor			

CALIFICACIÓN FINAL 4.7 CUATRO SIETE

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 10 días del mes de MARZO de 2015

DIDÁCTICAS PARA EL APRENDIZAJE DEL ARPA LLANERA  
EN NIÑOS Y NIÑAS DE SABANALARGA - CASANARE

YESID CASTRO TRIANA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA COLOMBIA  
CREATIVA

BOGOTÁ

2015

DIDÁCTICAS PARA EL APRENDIZAJE DEL ARPA LLANERA  
EN NIÑOS Y NIÑAS DE SABANALARGA - CASANARE

YESID CASTRO TRIANA

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

ASESORES

ANDREY DAVID GONZÁLEZ RESTREPO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA  
COLOMBIA CREATIVA  
BOGOTÁ  
2015

## DEDICATORIA

Este proyecto lo quiero dedicar a todos los instructores, profesores o docentes folcloristas quienes por su experiencia están llenos de gran sabiduría pedagógica y han logrado que sus niños aprendan un instrumento.

Pienso que logran, a través de muchos esfuerzos y tiempo, una labor grandiosa que no tiene precio. Gracias por sus años dedicados a tan magna labor.

También quiero dedicar este proyecto a mis familiares y amigos, a todos mis estudiantes, los que aprendieron conmigo antes y después de este proceso, gracias por ser los maestros más exigentes que un docente puede tener.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco inmensamente y principalmente a DIOS creador del universo, por ofrendar mi existencia en esta gea, en este país, departamento, ciudad, en los seres que me ofrendó como padre y madre, como familia, como hogar, quienes a pulso forjaron en mi, parte de mi desarrollo personal y musical.

Gracias padre altísimo por ofrendarme el don más maravilloso, la conexión directa que puede tener un hijo tuyo contigo: la Música.

Esta conexión que me hace levantar cada día con el entusiasmo de laborar y poner un grano de arena en la ardua lucha por un mejor pensar, actuar y vivir de la futura sociedad humana: Los Niños.

Agradecer, por la incondicional ayuda, a mis estudiantes para la construcción de un método didáctico basado en la enseñanza del arpa llanera: María Fernanda Correa Vera, Daniela Pérez Vera, Karen Huertas, Sara Huertas. Gracias por el tiempo que le han dedicado al estudio del arpa, por demostrar y asumir con honestidad los que les gusta y lo que no, para poder cernir este contenido de ideas académicas que harán de este, un paso más que ayude a más niños en el aprendizaje de mi adorada arpa llanera.

La estructura de estas didácticas se hicieron posible estando laborando con la secretaría de desarrollo de Sabanalarga – Casanare. Por lo cual, no puedo dejar de dar mis agradecimientos por el apoyo y la oportunidad que

me ha brindado el señor alcalde Dumar Alfonso Roa, la secretaria de desarrollo en cabeza de Patricia Garzón, en beneficio de niños y niñas del municipio de Sabanalarga y de todo aquel que quiera intentar tañer el más recio de los instrumentos del mundo: El arpa Llanera.

Agradezco también a todos quienes directa e indirectamente y sin ser parte de mi familia pero como si lo fueran, me enseñaron y siguen enseñado valores, principios, responsabilidades, todos y cada uno de los detalles que hacen de la vida diaria un universo de saberes

## TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN.....	9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	11
1.1 DESCRIPCIÓN.....	11
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	12
1.3. OBJETIVOS.....	13
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	14
1.5. ANTECEDENTES.....	15
1.5.1 Origen del Arpa Llanera .....	15
1.5.2. El Joropo Llanero: 50 Años De Evolución .....	22
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>35</b>
3. DISEÑO METODOLÓGICO.....	44
3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	44
3.2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.....	48
3.2.1. Observación participante .....	48
3.2.2. Encuestas .....	49
3.2.3. Entrevista.....	52
3.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN .....	53
Análisis de la encuesta a los padres de familia .....	57
4. PROPUESTA PEDAGÓGICA .....	61
4.1. DIARIO DE CAMPO NO 1.....	61
TALLER NO: 1 INICIACIÓN MUSICAL. ....	61
4.2 DIARIO DE CAMPO 2 .....	65
TALLER NO: 2 RÍTMICA DE LA MÚSICA LLANERA.....	65
4.3. DIARIO DE CAMPO No 3.....	68

TALLER NO: 3 ENSAMBLE PRELIMINAR.....	68
4.4. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA PARA LA ENSEÑANZA DEL ARPA LLANERA.....	71
5. CONCLUSIONES.....	78
▪ Esta propuesta tiene como proyección motivar a docentes que aparte del genero folclórico llanero, desarrollen y propongan nuevas obras que mejoren el estudio y la enseñanza de los instrumentos y la música colombiana. Promover la investigación sobre el folclor musical colombiano y su adaptación para el arpa llanera.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	80
ANEXOS .....	83
TRANSCRIPCION DE LA ENTREVISTA .....	83
BIOGRAFIA DEL AUTOR DE PROYECTO.....	86
PARTITURAS DE LAS CANCIONES INFANTILES:.....	89

## INTRODUCCIÓN

Desde la primera clase como docente del arpa llanera en el año 1994, enseñando en todos los niveles y todas las edades de estudiantes, me di cuenta que faltaban estudios y didácticas para hacer de la enseñanza de los instrumentos folclóricos llaneros un estudio fácil y motivador, una condición imprescindible para los procesos de enseñanza y aprendizaje de cualquier instrumento.

Para los estudiantes de música es grato hacer sonar un instrumento y más si dicho instrumento y su música hace parte del terruño y de su patria. Quisiera haber tenido un instructor que me hubiese orientado y/o dirigido en el estudio del arpa, creo que no habría perdido tanto tiempo en buscar por mis propios medios las formas básicas correctas de tocar el arpa.

Tocar piezas autóctonas o reconocidas, hace sentir al estudiante orgulloso de sí mismo, de su instrumento, de su familia, su ciudad, su país y del entorno en que nació. En este caso el arpa llanera, no es un instrumento aislado del ámbito socio-cultural del lugar donde los estudiantes nacieron y están creciendo, y donde probablemente van a vivir y laborar. Solo de esta forma se puede romper la idea de que es una cultura musical lejana, ajena a

la nacional aunque pondere la impuesta por los medios masivos de comunicación.

El presente trabajo de investigación, está basado en la Sistematización de experiencias en la enseñanza del arpa llanera en el ejercicio docente del autor de este proyecto. Describe una metodología que permite a los niños y niñas del municipio de Sabanalarga Casanare, acercarse al aprendizaje del arpa aprovechando los intereses y motivaciones de su contexto.

Vale la pena resaltar algunos aspectos que resultan significativos como el de la metodología, que establece una propuesta de iniciación musical con base en canciones infantiles, para dar paso a la lectura de símbolos musicales que poco a poco llevan al estudiante a la interpretación de temas del folclor llanero.

Los resultados de la propuesta dan cuenta de que la motivación, la guía que el docente y el entorno familiar ofrezcan a los niños, es fundamental para apoyar y potencializar talentos en la música llanera que a futuro contribuyan a mantener los valores musicales del llano casanareño.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1 DESCRIPCIÓN

La enseñanza del folclor llanero, específicamente de los instrumentos como el arpa llanera ha venido cobrando mayor importancia, a medida que las tradiciones vienen debilitándose frente a música foráneas.

Las prácticas pedagógicas de los profesores de música del folclor llanero, se sustenta en los saberes de los folcloristas empíricos, quienes han sido sus únicos referentes de enseñanza. A estos instructores les hace falta tener en cuenta los conocimientos previos válidos en el aula de clase, impiden que el maestro de música, potencialice la participación activa de cada uno de los estudiantes, como agentes capaces de enriquecer creativamente los saberes en el aula frente a las propuestas musicales que allí se trabajan.

En el *colegio Jorge Eliecer Gaitán*<sup>1</sup> se puede apreciar que la enseñanza de la asignatura de música, se basa en aspectos orales, que han sido trabajados por docentes que no dimensionan la música con el valor pedagógico y didáctico que se necesita. En esta institución no se cuenta con parámetros precisos frente a la forma de abordar este proceso, limitándose a la apreciación que tenga el docente de turno para guiar este proceso.

En consecuencia, los estudiantes muestran apatía hacia el aprendizaje del instrumento, presentan desmotivación y poco interés por

---

<sup>1</sup> Centro Educativo del Municipio de Sabanalarga Casanare; donde se realiza este proyecto.

abordar la práctica del mismo. Además, no se aprecia que existiera el gusto por laborar en la asignatura de música y no se evidencia un acercamiento a otras formas de trabajo diferentes a las de las clases tradicionales; situación que resulta preocupante, ya que es el primer acercamiento académico que tienen los niños y niñas frente a la interpretación de dicho instrumento. Los estudiantes presentan dificultad para abordar las temáticas de la asignatura de música, limitando la labor del docente.

Por lo tanto, se considera fundamental implementar acciones que permitan orientar y mejorar el proceso de aprendizaje del Arpa Llanera, con los niños y niñas de 4 a 8 años de edad del colegio Jorge Eliecer Gaitán, acordes con las competencias musicales.

La complejidad que se encuentra en los ritmos de la música colombiana y en especial en la música llanera, exige a los estudiantes tener muy buen oído musical, destreza motriz e independencia de manos en el caso del aprendizaje del arpa llanera. Teniendo en cuenta que la edad de los niños no sobrepasa los 12 años, empezar las primeras clases con teoría musical o piezas del folclor llanero, las cuales están cargadas de dinámicas incomprensibles y difíciles, hace que el estudiante vea como un imposible el estudio del arpa llanera. Mediante esta propuesta se pretende que este proceso sea motivador y lúdico

## 1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo mejorar el aprendizaje del arpa llanera a partir de las didácticas empleadas en el proceso formativo con niños y niñas en el municipio de Sabanalarga de Casanare?

### 1.3. OBJETIVOS

#### General

Desarrollar estrategias pedagógicas a partir de didácticas lúdico-musicales que faciliten el proceso de aprendizaje del Arpa Llanera en los niños y niñas del municipio de Sabanalarga Casanare

#### Específicos

- a) Determinar cómo se ha dado el proceso de enseñanza aprendizaje del arpa llanera en el contexto del municipio de Sabanalarga Casanare.
- b) Implementar prácticas significativas en la enseñanza del arpa llanera con los niños y niñas del municipio de Sabanalarga
- c) Sistematizar la experiencia de enseñanza - aprendizaje para determinar los impactos que tiene una didáctica basada en la apreciación musical para fortalecer el aprendizaje del arpa llanera en niños y niñas de Sabanalarga Casanare
- d) Socializar los resultados de una experiencia significativa, como aporte a los procesos metodológicos de los docentes e instructores del arpa llanera.

#### 1.4 JUSTIFICACIÓN

Para la enseñanza de la *música llanera* y en especial los instrumentos llaneros, se hace necesario buscar estrategias y propuestas creativas que permitan a las nuevas generaciones abordar fácilmente los procesos de aprendizaje del arpa en el *folclor llanero*.

Es evidente que los procesos de enseñanza-aprendizaje se vuelven más fáciles, acertados y divertidos cuando se utiliza el lenguaje oral, la práctica y las herramientas teóricas; la conjugación de lo empírico, lo práctico y lo teórico. Se busca que el estudiante desarrolle las competencias básicas del músico o ejecutante de un instrumento como lo son: un buen oído musical, (fundamental para el montaje de temas u obras), buena memoria, (para la adherencia y recordación de obras), buena comprensión del lenguaje musical, (fundamental para el buen desarrollo de la lectura, escritura y dinamismo en un pentagrama), y un diálogo con el lenguaje musical universal fluido, claro y bien fundamentado con el que pueda intercambiar saberes e interpretaciones musicales con músicos de otros generos.

Es fundamental buscar alternativas novedosas para que los niños y niñas que inician su proceso de aprendizaje del Arpa Llanera, tengan un acercamiento tranquilo y adecuado, basado en una metodología sencilla y apropiada, como lo es el aprendizaje de canciones infantiles tradicionales.

La propuesta busca enseñar a niños y niñas de entre cuatro y ocho años de edad a interpretar el Arpa Llanera mediante tres canciones infantiles

tradicionales, buscando que lo empírico, lo práctico y lo teórico interactúen dinámicamente como base fundamental del aprendizaje del instrumento.

## 1.5. ANTECEDENTES

### 1.5.1 Origen del Arpa Llanera

El origen del arpa no está determinado, pero se considera uno de los instrumentos musicales más antiguos. Manjarres, 2012, asegura que la llegada del arpa a Colombia como en los demás países americanos se remonta a la llegada de los jesuitas con su propósito evangelizador.

En Colombia se presume que llegó por Cartagena de Indias, los jesuitas las traían para acompañar sus cultos religiosos ya que el transporte de un órgano era mucho más difícil. Reposan arpas coloniales en la Biblioteca Luis Ángel Arango y en Topaga, Boyacá, que a pesar de estar deterioradas por el paso del tiempo, son una evidencia clara de la presencia de dicho instrumento en la Nueva Granada.

Chara, (2010), reporta que el arpa llanera es un instrumento típico musical de la región oriental colombo-venezolana, tiene 32 o 33 cuerdas en nylon de diferentes calibres y organizadas en la escala musical según el grosor. Regularmente es construida en cedro, aunque existen fabricantes que utilizan el pino y otras maderas perdurables y resistentes. Se utiliza laca transparente en su pintura para que no pierda sonoridad como si ocurriría con alguna pintura de color.

Para el ciudadano común, al escuchar hablar del arpa llanera, necesariamente viene a la mente la región de los llanos orientales de Colombia y los llanos de Venezuela, y en efecto el reconocimiento que paulatinamente ha ido teniendo este instrumento a nivel nacional e internacional ha permitido que sea un elemento representativo de la región, evidenciando una relación directa con las expresiones artísticas y musicales propias del oriente Colombiano.



Figura 1: Arpa Llanera. Fuente: Archivo del autor.

El arpa llanera se deriva de los instrumentos aportados por la cultura europea. Abadía, (1977) afirma que en la música llanera "civilizada", que es la más representativa de la zona de los llanos, resulta casi imposible hallar influencias indígenas propiamente dichas, ya que en ella domina una polarización muy definida de lo "flamenco". Resaltando que los cordófonos predominantes en la función melódica, como el cuatro, el requinto o la bandola pin-pon y aún el arpa provienen de la cultura musical europea.

Según Abadía, (1977), el arpa, el violonchelo y el clavicordio fueron tres de los instrumentos más usados durante el siglo XVIII tanto en Europa como en América, asegura que:

“Con ellos se acompañaba música religiosa y también eran usados en la música popular doméstica, entre la aristocracia colonial, el clero y los artesanos. El arpa fue un instrumento de gran popularidad en España y sus posesiones ultramarinas y la compleja música en ella ejecutada era transmitida por tradición oral, de esto son testigos hoy en día los excelentes músicos llaneros y paraguayos portadores de tan antigua tradición”. (p.14).

Margarita Aristizábal (citado por Ramón, 2012) afirma en su libro Arauca Artesanal, “dice la leyenda del instrumento, que la aparición del arpa se explica gracias a un cazador que al arrojar una flecha con su arco percibió un sonido musical. Intrigado, repitió el procedimiento y al obtener un nuevo sonido agregó al arco más cuerdas, y según el movimiento que imprimía a sus dedos, el largo y el ajuste de las cuerdas producían sonidos melódicos”. (p. 5).

Como se aprecia, el origen del arpa está ligado a la vida cotidiana de los hombres, toda vez que en las tareas cotidianas es donde se hace evidente la transformación del instrumento. Si se remite a la época actual, el arpa forma parte de las faenas del hombre llanero, especialmente como aliciente de esparcimiento y festividad después de las faenas propias del trabajo del llano.

Ramón (2012) “en el siglo XIX, el arpa se consolidó como el instrumento principal de varios géneros de música regional tradicional latinoamericana: Paraguay, llanos Colombo-Venezolanos, regiones de Veracruz y Michoacán

en México y varios centros en los Andes peruanos y ecuatorianos, como también en Chile”. Se aprecia que a través del tiempo el arpa se fue diseminando por toda la región, transformándose según el contexto cultural propio de cada subregión, aportando elementos específicos que le dieron identidad.

A los llanos de Colombia según Manjarrés, (2012), llegan varios instrumentos como la guitarra, la flauta, el clavicordio, el arpa, la vihuela y las chirimías, cuyos primeros registros datan de los años 1661 y 1722. Estos instrumentos fueron enseñados allí por los misioneros en escuelas de música donde indios y mestizos aprendieron solfeo y a tocar el arpa a la perfección.

Después de 1736, es posible que la música ejecutada en arpa haya tenido solamente un carácter religioso, ya que en la Nueva Granada hubo un marcado ascetismo religioso durante los siglos XVII y XIX, porque con ellos se agradaba doblemente a Dios. Este juicio deja entrever una relación directa entre la desaparición del arpa del ámbito llanero colombiano y la salida del elemento juseíco de la Nueva Granada en 1767, hecho que marca un retroceso en la organización de los pueblos llaneros. (Ídem)

Según el mismo autor, en el siglo XIX, en los llanos colombianos, no hay visos de arpa vinculada a ningún aire nacional (aunque ya se tocaran y cantaran galerones en *San Martín* y *Casanare* utilizando instrumentos como guitarra, tiple, bandola y maracas). En *Colombia* se vuelve a tener noticia sobre el arpa en 1925, con la llegada a los *Llanos de Arauca* del arpista *Arturo Lamuño*, quien dedica su tiempo a la enseñanza del instrumento. A

partir de este momento se empieza a sustituir los instrumentos melódicos tradicionales: el bandolín, requinto, guitarrón, bandola y la sirrampla.

Alirio Díaz, citado en Ramón, (2012)<sup>2</sup> y Aretz, Isabel 1984<sup>3</sup>, afirman que la primera vez que se registró el canto y baile del joropo fue en 1815 pero no aclaran en dónde ni con qué instrumento.

Para Manjarrés (2012), desde este punto de vista el joropo tendría aproximadamente 190 años pero hay otros documentos y análisis que hacen ver que el joropo tiene mucho más tiempo en esta región llanera colombo-venezolana. Aunque no necesariamente tiene que coincidir la antigüedad del joropo con el arpa en la llanura pienso que el arpa tiene más de 190 años en territorio llanero.

Uno de los representantes más destacados a nivel nacional e internacional, en cuanto a la interpretación del *Arpa Llanera*, es el maestro, *Darío Robayo*<sup>4</sup>, quien nació en *Cumara Meta* en 1959. Este artista posee una amplia trayectoria en la investigación y el estudio del *Arpa*, lo que lo ha llevado a destacarse como uno de los más grandes intérpretes del *folklor llanero*.

Cabe agregar, que sus magistrales melodías han sido escuchadas en países como *Japón, Filipinas, Francia, Venezuela, Egipto, México, Canadá*

---

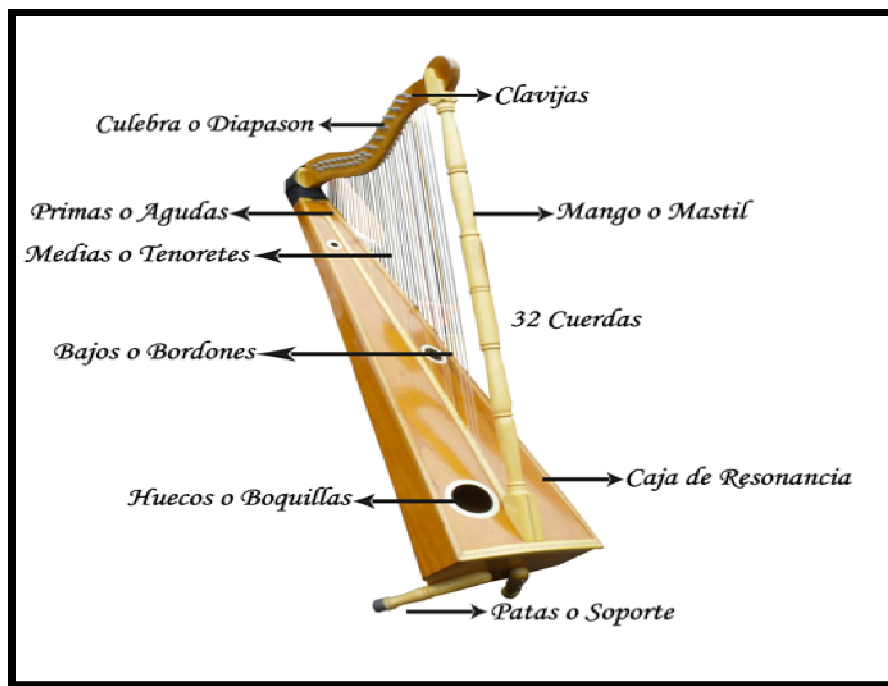
<sup>2</sup> Díaz Alirio, 1980. *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano* Edición de la presidencia de la república. Caracas pg.66-99

<sup>3</sup> Aretz, Isabel 1984, *Conocer Venezuela cultura y folclor*

<sup>4</sup> (*Notas del llano, 2007*).

entre otros. Como solista ha efectuado tres grabaciones bajo el título “cuerdas al galope” volumen 1,2 y 3 con *música llanera*. Dentro de sus composiciones hay un toque de distinción, “el Arpa de Darío Robayo”.

Figura 2. Partes del Arpa.



Fuente: [http://www.infovisual.info/04/029\\_es.html](http://www.infovisual.info/04/029_es.html)

**Culebra o Diapasón:** Lo constituye el arco superior donde van insertadas las clavijas y las cejillas que sirven para tensar y apoyar las cuerdas respectivamente.

**Mango o Mástil:** Sirve de apoyo al diapasón. Une la caja de resonancia con el diapasón.

**Caja de resonancia o diapasón:** como su nombre lo indica es la caja sonora que permite al instrumento la resonancia al pulsar las cuerdas.

**Las patas:** Están ubicadas en la parte inferior de la caja de resonancia, en número de dos. Llevan en sus extremos regatones de goma suave, para disminuir las vibraciones que se generan entre la madera y el contacto con el piso al ejecutar el instrumento, así como para evitar el desgaste de la madera.

**Las clavijas:** Están insertas en el diapasón en número igual al número de cuerdas.

**Las cuerdas:** Van colocadas entre la caja de resonancia y el diapasón, en número de 32, para el arpa llanera convencional o tradicional. Cada cuerda se apoya en una cejilla de hueso, plástico o metal.

Tipos de cuerda:

- Primas o Agudas: Las nueve primeras.
- Segundas: Las cinco siguientes.
- Terceras: Las cinco siguientes.
- Medias o cuerdas de un milímetro: Las tres siguientes.
- Bajos o Bordones: En número de diez aumentando su grosor cada vez más.

### 1.5.2. El Joropo Llanero: 50 Años De Evolución

Evolución y Transformación del Joropo Llanero desde 1948 hasta 1998, de Ignacio Figueredo a Carlos Orozco.

En el siguiente cuadro se presenta los aspectos expuestos por la folklorista Claudia Calderón, en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre la tradición y cultura popular del joropo efectuado en Mérida – Venezuela, entre el 13 y el 16 de mayo de 1998.

**Cuadro 1:** Evolución y transformación del joropo llanero desde 1948 hasta 1998.

<b>TEMA GENERAL</b>	<b>SUBTEMAS</b>
La perspectiva histórica.	-Importancia de los festivales. -Énfasis sobre la importancia de la escritura musical para la observación de los fenómenos evolutivos y de transformación de esta música, a través del tiempo.
Transformación de la función Social del Joropo.	-Concepción original del Joropo como fenómeno global de poesía, canto, baile y música: Función dentro del contexto rural y transformación en el contexto urbano.
Evolución Técnica y Conceptual del Joropo.	-Desarrollo Técnico del arpa llanera desde los comienzos de la era discográfica con el Indio Figueredo hasta nuestros días.  -Clasificación Histórica de los diferentes Estilos del Joropo Llanero:  -Aspecto melódico y de acompañamiento.  -Tejido musical continuo: El arpa o la Bandola, como “instrumentos mayores” dando toda la base musical (melodía, armonía y ritmo). El Cuatro, básicamente como instrumento acompañante, en su función armónica y percusiva con las maracas.

	<p>-Concepto de la “base” rítmico-armónica.</p> <p>Elementos de Transformación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Incorporación del bajo eléctrico al conjunto llanero.</li> <li>- Proceso de la música rural a la música urbana: Música de espectáculo, Festival, música en bares y tabernas o night-clubs.</li> <li>- Música sola sin danza o sin parte vocal.</li> <li>- Preponderancia de lo Instrumental.</li> </ul> <p>Evolución hacia:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Concepto camerístico de los integrantes del grupo. Cada instrumento: un solista.</li> <li>- Liberación del arpa como eje del conjunto con la incorporación del bajo y con la presencia de la “base” rítmica.</li> <li>- Búsqueda de nuevas sonoridades a partir de la influencia de músicas urbanas de espíritu jazzístico en el Joropo: Transformación de la sensibilidad de los músicos a través de la exposición a nuevas estéticas y al influjo de la vida urbana contemporánea.- Hacia una mayor abstracción de los contenidos esenciales que definen el Joropo.</li> </ul>
Ejemplos musicales.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Grabaciones étnicas y discográficas.</li> <li>- Muestras de transcripciones a partitura.</li> <li>- Eventual ejecución en piano de ejemplos o piezas completas.</li> </ul>

Según Calderón (1998), (citada por Aranguibel Debrot, Eduardo 2012) el proceso evolutivo que ha vivido la música del arpa llanera en Colombia y Venezuela data desde el siglo XVIII, época en que el arpa llegó con los españoles y pasó a manos de criollos, indios y negros. Esta autora afirma que se tiene algunas referencias históricas y etnográficas que permiten situar

el contexto social en que fue ejecutada esta música, hace referencia a algunos historiadores como Benjamín Yépez, asegurando que en el siglo XVIII se ejecutaba diversos tipos de danzas de procedencia española y europea y que actualmente se ejecuta pasajes, golpes y corridos.

De igual manera, Calderón (1998), encuentra en sus investigaciones, que sólo a partir del momento en que se inicia la realización de grabaciones y discografía se tiene un documento sonoro palpable sobre el cual elaborar un estudio histórico de la evolución musical del arpa llanera, así como una diferenciación de estilos y tendencias desde aquel entonces hasta el presente.

Por otra parte, la historia del *Joropo* a la manera del *Jazz*, se encuentra escrita en la discografía, desde las primeras grabaciones y la memoria oral que tenemos de él desde 1942 cuando empiezan a salir los primeros discos de *Ignacio Indio Figueredo*, *Alfredo Tenepe*, *Omar Moreno*, *Armando Guerrero*, *Nerys Torrealba* en piezas instrumentales ó acompañando a cantadores como *Ángel Custodio Loyola*, *Eneas Perdomo*, *José “Catire” Carpio*, *Jesús Moreno*, *Francisco Montoya*, *Pedro Rodríguez*, *Juan del Campo*, *José Vicente Rojas*, *Pedro Emilio Sánchez*, etc. Desde entonces se puede apreciar el proceso tanto musical como comercial que ha tenido esta música.

*Calderón (1998)* continua reportando que el *Joropo*, tanto como el *Jazz*, ha sido una música que se grabó y se transformó de una forma rural a una forma urbana, a la manera del blues, que siendo originalmente un canto campesino con raíces ancestrales en música de trabajo y de esclavos, derivó luego hacia un comentario y una forma de variación de alta complejidad

musical. Se aprecia que el *Joropo* se inicia como una música rural, de origen campesino, ejecutado y bailado en fiestas familiares, campestres y pueblerinas; involucrando en su evolución poesía, canto, música y danza en un sistema ó lenguaje de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de estilo.

Reporta la misma autora, que geográficamente se puede decir que por sus orígenes campesinos, el *Joropo* se ubica en regiones donde se encuentra grandes llanuras; que *Joropo* está circunscrito a la región comprendida entre el piedemonte andino de Colombia, desde Villavicencio y las llanuras de San Martín, abarcando los departamentos del Meta, Vichada, Casanare y Arauca en Colombia, hasta los Estados de Apure, Guárico, Cojedes, Barinas y Portuguesa en Venezuela, es decir, toda la cuenca central del Orinoco. Sin embargo es notable el reciente desarrollo y difusión de esta música hacia otras regiones. (p. 6)

La instrumentación básica habitual es el clásico trío de arpa ó bandola, considerados como instrumentos mayores, cuatro y maracas, además de la reciente incorporación del bajo eléctrico al conjunto llanero. El *Joropo* (ó "*Guafa*" como dicen los llaneros, se caracteriza por un sistema de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales.

Es importante destacar que tanto en el registro instrumental como en el vocal, se puede apreciar la creatividad permanente de los músicos,

permitiendo un desarrollo constante y motivando al manejo de la improvisación de variantes del material melódico y acompañante, siendo este aspecto una de las principales características del joropo.

Los copleros improvisan versos en rimas diferentes sobre modelos melódicos casi siempre preexistentes, siendo muy llamativos para las personas que los escuchan; generalmente los copleros cuentan sucesos históricos costumbristas, hacen referencias a eventos y personas de la fiesta.

Según *Calderón (1998)* los instrumentistas a su vez aportan variantes más significativas a los patrones establecidos, inventando nuevos gestos expresivos en una incesante búsqueda de sonoridades que trasciendan las fronteras de lo conocido tradicionalmente. Esta manera de improvisar se ve enmarcada por parámetros estilísticos en constante evolución, pero existen articulaciones básicas del lenguaje que son invariables, pues constituyen los fundamentos del funcionamiento y definición de las estructuras.

Los golpes llevan letras en versos octosílabos donde se suele destacar el “*ethos*” desafiante y guerrero de los llaneros: desde lo “recio altanero”, lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra y las raíces, la defensa de la identidad, los elementos costumbristas o regionales como nombres de animales o de plantas características, hasta la épica bolivariana y la hermandad colombo-venezolana. (*Calderón, 1998*)

Sostiene que con relación a la temática del *Joropo*:

“sus letras hace alusión a la vida del campo, los quehaceres del llanero, las faenas del trabajo, la reciedumbre de los hombres enfrentados a los elementos de la naturaleza llanera y a la crudeza de la supervivencia, los paisajes, hasta los aromas del campo son temas de canciones, pero también se destaca el elemento regionalista, el orgullo y el amor por su tierra y su identidad llanera, el deseo de preservación de su idiosincrasia y en algunos corridos, temas de la épica popular, desde héroes musicales (Quirpa) hasta héroes históricos como el maestro Dumar Aljure). En los pasajes son más frecuentes los temas bucólicos amorosos o de espíritu nostálgico de lo llanero”. (p. 10)

*Calderón (1998)* con el advenimiento de la discografía, esta música llega a *Caracas*, traída por *Antonio Estévez, Freddy Reyna y Reynaldo Espinoza* quienes “encontraron” a Ignacio Figueredo, reconocieron su valor y lo difundieron. Si bien, él a su vez aprendió de su padre *Francisco Pancho López*, quien también procedía probablemente de una interminable cadena de músicos y de tradiciones, el Indio *Figueredo* realizó las primeras grabaciones donde se empieza a establecer y definir los principales golpes llaneros, tales como *la Chipola, la Quirpa, el Gabán, el Seis por Derecho, el Seis por Numeración, el Pajarillo, el Gavilán, el Carnaval, la Guacharaca, la Periquera, el San Rafael, el Zumba que Zumba* y también fue compositor de innumerables *Pasajes*, entre los más conocidos “*Guayabo Negro*”, “*Los Caujaritos*”, “*La India María Laya*”, “*Los Diamantes*”, entre otros.

Según *Calderón (1998)* el “Indio Figueredo” constituye por así decirlo, el “eslabón perdido” que une a Colombia con aquella parte de la historia musical del arpa llanera en *Venezuela*, de la cual ya no se tiene referencias sonoras ni escritas en notación musical, sino meros datos históricos y etnográficos.

Para *Calderón (1998)* el primer estrato geológico de esta clasificación se debe asignar a *Ignacio Figueredo*,

“mejor conocido como el “*Indio Figueredo*”. El “*estilo*” de *Figueredo* se caracteriza por un tempo enardecido, fogosidad y gran brío, con tendencia al “*acelerado*” bastante marcado, los “*bordoneos*” básicos característicos, una melódica sencilla ejecutada básicamente con tres dedos, escalas quebradas en terceras, acordes en tríada y los bajos del arpa que no asumen todavía directamente un papel melódico, sino que siguen estando supeditados a la temática de los tiples o cuerdas agudas. Utiliza fundamentalmente el registro medio del arpa, con la mano izquierda relativamente aguda y sin irse demasiado a los extremos. (p.12).

Las grabaciones del *Indio Figueredo* datan del año 42 en adelante, y no solamente se encuentra en discos sino en innumerables entrevistas y grabaciones de gran importancia efectuadas directamente por investigadores como *Oswaldo Lares, Rafael Salazar y Luis Enrique Silva Ceballos*, entre otros.

*Calderón (1998)* reporta que a partir de este momento empieza un proceso de difusión, siempre ligado al fenómeno comercial, a través del cual esta música empieza a popularizarse con las grabaciones. Esto fomentó el

desarrollo musical del Joropo y creó la primera ruptura con el fenómeno integral original de fiesta, baile, poesía y música. Se establece la música de escucha a través del disco, aunque el disco sea la grabación de la fiesta.

En este mismo sentido, afirma que hacia los años 60/70 aparecen las grabaciones de Alfredo Tenepe, continuador del estilo de Figueredo, con mayor limpieza técnica. Luego viene el apureño Omar Moreno, quien perfecciona el Pasaje Instrumental y desarrolla el llamado “pasaje sabanero”. (Ej.: “Brisas de Achaguas”). Acompaña a cantantes tales como Jesús Moreno, Francisco Montoya y Pedro Rodríguez y con este estilo, triunfa notablemente entre los campesinos. Siguiendo esta línea, continúa Armando Guerrero (con su grupo “Copleiros del Matiyure”) y más adelante, Nerys Torrealba.

Calderón (1998) identifica el desarrollo de los golpes fundamentales en su diseño clásico como lo plantea y establece el gran arpista Joseíto Romero. Hijo a su vez de otro gran arpista, José Romero Bello, y portador de la influencia de Rigoberto Valera (con su grupo “Los Guariqueñitos”), de menos bordoneos y muy claras melodías, acompañante de Ángel Custodio Loyola. Joseíto Romero constituye el segundo estrato geológico fundamental del arpa venezolana después del Indio Figueredo.

*Joseíto Romero* establece la melodía y forma clásica de muchos de los Golpes llaneros actuales, y desarrolla un estilo de ejecución claro y limpio, que se caracteriza por figurajes acórdicos en la mano derecha o melodías basadas en acorde roto, así como modelos secuenciales. Ejecutante de la *Kirpa arquetipal*, varios *Gabanes* y *Chipolas*, pionero del eficaz e imponente *Pajarillo Chipoleao*, entre otros. (Calderón, 1998)

Por esta línea se desarrollan los estilos de *Cándido Herrera* y *Gustavo Sánchez*, *Eugenio Bandrés* y *Guillermo Hernández*, con mucho énfasis en los bordoneos, así como los de *Prisco Oropeza*, *Rafael Aparicio* y *Amado Lovera*, quienes continúan el desarrollo del Vals venezolano dentro del diatonismo del arpa.

*El género estilizado, establece Calderón (1998)* va por otro camino y se desarrolla el estilo de *Juan Vicente Torrealba*, quien se ha convertido en una tradición llanera, aunque bajó los tempos de los golpes llaneros y simplificó las melodías. Pulió el sonido del arpa, del timbre recio a uno más suave y liso, inclusive trabajó con *lutier* en el mejoramiento o transformación del instrumento. Se caracteriza por un sonido limpio, eliminó el “bordoneo” y fue el pionero en introducir el Contrabajo en el conjunto instrumental llanero. Autor de “*Concierto en la Llanura*”, su estilo generó una canción llanera semi-urbana de línea más comercial, una especie de canción bolerística, hacia los años 50.

*Calderón (1998)* reconoce la influencia de la música de cervecería y night-club en el desarrollo de este estilo mucho más comercial y comercializable, con los músicos vestidos con ponchos y botas gauchescas. Complacencia de la imagen del llanero dada por la *Radio y la Televisión*, de un llanero elegante, en liqui liqui, tocando una música suavizada, que puede ser un telón de fondo, no una presencia irreductible. Intervención del *Bajo* como factor de potencia, a causa del mismo fenómeno de las grabaciones amplificadas en los sitios donde se alterna un conjunto en vivo con una rocola.

Posteriormente viene entonces *Henry Rubio*, quien plantea una armonía aún más jazzística y bolerística en el arpa, aún con la limitación diatónica, realizando cromatismos. Maneja un repertorio internacional, tal como *Bossa-nova, Jazz y Pop*, e interpreta los *Valses venezolanos* de una manera más cromática. (Calderón, 1998)

En otra corriente, Calderón (1998) identifica la que se podría llamar del “Bordoneo Recio”, está encabezada por Eudes Álvarez, Urbino Ruiz y Pedro Castro. Estos grandes arpistas introducen una preponderancia enorme del “bordoneo” de mano izquierda, si bien algunos arpistas ejecutan el arpa al revés, es decir, los graves con la mano derecha. Este estilo se caracteriza por la importancia melódica del registro de los tenoretos, la ejecución “recia”, los tempos alzados, el bordón “*cueriao*” y “*bandoleao*” y un toque llamado “pajuerano” (que en *Paraguay* significa del campo, “pajuera”, campo). Estos arpistas desarrollan combinaciones rítmicas muy vigorosas, y de gran virtuosismo y fogosidad.

Actualmente, Calderón (1998) sostiene que la escuela de arpa más reciente y contemporánea está representada por arpistas como *Carlos Orozco, Carlos Tapia, José Archila, Vicente “Chente” Bonilla, Joseíto González, Julito González y Alexis Ojeda*. En *Colombia* se encuentran *Darío Robayo, Abdul Farfán, Mario Tineo, Carlos Rojas* y los jóvenes *Marcos Molina y Yesid Castro*. Estos arpistas están en la vanguardia de la música llanera como expresión folklórica y desarrollan su talento y su arte con todo el bagaje histórico aprendido de sus antecesores. Las ejecuciones se caracterizan por una mayor libertad y expansión armónica, una multiplicación de los valores rítmicos (improvisación en semifusas), sorpresas melódicas y

rítmicas, silencios súbitos, “bordoneos” con diferentes timbres (apagados, semi-apagados, etc.), rasgueos, glissandos, efectos diversos y búsqueda de nuevas texturas y colores dentro de los golpes llaneros aún reconocibles.

Estos nuevos arpistas empiezan a destacar el papel virtuoso del arpa solista instrumental, innovando con nuevas texturas tímbricas y algunas experimentaciones en el campo de las introducciones musicales de los golpes. Calderón (1998) opina que ya no se empieza directamente con el golpe mismo como lo hacen *Figueredo, Alfredo Tenepe y Omar Moreno*, sino que empieza a volverse frecuente la aparición de una introducción sorpresa, una variante melódica y a veces armónica, así como arreglos y versiones más atrevidas que rompen los esquemas de los golpes tradicionales.

### 1.5.3. Cómo se ha enseñado el Arpa Llanera.

La enseñanza del arpa llanera en los llanos colombianos se caracteriza por tener una larga trayectoria, teniendo a la enseñanza oral como la única forma de fomentar su estudio, siendo uno de los primeros según la morfología de la investigación cultural del llano.

Parales (2004) hace referencia al señor *Arturo Lamuño* de procedencia venezolana, quien aparece en el año 1925 en la hoy ciudad de Arauca, trayendo a costas la única arpa hasta ese momento conocida en esta región, fue también el primer hombre en enseñar a interpretar tan delicado instrumento, pues enseñar no solo se refiere a dar conocimientos explícitos de algo, el solo hecho de ver, oír u oler algo desconocido, prácticamente es una enseñanza.

El autor comenta que aprendió a tañir o interpretar el arpa llanera en forma oral, pues sus abuelos, fueron músicos de tiple y requinto, su padre y tíos, de arpa, cuatro, maracas, así como de canto y posteriormente con el profesor *Arturo Lamuño*, quien por donde pasó dejó una estela de enseñanza y motivación para la gran mayoría de arpistas que hasta hoy existen en Colombia.

Uno de los precursores de esta enseñanza es el señor *David Parales Bello*, quien recorrió con su arpa todo el llano colombiano y dejó su nombre para la historia del folclor llanero al grabar uno de los temas más emblemáticos del folclor como lo es *predestinación*, obra que lo inmortalizó. Siendo de *Arauca* su vida artística fue realizada en *Villavicencio – Meta*, y en esta tierra reprodujo su conocimiento del arte musical no solo de forma personal, también fue el profesor de muchos que alguna vez lo oyeron y fueron embrujados por el sonido de tan maravilloso instrumento.

En la literatura encontrada, se aprecia dos métodos para la enseñanza del arpa llanera, uno “El Arpa” del autor David Párales Bello y “Vegar I” del autor Fabio Vega Roa,

*En el método de Parales (2004)* sugiere disponer al estudiante 30 Series de ejercicios de motricidad para la independización de manos y dedos, más la enseñanza de la teoría musical básica, con el fin de direccionar al aprendiz a un repertorio de obras llaneras.

Vega (2009) por su parte enfatiza en dominar la interpretación y lectura musical, diseñar clases en forma colectiva bajo patrones métricos y de tiempo, ampliar los aspectos de melodía, timbre, ritmo y armonía, interpretando repertorios diferentes al tradicional llanero y aplicar dinámicas en la interpretación de las obras.

Vega (2009) afirma que para cumplir detalladamente y exitosamente estos aspectos, el docente debe recurrir a su capacidad creativa para evitar la monotonía e irradiar la motivación en los infantes, como parte fundamental y esencial en los procesos de aprendizaje.

Imagen. Niños de Sabanalarga en clase de arpa llanera



Fuente: autor

## 2. MARCO TEÓRICO

La presente experiencia significativa se confronta con enfoques teóricos de la pedagogía musical. Retoma los principios que sugieren autores como Edgar Willems, Zoltan Kodaly y Dalcroze y se fundamenta en el aprendizaje significativo de la música.

Desde antes de nacer, el niño ya percibe sonidos en el vientre materno. La importancia del entorno sonoro en la persona es fundamental para desarrollar su capacidad de comunicación. Malagarriga y Valls (2003) afirman que:

“El sonido rodea al niño desde los primeros momentos de la vida, ya sea porque él mismo lo produce, ya sea porque surge en su entorno, y el interés que demuestra hacia el mundo sonoro indica hasta qué punto los sonidos desarrollan una función básica en los inicios de la comunicación humana”. (p. 8).

Muchos son los estudios que hablan sobre los beneficios de la música en el desarrollo integral de las personas, a nivel físico, mental y espiritual (Velilla, 2008). La música estimula todos los sentidos así como las capacidades de atención y concentración. Para realizar actividades con bebés es necesario fijarse en la tradición. Las abuelas cantaban canciones de cuna y acariciaban a sus bebés para calmarlos, les hacían juegos sobre sus rodillas, juegos con movimientos y también utilizaban canciones y recitados para adquirir conocimientos como las tablas de multiplicar, los

colores del arco iris, entre otros.

La enseñanza musical se basa en dos pilares fundamentales: la percepción y la expresión. Los procesos perceptivos y sus elementos son la base de la audición; pero tan importantes como éstos son los procesos expresivos si se pretende que un niño cante bien, baile bien y su formación instrumental sea destacada, hay que educarle el oído”.

La percepción musical se lleva a cabo a través de la audición, la expresión musical se lleva a cabo a través del canto, el movimiento, la danza y la práctica instrumental. Esto nos lleva a la propuesta didáctica de la «audición activa». Los grandes maestros como *Willems, Kodaly, Orff o Dalcroze*, han fundamentado sus pedagogías en la unión de estos dos elementos. Los pedagogos musicales tienen que mostrar interés y entusiasmo hacia las actividades musicales y su metodología de enseñanza debe ser abierta y flexible (*Hemsey de Gainza, 1982*).

De tal forma, la audición en edades tempranas debe ser afectiva, comprensiva y gratificante. Debe fijarse en elementos palpables y sujetos a discriminación, que tengan lugar en su concepción de la realidad y sus posibilidades de aprehensión; esto con base en la observación sensorial, la exploración, el descubrimiento y la discriminación de elementos sonoros de su entorno más cercano.

Las audiciones activas se realizan a través de canciones y obras cortas adecuadas a su edad. Evocan acciones, gestos, situaciones o parámetros sonoros que les llevan a captar su atención y su expresividad musical, siendo unos sonidos más efectivos que otros dependiendo del tono, intensidad y ritmo.

Para la formación auditiva se puede primero hacer ejercicios de reconocimiento de varios sonidos, los sonidos del entorno (voces familiares, teléfono, reloj, arrugar papel., etc.); segundo, de la naturaleza (canto de los pájaros, el viento, la lluvia...); tercero, sonidos producidos por el propio cuerpo (manos, pies, voz, etc.); cuarto, sonidos presentes en el aula (instrumentos escolares); y quinto, grabaciones de canciones y obras musicales. El juego es la actividad que mejor puede introducir al niño en la percepción auditiva.

En cuanto a la expresión musical uno de los elementos fundamentales en la educación musical temprana es el canto. Los padres son el primer modelo a seguir y tienen que transmitirles a sus hijos el gusto por cantar, siendo una importante fuente de imitación. El canto, como fusión de música y lenguaje, es el vehículo ideal para desarrollar la expresión y la comunicación.

De igual forma las canciones son un elemento básico del comportamiento musical cotidiano, por lo que es necesario que los alumnos durante toda su escolarización conozcan muchas canciones que les aporten variedad expresiva, tengan interés y significación para ellos y puedan expresarse y comunicarse cantando. *Serafina Poch* dice en cuanto a las canciones infantiles, que deben ser cortas, muy repetitivas, que sea comprensible el texto para el niño y fácil de cantar.

Lo que se pretende es que el niño se acerque a diversos tipos de repertorios (clásico, popular, infantil, moderno...), siendo una condición

básica que suscite su interés (Poch, 1999). Lo que verdaderamente interesa es que el niño aprenda a utilizar su propia voz como instrumento a cantar, siguiendo el ritmo y la entonación, en definitiva que "disfrute, explore, elabore, se exprese" y utilice para ello las posibilidades que le ofrece su cuerpo, en este caso su voz, el instrumento más importante (Bernal y Calvo, 2003).

Por otra parte, son esenciales también para desarrollar las capacidades expresivo musicales de los niños las actividades tanto de ritmo y movimiento como las instrumentales, puesto que despiertan un gran interés en ellos. El juego es uno de los recursos básicos para llevarlas a cabo, pues supone una fuente de motivación en el alumno. Hay que tener en cuenta que la puesta en práctica de estas actividades siempre tiene que ir de lo sencillo a lo difícil, aumentando progresivamente el grado de complejidad. De tal modo, tanto los diseños rítmicos a trabajar como las instrumentaciones tienen que adecuarse a la edad de los niños.

En este propósito se puede señalar algunos objetivos didácticos que se busca alcanzar con las actividades musicales que se desarrollan:

- ✓ Descubrir su propio cuerpo y el espacio que le rodea.
- ✓ Experimentar con su entorno sonoro.
- ✓ Disfrutar de la música mediante un repertorio atractivo de canciones.
- ✓ Reconocer el sonido de algunos instrumentos.
- ✓ Aprender a cantar un repertorio básico y sencillo.
- ✓ Familiarizarse con el lenguaje musical a través de sus propias vivencias musicales.
- ✓ Iniciarse en la escucha musical de un repertorio clásico infantil.

- ✓ Gozar de la música mediante audiciones musicales lúdicas.
- ✓ Desarrollar las capacidades relacionadas con la psicomotricidad.
- ✓ Favorecer el desarrollo intelectual del niño.
- ✓ Aprender a relajarse a través de determinadas actividades musicales.
- ✓ Potenciar la imaginación y la creatividad.

Por otra parte, practicar de forma habitual la interpretación de un instrumento, mejora las habilidades del lenguaje, la memoria, la conducta y la inteligencia espacial.

Rubio (2009) sostiene que la música es un creciente campo de investigación en la manera de entender los procesos mentales implicados en el comportamiento. Una investigación reciente asegura que la práctica musical se asocia con la plasticidad estructural y funcional del cerebro que, a su vez, confirma que éste puede ser modelado a través de la experiencia. Por este motivo, cada vez más especialistas recomiendan una formación musical para mejorar las habilidades lectoras y de escritura, sobre todo, en niños con dislexia.

Durante la última década se ha generalizado la investigación con músicos profesionales para el estudio de la plasticidad del cerebro. Rubio (2009) el motivo parece claro: para lograr una gran velocidad en los dedos, un músico necesita un gran entrenamiento mental.

Un estudio realizado hace varios años ya concluía que un buen

pianista o violinista pueden llegar a practicar 7.500 horas antes de cumplir 18 años. Los trabajos elaborados con este grupo parecen verificar los beneficios que experimenta la fisiología cerebral cuando se aprende a tocar un instrumento. *LutzJäncke*, profesor del Instituto *Tecnológico de Zurich (Suiza)*, ha recogido la mayor parte de los estudios realizados en la página *Web "Faculty of 1000"*, donde más de 2.000 científicos relevantes opinan sobre estos beneficios.

El desarrollo musical de un niño o niña, no sería posible si no hubiese un movimiento amplio de la comunidad musical que se aglutina en torno a las escuelas de música. Como parte de este movimiento, se hace urgente profundizar las políticas públicas que orientan la formación de niñas, niños y jóvenes. Es el momento de repensar el sentido de la formación musical desde una perspectiva flexible, experimentadora, para asumir objetos de estudio y procesos de configuración de la subjetividad que se derivan de acciones musicales y pedagógicas cuando trabajamos para los niños y las niñas.

Se tratará de habilitar la experiencia como lugar de la infancia, asumiéndola como potencia, como voluntad de asombro y como disposición a la experimentación. La infancia así considerada no es el vacío a llenar, el espacio a corregir; distantes de una concepción del infante como carente, que espera una verdad que lo complete, la formación musical que proponemos apuesta por la construcción de un mundo infantil que llene de sentidos la construcción de cuerpos sensibles y subjetividades dispuestas al mundo de los sonidos, de los colores, de las texturas, en últimas de la vida.

La infancia no es carente sino abundante, nos dice *Javier Gil*; es abierta y está dispuesta a lo nuevo. Con todo, la escuela de formación musical de las niñas y los niños debe ser el tiempo-espacio de lo nuevo, universo del riesgo, de la fiesta, del cambio. De allí el reto de pensar el sentido y dimensión de las escuelas de formación musical que toman como base las músicas regionales y lo hacen dentro del ámbito de lo que se ha llamado la educación no formal. Buscando referentes hemos encontrado a *Hannah Arendt*, cuando en su texto *La Condición Humana* distingue tres ámbitos del hacer humano: el de la labor, el del trabajo y el de la acción.

Lo que permite preguntar ¿qué escuela buscamos? ¿Aquella que se inscribe en el ámbito del trabajo donde todo está definido, debidamente planeado, predeterminado, controlado? O ¿una escuela que, inscrita en el ámbito de la acción, dé lugar a la experimentación, a la búsqueda, a la expresión de la vida, al fluir del goce, del disfrute, a la manifestación de fuerza colectiva de afectar y ser afectado?

Siendo la acción el ámbito donde se escenifica los elementos políticos y se manifiesta la vida de los hombres, habría que repensar un tipo de educación musical diferente ya que, en nuestro contexto, ésta parece inscribirse más en el ámbito del trabajo. Deberíamos pensar una escuela que esté en consonancia con la fiesta, con el goce y con el disfrute. En últimas, pensar una escuela que exprese las tensiones de las músicas y la sociedad, donde se manifieste la vida en todas sus dimensiones. Se recuperará así el sentido profundamente político de la comunidad y se asumirá el sentido

plural del taller en tanto espacio de la experimentación y de la potencia colectiva.

Una escuela que dé curso a la experiencia y que relativice el papel y peso de la teoría y de los discursos. Un espacio formativo que recupere la experiencia y el sentido de la práctica, constituyéndose en posibilidad de movilizar, de problematizar, de inquietar. En el contexto de las prácticas formativas en músicas de base campesina, la academia ha asumido, respecto de las músicas tradicionales, una mirada distante del ámbito de la acción para, de manera en muchos casos arrogante, situarse en el ámbito del trabajo. Es aquí donde la aproximación a la música práctica y al músico práctico se hace imprescindible.

Los programas formativos que toman como base las músicas populares y tradicionales, se han visto y se siguen viendo cuestionados por representantes de la academia letrada del país, o por quienes, ubicados en lugares de poder, comparten más o menos acríticamente dicha lógica, o se alinean con ellas por razones diversas.

Es claro que los rasgos del sistema académico tradicional hacen parte del ámbito del trabajo y éste hace parte de la racionalidad científico-técnica. No es de otra manera manifiesta su característica de aproximación al universalismo, objetivismo, sistematización, ordenamiento jerárquico y propuesta programática lineal y rígida. Por eso, las músicas tradicionales inscritas en el mundo de la acción y de la vida donde fluye el deseo, el goce, la fiesta, la parranda, aparecen distantes de ser consideradas objeto de

estudio serio, por tanto alejadas de la alta cultura. Cuando le hacen una concesión, confinan estas prácticas a la ideología romántica del folclor. Y Arenas, Adolfo (2008) lo reitera cuando enuncia que:

“La idoneidad de las propuestas de educación basadas en músicas populares tradicionales ha sido puesta en cuestión presuntamente por detenerse en el detalle, apuntar a las diferencias en detrimento de los universales, por carecer de sistematización, por no tener aval de comunidades internacionales, por no ser propuestas contrastadas con la práctica académica y, todas ellas sumadas, por algo que se puede decir en una sola frase, aunque casi nunca se diga de frente: por carecer de rigor académico. (p.22).

Entonces, entre la aproximación academicista y la aproximación desde el hacer vivo de las prácticas musicales se evidencia una importante diferencia: investigar para ampliar los marcos de referencia disciplinares o investigar para la práctica, en función de, para y desde las prácticas musicales y sus necesidades.

En conclusión, la presente propuesta pedagógica busca fortalecer el proceso de formación en los niños y niñas, en la interpretación del arpa llanera recogiendo los principios de la teoría musical y aportando a la tradición llanera que se vive en el contexto de la comunidad de Sabanalarga, Casanare. De hecho es un avance para que el folclor persista en los valores culturales de la comunidad y aprecie el potencial de los niños como futuros intérpretes del arpa llanera.

### 3. DISEÑO METODOLÓGICO

#### 3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La propuesta de investigación planteada, se fundamentó en la *investigación cualitativa*, de tipo descriptivo, con base en sistematización *de la experiencia pedagógica del autor*, la cual expone una alternativa innovadora para la enseñanza del Arpa Llanera con estudiantes entre los cuatro y ocho años de edad, efectuando una intervención directa con los niños y niñas del colegio Jorge Eliecer Gaitán del municipio de Sabanalarga - Casanare.

Con este propósito, la propuesta planteada en el colegio Jorge Eliecer Gaitán, de Sabanalarga Casanare, integró el conocimiento empírico, el conocimiento práctico y el conocimiento teórico; pues partió de las vivencias de los niños y niñas, buscando innovar en la forma de trabajar con ellos en la práctica y teorizando en procura de darles elementos que los acercaran al aprendizaje del Arpa Llanera. Partió de la necesidad que presentaban los niños y niñas de tener un referente que se ajustara a sus saberes previos frente al proceso de aprendizaje del Arpa Llanera, el cual les permitiera abordar en forma motivante y sencilla al instrumento y despertar su interés musical por aprender, dicho referente se asumió desde las canciones infantiles tradicionales.

En este sentido, Oscar Jara, (2011) refiere que la sistematización de experiencias educativas permite realizar un proceso de reflexión e interpretación de carácter crítico, basado en las prácticas pedagógicas que se realizan en el aula. Dicho proceso requiere de la reconstrucción y ordenamiento de una serie de factores, tanto objetivos como subjetivos, que hacen parte de la experiencia trabajada, buscando especificar los aprendizajes para poder cualificarlos y compartirlos.

En efecto, las posibilidades que brinda el llevar a cabo procesos de sistematización de experiencias, se evidencian en el aporte crítico que deben tener los mismos docentes que han realizado la experiencia, enfocados a buscar y generar ideas que permitan mejorarlas o reevaluarlas, desde una mirada autocrítica que permita la conceptualización y teorización de las mismas. En una sistematización de experiencias, el objeto a sistematizar es la propia práctica docente, buscando llegar a un primer nivel de teorización y diálogo crítico entre pares, sin pretender lograr generalizaciones ni universalizaciones.

Los procesos de sistematización de experiencias deben tomarse con una intencionalidad transformadora, creadora y no pasivamente reproductora de la realidad social que anima a realizar la sistematización de experiencias como parte de un proceso más amplio. El factor transformador no es la sistematización en sí misma, sino las personas, que sistematizando fortalecen su capacidad de impulsar praxis transformadoras.

En ese sentido, la sistematización de experiencias puede contribuir de manera directa a la transformación de las mismas prácticas que se sistematizan, en la medida que posibilita una toma de distancia crítica sobre ellas y que permite un análisis e interpretación conceptual desde ellas, con lo que, quienes realizan una buena sistematización, se adentran en un proceso de transformación de ellos mismos, de la manera de pensar, de la manera de actuar, de la manera de sentir.

En la sistematización de experiencias está más presente lo que se llama “contexto teórico”, es decir, esa teoría que está en la práctica de las personas que hacen la sistematización. Ésta, hay que explicitarla para poder identificar categorías con las que es posible interrogar la experiencia y, a su vez, con las que la experiencia también interroga a los agentes que la implementaron. Este diálogo crítico con las propias experiencias es tal vez uno de los ejercicios teórico-prácticos más apasionantes que se pueden hacer como intelectuales prácticos o como educadores/as – investigadores/as que se abren al descubrimiento de lo nuevo que está allí en el quehacer diario.

Es decir, la teoría también está en la práctica, y está presente desde el momento que se decide sistematizar una experiencia, está en el objetivo que se plantea para esta sistematización, está en la delimitación del objeto que se estudia, en la formulación de un eje de sistematización, en la escogencia de categorías para ordenar o para reconstruir lo realizado y también, por supuesto, en la forma como se reflexiona sobre los momentos significativos, las constantes y las rupturas, la interrelación de los factores.. etc. Claro, también estará en las conclusiones y en las propuestas que se formule a partir de lo que se ha reflexionado. En fin, parece que está bastante presente

en todo el proceso y no sólo en un momento previo, al medio o al final.

Ana Bickel (2011) identifica los momentos de la sistematización:

1. La Experiencia vivida es el punto de partida, sobre esta se define: El objeto, Objetivo y Eje de Sistematización, la coherencia entre estos tres elementos y la claridad en la definición son fundamentales, ya que orientan todos los pasos de la sistematización. El objetivo de sistematización responde al ¿para qué nos va a servir esta sistematización?

El objeto indica la ubicación geográfica y duración de la experiencia o parte de la experiencia que se quiere sistematizar El eje de sistematización expresa los aspectos centrales de la experiencia que vamos a sistematizar. El eje de sistematización es determinante para orientar todo el proceso, nos indica cual es la información que necesitamos.

2. Una vez definido lo anterior se elabora un Plan de Sistematización

3. Luego se hace la Reconstrucción Histórica de los principales momentos de la experiencia alrededor del eje de sistematización y se identifica las principales etapas del proceso vivido.

4. A partir del eje de sistematización se determina los principales aspectos a tomar en cuenta, y alrededor de estos hacemos el ordenamiento de la información que nos interesa de la experiencia.

5. Una vez que se cuenta con la información pertinente se procede a su análisis e interpretación. Se trata de entender por que las cosas sucedieron de una u otra manera, se profundiza en “los hilos ocultos” y se explica el sentido de la práctica.

6. Finalmente se elige los principales aprendizajes, se elabora conclusiones que emanan de la interpretación realizada anteriormente y se hace recomendaciones para una nueva experiencia o para mejorar la misma experiencia.

## 3.2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

### 3.2.1. Observación participante

La observación participante es una de las técnicas privilegiadas por la investigación cualitativa. Para Díaz, L., (2010), para obtener los datos el investigador se incluye en el grupo, hecho o fenómeno observado para conseguir la información desde adentro. Este tipo de observación proporciona descripciones de los acontecimientos, las personas y las interacciones que se observan, pero también, la vivencia, la experiencia y la sensación de la propia persona que observa, lo cual se registra en un Diario de campo.

La observación que se realizó en el colegio Jorge Eliecer Gaitán, se centró en las clases de música de los grados jardín, transición y primero, específicamente en los procesos de enseñanza del Arpa Llanera, ya que en la institución, desde el año 2012, abrió el espacio para el aprendizaje de este instrumento. Dicha observación se efectuó durante nueve horas de estudio, cada una de sesenta minutos.

La observación permitió identificar las estrategias didácticas y metodológicas que utiliza el maestro para abordar el proceso de enseñanza del instrumento, así como el efecto que tenían sobre los niños y niñas. La observación permitió identificar que el maestro asignando para enseñar Arpa ha basado su formación en el conocimiento empírico del instrumento, realizando su labor como tradicionalmente él la aprendió, mediante la interpretación de canciones tradicionales del folclor llanero.

### 3.2.2. Encuestas

Se realizó una encuesta a estudiantes de arpa llanera y a los padres de familia para registrar su opinión sobre el desarrollo de su práctica como instrumentistas del arpa y las expectativas de los padres sobre la práctica musical de sus hijos, así como la actuación pedagógica del instructor en este formato.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

ENCUESTA A ESTUDIANTES DEL COLEGIO JORGE ELIECER GAITAN DE SABANALARGA CASANARE

Apreciado estudiante: Agradezco marcar su opinión sobre su aprendizaje:

Edad \_\_\_\_\_ Género: Masculino \_\_\_\_\_ Femenino \_\_\_\_\_

1. ¿Qué motiva su asistencia a las clases de la casa de la cultura?

Me gusta \_\_\_\_\_ Me obligan mi padres \_\_\_\_\_

Ocupo mi tiempo libre \_\_\_\_\_ porque vengo con mis amigos \_\_\_\_\_

2. ¿De estos instrumentos cuales o cuales son de su predilección?

Arpa \_\_\_\_\_ cuatro \_\_\_\_\_ maracas \_\_\_\_\_

bandola \_\_\_\_\_ bajo eléctrico \_\_\_\_\_ guitarra \_\_\_\_\_

otros \_\_\_\_\_

3. Dé su opinión para cada criterio: el instructor de arpa, durante la clase:

CRITERIO	Valor descriptivo		
	siempre	Algunas veces	Nunca
Utiliza actividades lúdicas o el juego para enseñar			
Es claro en las instrucciones. Le comprendo fácilmente con su método de lectura.			
El maestro tiene una actitud de escucha y valora mi esfuerzo			
Explica y corrige de manera personalizada			
He notado avances significativos en la ejecución del arpa			
Me motiva cuando no logro un ejercicio o un tema.			
He avanzado en la ejecución del arpa y me motivo para continuar.			

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

ENCUESTA A PADRES DE FAMILIA DE LA CASA DE LA CULTURA DE  
SABANALARGA CASANARE

Apreciado padre de familia: Agradezco marcar su opinión sobre el proceso de aprendizaje de su hijo:

1. ¿Qué lo motiva para que su hijo asista a las clases de la casa de la cultura?

Para que ocupe el tiempo libre y nada más\_\_\_\_\_  
Aspiro que tenga un proyecto de vida en la música\_\_\_\_\_

2. Dé su opinión para cada criterio. El instructor de arpa, durante la clase:

CRITERIO	Valor descriptivo		
	siempre	Algunas veces	Nunca
Utiliza actividades lúdicas y el juego para enseñar			
Es claro en las instrucciones. Los niños aprenden fácilmente			
El maestro tiene una actitud de escucha y valora los esfuerzos			
Pide o tiene en cuenta la opinión de los padres			
Explica y corrige de manera personalizada			
He notado avances significativos en aprendizaje de mi hijo para la ejecución del arpa			

3. Según su opinión , escriba 3 dificultades que observa en el proceso que se lleva en la casa de la cultura, para el aprendizaje del arpa llanera

---

---

---

### 3.2.3. Entrevista

Se realizó una entrevista al instructor Víctor Sanabria, docente en la ciudad de Sabanalarga, quien desde hace veintinueve (29) años viene formando generaciones de arpistas. Su relato sirve de evidencia sobre cómo se ha venido abordando la pedagogía para la enseñanza del instrumento.

Se realizó una entrevista estructurada donde el invitado conoció las preguntas con anterioridad y luego se realizó la grabación. Se realizó las siguientes preguntas en un conversatorio:

1. ¿Cuánto tiempo lleva interpretando el arpa llanera? ¿Quién fue su mentor?
2. ¿Sus conocimientos en la interpretación del arpa son empíricos o académicos?
3. ¿A qué edad y cómo empezó a ejecutarla?
- 4.Cuál cree Ud. que es la problemática en los procesos de enseñanza del arpa llanera en las nuevas generaciones.

En la entrevista el maestro Víctor Sanabria expresa una opinión importante sobre las problemáticas que afectan actualmente los procesos de enseñanza del arpa llanera destacando que la mayor falencia está en el disminución del sentido de pertenencia de los habitantes del llano por sus costumbres. La influencia de los medios de comunicación afecta el arraigo por el folclor, de hecho en los hogares de hoy no se escucha con frecuencia la música llanera.

Esta opinión ratifica que la misión del docente, tiene una mira puesta en la recuperación del folclor, mediante didácticas que permitan a los estudiantes valorar y apreciar la riqueza de su música.

### **(Anexo transcripción de la entrevista)**

#### **3.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN**

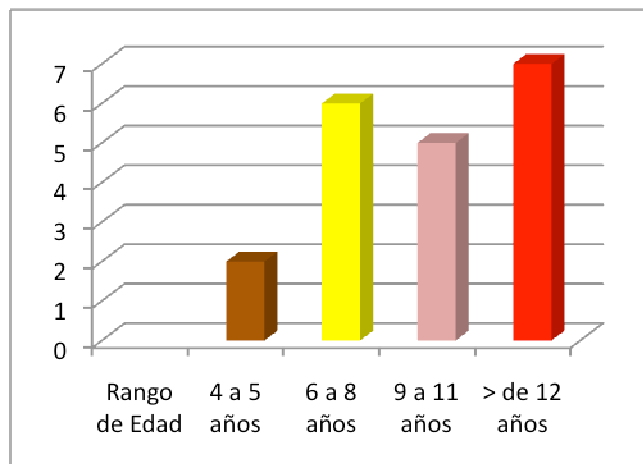
Se aplica un análisis a las entrevistas mediante porcentaje de frecuencia de las respuestas.

- Análisis de Entrevista a Estudiantes:

Muestra: se aplicó la encuesta a 20 estudiantes que asisten a la clase de arpa.

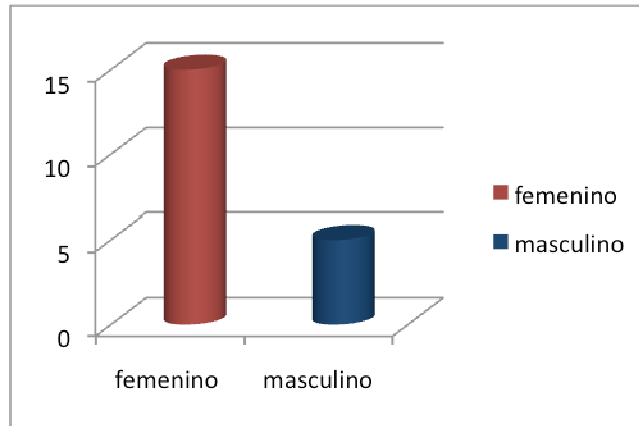
Gráfico 1 Población por género y grupo de etareo

Rango de Edad	
4 a 5 años	2
6 a 8 años	6
9 a 11 años	5
> de 12 años	7



### Genero

femenino	15
Masculino	5



Los entrevistados fueron mayoritariamente niñas entre los 5 y los 13 años. Es de notar que desde hace un tiempo, las niñas son las más interesadas en el aprendizaje del arpa. De hecho llama esto la atención porque los intérpretes destacados del instrumento son varones, pero en las nuevas generaciones los niños no se vienen interesando en esto.

Gráfico 2: Motivación

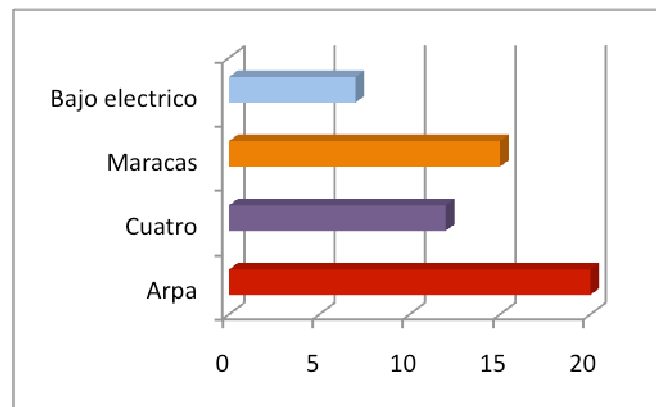


Se realizó la pregunta sobre qué motiva la asistencia de los estudiantes a la clase de arpa. Se dio la opción de referir que tenían una motivación personal, por el gusto y el placer que genera hacer música o la posibilidad que fueran los padres quienes los obligaban a realizar alguna actividad de tiempo libre.

El 100 % de los estudiantes opina que el gusto es propio, por aprender el arpa llanera y además es una forma de utilizar el tiempo libre.

Gráfico 4. Instrumentos de su predilección usados en la música llanera

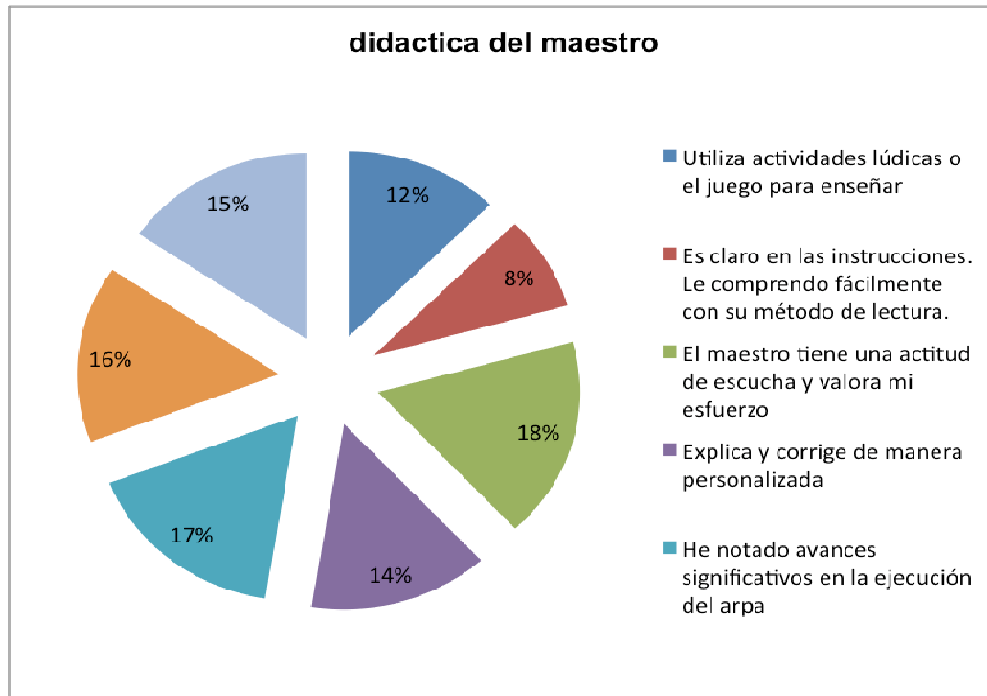
Arpa	20
Cuatro	12
Maracas	15
Bajo eléctrico	7



Además del arpa llanera los estudiantes, gustan e interpretan otros instrumentos del folclor. De hecho los niños y niñas inician con las maracas (75%) y el cuatro (60%) como acompañantes y luego se deciden por el arpa. Además se vienen interesando en el bajo eléctrico (35%)

Gráfico 5. Didáctica del instructor.

Consultados sobre la opinión que tiene los estudiantes sobre la didáctica que maneja el docente sus respuestas fueron:



CRITERIO	Valor descriptivo		
	Siempre	Algunas veces	Nunca
Utiliza actividades lúdicas o el juego para enseñar	12	4	4
Es claro en las instrucciones. Le comprendo fácilmente con su método de lectura.	8	10	2
El maestro tiene una actitud de escucha y valora mi esfuerzo	17	3	0
Explica y corrige de manera personalizada	14	4	2
He notado avances significativos en la ejecución del arpa	16	3	1
Me motiva cuando no logro un ejercicio o un tema.	15	5	0
He avanzado en la ejecución del arpa y me motivo para continuar.	15	5	0

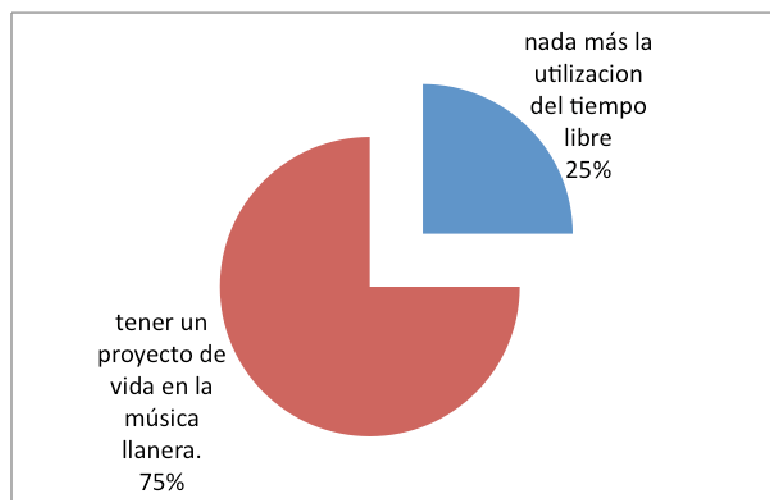
En este aspecto, se observa una opinión mayoritaria favorable de los niños y niñas con respecto a los recursos didácticos del instructor de arpa llanera. La mayoría de los ítems fueron contestados en el criterio siempre como aspecto positivo y es poco el porcentaje que opina lo contrario.

Análisis de la encuesta a los padres de familia.

De la misma manera, se recogieron las opiniones de los padres de familia, con respecto al proceso de aprendizaje en la música. Los 20 padres de los niños de la muestra contestaron el cuestionario.

Gráfico 6: motivación de los padres

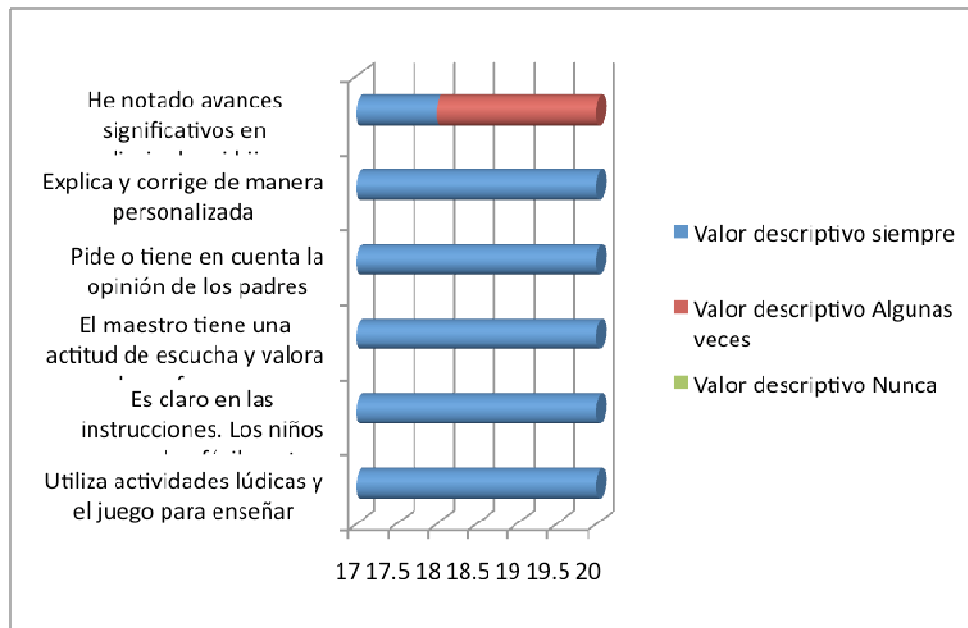
Nada más la utilización del tiempo libre	5
Tener un proyecto de vida en la música llanera.	15



En un 75 % de los padres de niños y niñas de Sabanalarga que aprenden a interpretar el arpa llanera, consideran que es un orgullo que sus hijos toquen música llanera y que pueden tener un futuro como arpistas. De hecho son familias de trayectoria en la región. Una minoría, el 25 %, solo envía a sus hijos a clase de arpa en contra jornada de su colegio, para que ocupen su tiempo en algo diferente. En el contexto son pocas las actividades de tiempo libre

Grafico 7. Opinión de los padres sobre la didáctica del instructor de arpa

En general las respuestas de los padres en un 90% opinan que el instructor de arpa llanera que labora en el Colegio, tiene un proceso favorable para sus hijos. El 10 % ubica respuestas en que poco han notado avances en el aprendizaje de su hijo, pero hay factores como la constancia, el apoyo de los padres y la disciplina del estudiante que influye en su avance.



CRITERIO	Valor descriptivo		
	Siempre	Algunas veces	Nunca
Utiliza actividades lúdicas y el juego para enseñar	20		0
Es claro en las instrucciones. Los niños aprenden fácilmente	20		0
El maestro tiene una actitud de escucha y valora los esfuerzos	20		0
Pide o tiene en cuenta la opinión de los padres	20		0
Explica y corrige de manera personalizada	20		0
He notado avances significativos en aprendizaje de mi hijo para la ejecución del arpa	18	2	0

Gráfico 8: Percepción de sobre las dificultades que nota en el proceso de enseñanza del arpa llanera.

Los padres opinaron en una pregunta abierta sobre las tres dificultades más relevantes en el proceso. Aportaron estas opiniones:

Falta de apoyo por parte de los entes de gobierno	6
la falta de continuidad de los instructores	15
la falta de recursos materiales y económicos para invertir en la formación musical	10
los grupos de estudio son numerosos para un solo instructor	6
En Sabanalarga no existe Casa de la cultura, por lo tanto no se asignan recurso propios para promover el folclor llanero	12



#### 4. PROPUESTA PEDAGÓGICA

La propuesta que presenta este trabajo, se basa en talleres que se realizan durante las clases de instrumento en el colegio Jorge Eliecer Gaitán, del municipio de Sabanalarga – Casanare. La estructura de estas didácticas se hizo posible estando laborando con la secretaría de desarrollo de Sabanalarga – Casanare, desde el mes de febrero del 2014.

Mediante talleres organizados en niveles de ejecución, los niños logran interpretar temas del folclor llanero de manera sencilla y con el mayor grado de motivación.

A continuación se describe los diarios de campo, donde se recoge la sistematización de la experiencia en cada clase:

##### 4.1. DIARIO DE CAMPO NO 1

##### TALLER NO: 1 INICIACIÓN MUSICAL.

Nombre de la actividad:	Población:	No de estudiantes :
Reconocimiento, desarrollo y adherencia mental y en el arpa llanera, del nombre y función de las notas musicales. Montaje canción infantil La Cucaracha.	Niños y niñas del colegio: JORGE ELIÉCER GAITAN del municipio de Sabanalarga - Casanare	10

TIEMPO:	Un mes de clases que consta de: 1 horas diaria tres veces por semana, para un total de 12 horas mensuales.
LOGRO:	<p>Explorar la musicalidad que llevan dentro.</p> <p>Total comprensión y adherencia de la teoría básica musical, tanto mentalmente como en el instrumento.</p> <p>Ver el arpa llanera como un instrumento divertido y fácil de aprender.</p> <p>facilidad y rapidez para la conjugación de la teoría básica con el instrumento para el montaje del primer tema: La Cucaracha.</p>
ACTIVIDADES:	
1	Escritura y desarrollo de las notas musicales en el tablero.
2	Repaso de las notas musicales solo con los estudiantes, para rectificar la buena apreciación, comprensión y adherencia de las notas musicales.
3	Enseñanza de las notas musicales en la forma, orden y dirección en que aparecen en el arpa llanera.
4	Desarrollo y Conjugación de las notas musicales desde el tablero hacia el arpa llanera.
5	Enseñanza, desarrollo y conjugación de la nomenclatura creada para el desarrollo y la comprensión de las posiciones por octavas (numero de la cuerda) y las veces que se pulsan.
6	Montaje de la canción la cucaracha.
RECURSOS:	Tablero, marcador borrable, mesa, sillas, cuaderno, lápiz, lapicero, borrador, regla y arpa llanera.
	Las notas musicales, se exponen en el tablero y son nombradas por primera vez por el profesor, quien retoma en varias ocasiones la lectura de las mismas con los estudiantes como parte del reconocimiento y asimilación. Una vez reconocidas y asimiladas las

DESARROLLO DE ACTIVIDADES:	<p>notas musicales mentalmente, se pasa el estudiante al arpa llanera para el reconocimiento y asimilación de las mismas con el instrumento, indicándole el punto, dirección y orden en que aparecen las notas musicales. Ya entrelazadas las notas musicales mentalmente y en el instrumento, se enseña y desarrolla la nomenclatura que se designó para la apreciación y fácil conjugación de las notas que aparecen en las piezas infantiles que se ejecutaran.</p> <p>Certificando la total claridad y adherencia de los pasos anteriores, se escribe en el tablero las notas musicales que tiene la pieza musical infantil: La Cucaracha, que pasa a ser un ejercicio autónomo para el estudiante pero quien siempre estará acompañado de su instructor solo como guía en su aprendizaje.</p>
RESULTADOS:	<p>Fácil y rápida comprensión de la teoría básica sin verla como tal.</p> <p>Ver el arpa como un instrumento de fácil manejo, divertido y con posibilidades de una exploración más profunda.</p> <p>Trabajar motricidad y la rítmica en concordancia con su propia velocidad.</p> <p>Reconocimiento y apreciación de las actitudes y experiencias musicales que exploraron, experimentaron y plasmaron los estudiantes en tan corto lapso de tiempo.</p> <p>Motivación y empeño ascendente cada día y cada clase.</p>
CONFRONTACIÓN TEÓRICA-PRAXIS	<p>La ubicación del arpa por primera vez, debe ser acorde con el orden y dirección de las notas escritas en el tablero, de lo contrario el estudiante puede desorientarse y relacionar mal la dirección ascendente o descendente de las notas que tiene en el arpa con las escritas en el tablero.</p>

Imagen: Taller de iniciación.



Imagen: Maestro realiza el acompañamiento.



Los niños aprenden la notación musical mediante la metodología del instructor



#### 4.2 DIARIO DE CAMPO 2

##### TALLER NO: 2 RÍTMICA DE LA MÚSICA LLANERA.

Nombre de la actividad:	Población:	No de estudiantes:
Montaje de la canción infantil Los Pollitos. montaje de la canción infantil la Iguana Tomaba Café. montaje de la canción Cumpleaños Feliz.	Niños y niñas del colegio: JORGE ELIÉCER GAITAN del municipio de Sabanalarga - Casanare	10
TIEMPO:	Un mes de clases que consta de: 1 horas diaria tres veces por semana, para un total de 12 horas mensuales.	
	Facilidad y rapidez para la conjugación de las notas musicales de la canción infantil Los Pollitos para pasar luego al instrumento y lograr el montaje del mismo.	

<p>LOGRO:</p>	<p>Facilidad y rapidez para la conjugación de las notas musicales de la canción infantil La Iguana Tomaba Café para pasar luego al instrumento y lograr el montaje del mismo.</p> <p>Facilidad y rapidez para la conjugación de las notas musicales de la canción Cumpleaños Feliz para pasar luego al instrumento y lograr el montaje del mismo.</p> <p>Total comprensión y adherencia de la teoría básica musical, tanto mentalmente como en el instrumento.</p> <p>Seguir avanzando en el planteamiento en que el arpa llanera es un instrumento versátil divertido y fácil de tocar.</p> <p>Reconocimiento de los estudiantes del mejoramiento en los movimientos motrices.</p>
<p>ACTIVIDADES:</p>	
<p>1</p>	<p>Escritura y desarrollo del contenido de las canciones propuestas en el tablero.</p>
<p>2</p>	<p>Escritura de las notas musicales de las canciones propuestas en el tablero y seguidamente al arpa llanera.</p>
<p>3</p>	<p>Cantar y tocar las piezas musicales infantiles con las notas musicales que estas tiene en su interior y también con la letra y la rítmica del mismo.</p>
<p>4</p>	<p>Ensayos permanentes de las canciones, con diferentes velocidades rítmicas impuestas por el instructor con las palmas e instrumentos acompañantes.</p>
<p>RECURSOS:</p>	<p>Tablero, marcador borrable, mesa, sillas, cuaderno, lápiz, lapicero, borrador, regla, cuatro y arpa llanera.</p>
	<p>Se escriben en el tablero todo el contenido que tienen las piezas infantiles a estudiar.</p>

<p>DESARROLLO DE ACTIVIDADES:</p>	<p>Se empieza el desarrollo del contenido de las piezas infantiles que se ejecutarán, guiando siempre al estudiante en la dirección y orden en que aparece el contenido.</p> <p>El profesor hace varias revisiones con los estudiantes, para cerciorarse que las piezas infantiles fueron asimiladas y se desarrolla con fluidez, tranquilidad, total entendimiento y siguiendo el contenido propuesto.</p> <p>Los estudiantes ejecutarán las piezas de estudio en el arpa llanera y el profesor guiará la parte rítmica con las palmas, y/o con un instrumento acompañante.</p> <p>Los estudiantes ejecutarán el instrumento y a la vez cantarán las letra de las piezas musicales infantiles con las notas musicales que este tiene en su interior y con la rítmica del mismo.</p>
<p>RESULTADOS:</p>	<p>Fácil y rápida comprensión del contenido de las piezas musicales infantiles escritas en el tablero.</p> <p>Fácil y rápida comprensión del contenido de las piezas musicales infantiles en el arpa llanera.</p> <p>Avance en el mejoramiento de la motricidad y la rítmica.</p> <p>Motivación y empeño ascendente cada día y cada clase.</p>
<p>CONFRONTACIÓN TEÓRICA-PRAXIS</p>	<p>Las rítmicas que tienen las piezas musicales pueden causar dificultades en la ejecución del instrumento, a la hora de utilizar los movimientos motrices que las piezas infantiles exigen.</p>



#### 4.3. DIARIO DE CAMPO No 3

#### TALLER NO: 3 ENSAMBLE PRELIMINAR.

Nombre de la actividad:	Población:	No de estudiantes:
<p>Montaje de la fracción adaptada de la obra clasica La Marcha Turka.</p> <p>Estudio y desarrollo de la rítmica del folclor llanero.</p> <p>Montaje del ritmo llanero Tonada.</p> <p>Montaje de la canción llanera Como Lloro una Estrella.</p> <p>montaje de la canción llanera Pasillaneando</p> <p>Creación de un popurri con los tres temas del folclor llanero.</p>	<p>Niños y niñas del colegio: JORGE ELIÉCER GAITAN del municipio de Sabanalarga - Casanare</p>	<p>10</p>

TIEMPO:	Un mes de clases que consta de: 1 horas diaria tres veces por semana, para un total de 12 horas mensuales.
LOGRO:	<p>Motivación y expectativa en el montaje de cada pieza musical.</p> <p>Total comprensión y adherencia de la rítmica del folclor llanero, tanto mentalmente como en los ejercicios propuestos en el instrumento.</p> <p>Ver el arpa llanera como un instrumento divertido y fácil de aprender.</p> <p>Facilidad y rapidez para la conjugación del contenido de las piezas propuestas y buen desarrollo de las mismas con el instrumento.</p> <p>Completa y excelente conjugación de las piezas propuestas en el popurrí.</p> <p>Normalidad en la integración de los demás instrumentos llaneros que acompañan el popurrí de las piezas llaneras.</p> <p>Completa adherencia y desempeño a la rítmica grupal.</p>
ACTIVIDADES:	
1	Enseñanza y desarrollo de la rítmica del folclor llanero.
2	Ejercicios de reconocimiento, adherencia y desarrollo de la rítmica del folclor llanero.
3	Escritura y desarrollo del contenido de las canciones propuestas, en el tablero
4	Desarrollo y Conjugación del contenido de las canciones propuestas, desde el tablero, hacia el arpa llanera.
5	Ensayos de las piezas propuestas una a una, con los demás instrumentos llaneros.
6	Ensayos del popurri, con los demás instrumentos llaneros.

<p>RECURSOS:</p>	<p>Tablero, marcador borrable, mesa, sillas, cuaderno, lápiz, lapicero, borrador, regla, arpa llanera, cuatro, maracas y bajo electrico.</p>
<p>DESARROLLO DE ACTIVIDADES:</p>	<p>Se recrea con los estudiantes, la rítmica del folclor llanero con ejercicios de conteos con voz y palmas de la mano, como parte del reconocimiento y asimilación. Una vez reconocida y asimilada la rítmica del folclor llanero mentalmente, se pasa el estudiante al arpa llanera para el reconocimiento y asimilación de los movimientos motrices con el instrumento, Ya entrelazada la rítmica mentalmente y en el instrumento, se enseña y desarrolla las piezas del folclor llanero propuestas que se ejecutarán.</p> <p>Teniendo memorizadas y desarrollas las piezas musicales, se integran con los demás instrumentos llaneros para el estudio y ajuste rítmico personal y grupal.</p>
<p>RESULTADOS:</p>	<p>Fácil y rápida comprensión y asimilación de la rítmica del folclor llanero tanto mental, como en el instrumento.</p> <p>Fácil y rapida comprensión del contenido de las piezas musicales escritas en el tablero.</p> <p>Compresión, desarrollos y ejecución del contenido de las piezas musicales en el arpa llanera.</p> <p>Avance en el mejoramiento de la motricidad y la rítmica.</p> <p>Exelente adaptacion a la integración de la rítmica personal y grupal.</p>
<p>CONFRONTACIÓN TEÓRICA-PRAXIS</p>	<p>Los estudiantes de los instrumentos llaneros, deben tener una orientacion musical unificada, para el buen desarrollo del engranaje personal y grupal.</p>

#### 4.4. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA PARA LA ENSEÑANZA DEL ARPA LLANERA.

Piezas de estudio.

Se escogieron canciones infantiles populares, temas que están adheridos oralmente a los estudiantes y que abarquen las expectativas de los mismos para poder presentar, reconocer, profundizar y dominar las posiciones que puedan adquirir los estudiantes. Las Canciones Infantiles fueron la cucaracha, los pollitos, la iguana, feliz cumpleaños, la polka rusa. Estas canciones proporcionan las herramientas para estudiar y aprender a tocar lo básico de la teoría y lo básico del arpa llanera.

Posteriormente se agrega la conjugación de la teoría básica e instrumento, se escribe en el tablero las notas musicales para ser reconocidas y aprendidas, tanto verbal como mentalmente en el arpa llanera.

Ejemplo teórico de las Notas musicales: **LA, SI, DO, RE, MI, FA y SOL.**

Ejemplo del nombre de las notas musicales interpuestas en las cuerdas del arpa desde la primera cuerda (del mástil), a la ultima cuerda (diapasón), para la enseñanza del arpa llanera, que aunque afinada en la

escala de re mayor, los estudiantes solo se guiarán en la primera clase en las notas sin alteraciones.



El arpa llanera en Colombia, tiene como singular característica, las cuerdas con las notas LA y RE, de colores diferentes a negro; estas sirven como guía, aun sin el arpista tener un conocimiento teórico, son las que indican que si melódicamente y audiblemente cualquier tema que está memorizado empieza en la guía (LA), está en la escala mayor de (LA), o en la guía RE, está en la escala de (RE), aún sin saber el desarrollo de escalas (está observación solo lo se logra con el aprendizaje oral).

Ejemplo visual para la enseñanza básica de las cuerdas y notas guías del arpa llanera:



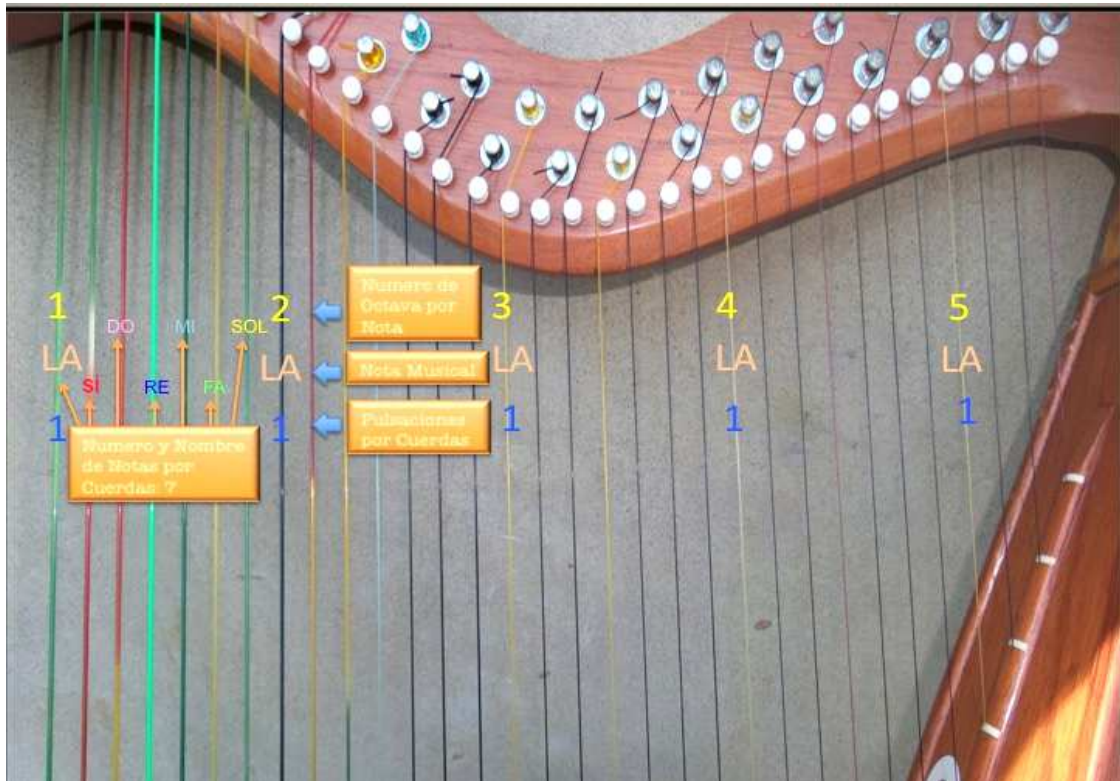
Nomenclatura Del Lenguaje Musical.

Ejemplo Teórico básico:

1 = número de octava por nota.

LA = nota musical.

1 = número de veces que se debe pulsar la cuerda.



En el arpa, se dan dos movimientos, ascendentes y descendentes los que indican cuando nos dirigimos o desplazamos hacia las notas graves o agudas, es muy importante tener completamente claro este punto, puesto que en todas las piezas que se estudiarán son muy constantes estos movimientos.

Ejemplo teórico básico:

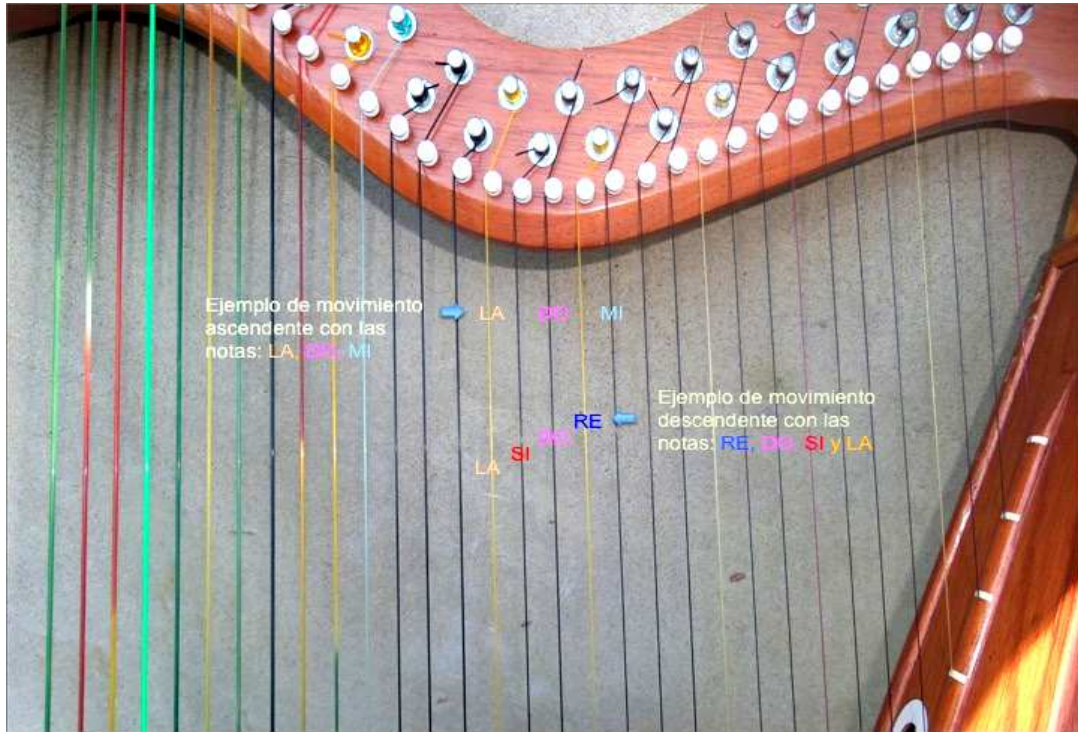
Movimiento ascendente

**LA, SI, DO y RE**

Movimiento descendente

**RE, DO, SI y LA**

Ejemplo visual de los movimientos ascendente y descendente para el aprendizaje básico del arpa llanera:



- Desarrollo de la Pieza u Obra Musical: La Cucaracha

Ejemplo teórico básico para la enseñanza básica del arpa llanera.

3 3 3

LA, RE, FA. (Esta parte se repite dos veces).

3 1 1

3 3 3 3

RE, DO, SI, LA.

2 2 2 1

3 3 3

LA, DO, MI. (Esta parte se repite dos veces).

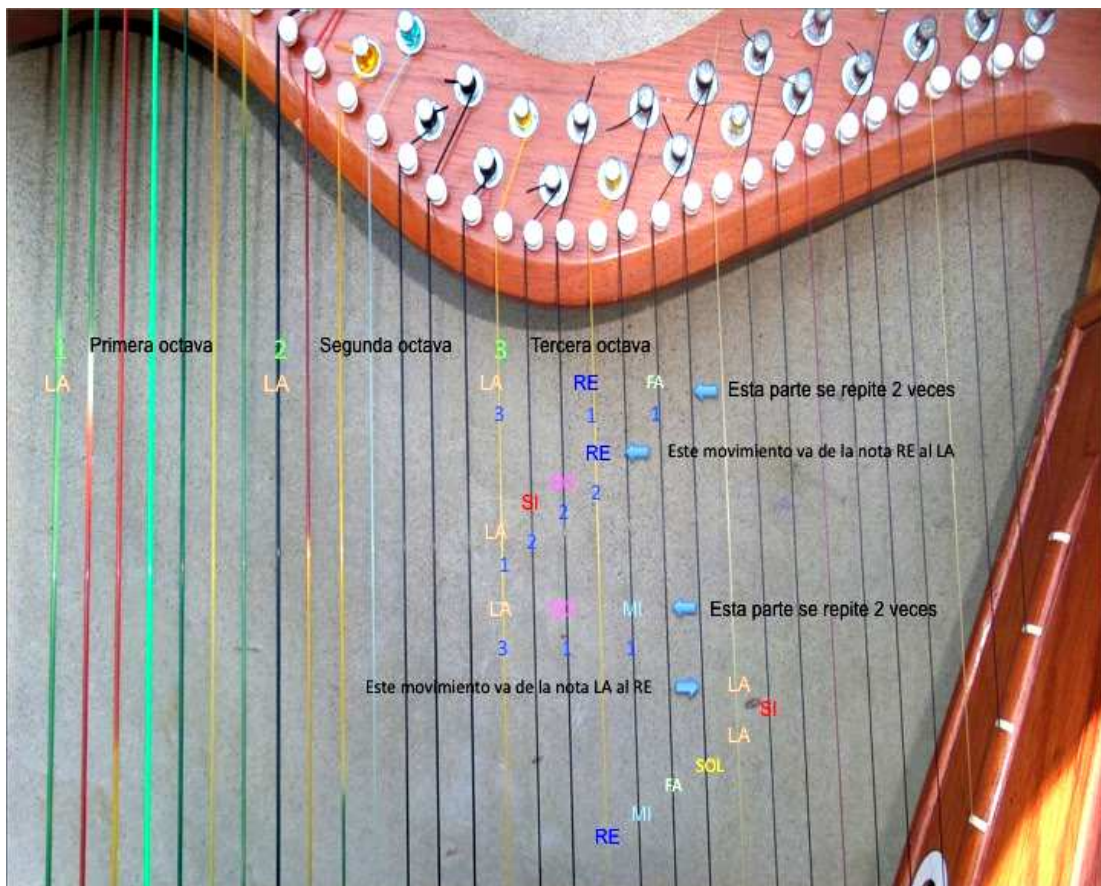
3 1 1

4 3 4 3 3 3 3

LA, SI, LA, SOL, FA, MI, RE.

1 1 1 1 1 1 1

Ejemplo visual de la pieza la cucaracha:



Cabe notar que ninguna de las piezas venía adaptada para arpa llanera, por lo tanto, la digitación y las técnicas no son la principal atención de las didácticas, pues son los niños que con sus propios medios buscan su ubicación y acomodo en el instrumento, dejando que fluya el interés por tocar y reconocer el instrumento.

Nota: la función del docente es guiar, acompañar y motivar las posibilidades de exploración de los niños y niñas.

## 5. CONCLUSIONES

- En Colombia y los llanos orientales es escasa la tradición escrita en la enseñanza del arpa llanera y el aprendizaje de la música autóctona. Se revisó el estudio técnico del arpa llanera, del maestro David Párales Bello, como pionero en esta área educativa del folclor. Los instructores, quienes en su mayoría son empíricos, utilizan la tradición oral como método de enseñanza.
- La presente propuesta pedagógica sistematiza la experiencia del autor de este proyecto, quien ha aplicado didácticas basadas en canciones infantiles cuyo valor musical no es complejo. Estos temas generan la motivación de los niños y niñas ya que hacen parte de la memoria musical de los niños, pues son las primeras canciones que se aprenden por el lenguaje oral y desde que empiezan a decir sus primeras palabras, como lo resaltan los pedagogos musicales Willens, Kodaly y Dalcroze
- Las didácticas promueve la independencia y de allí, la autonomía de los estudiantes en el estudio del instrumento con los piezas ya reconocidas. Esto hace cambiar un modelo dependiente del maestro por la iniciativa del estudiante, donde el docente será solo un guía o acompañante de sus creaciones.
- Como aporte al proceso pedagógico que se realiza en el contexto, el presente trabajo genera una guía para los instructores de arpa llanera,

quienes pueden aplicar los ejercicios descritos según su estilo de enseñanza.

- El valor pedagógico de esta propuesta, aporta a la documentación de las prácticas del maestro de arpa llanera, contribuye a la preservación del folclor llanero y la formación de nuevas generaciones de folcloristas.
  
- Esta propuesta tiene como proyección motivar a docentes que aparte del genero folclórico llanero, desarrollen y propongan nuevas obras que mejoren el estudio y la enseñanza de los instrumentos y la música colombiana. Promover la investigación sobre el folclor musical colombiano y su adaptación para el arpa llanera.

## BIBLIOGRAFIA

1. **Abadía Morales, Guillermo;** (1973). La música y la danza en la zona llanera. Bogotá Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Telecom (s.f) EN [http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_Abad%C3%ADa\\_Morales](http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Abad%C3%ADa_Morales)
2. **Aranguibel Debrot Eduardo** (2012) Contrapunteo cultural: Estrategias frente al intento de homogeneización de los emporios mediáticos República Bolivariana de Venezuela. Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación en <http://saber.ucv.ve/jspui/bitstream/123456789/5504/1/Tesis%20Eduardo%20Aranguibel.pdf>
3. **Bickel Ana, (2011)** La sistematización participativa para descubrir los sentidos y aprender de nuestras experiencias en encuentro didáctico La Sistematización desde la Educación Popular en [http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0431/sistematizaci%C3%B3n\\_participativa\\_-\\_Red\\_Alforja.pdf](http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0431/sistematizaci%C3%B3n_participativa_-_Red_Alforja.pdf)
4. **Ballesteros Egea, Miriam y García Sánchez, María.** (2010) Recursos didácticos para la enseñanza musical de 0 a 6 años Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación. Número 26 en <http://musica.rediris.es/leeme>
5. **Chara, Yerly Siomara** (2010), Los llanos orientales. consultado en [http://yerlysiomarachara.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://yerlysiomarachara.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)

6. **De Oca Barona, Montes Henry , Aristizabal Ariza, Margarita (1997)**  
Arauca artesanal: memorias del proceso de recuperación de la cultura material en el Departamento de Arauca 1994-1996 Fotoletras
7. **Díaz Alirio, (1980).** Música en la vida y lucha del pueblo Venezolano Edición de la presidencia de la república. Caracas en <http://catalog.hathitrust.org/Record/000383320>
8. **Gainza, Violeta Hemsy de (1977).** Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical, Buenos Aires, Ricordi Americana red de educadores musicales en <https://metodologiamusicalunr.wordpress.com/violeta-hemsy-de-gainza/>
9. **Jara Holliday, Óscar (2012)** Sistematización de experiencias, investigación y evaluación: aproximaciones desde tres ángulos, consultado en Revista Internacional sobre Investigación En Educación Global y Para El Desarrollo en
10. **Manjarrés García, Arcio ( )** la música llanera, consultado en <http://llanera.com/musica/?idc=302>
11. **Lucato, Marco.** El método Kodály y la formación del profesorado de música Dpto. de Expresión Musical, Plástica y Corporal Universidad de Vigo consultado en <http://musica.rediris.es/leeme/revista/lucato01.pdf>
12. **Poch , Serafina (2001)** La importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano revista interuniversitaria para la formación del profesorado No 42 consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/274/27404208.pdf>

13. **Parales Bello, José David**, (2004). El Arpa de David. Editorial: Parales Bello, José David. <http://araucallanoyfolclor.blogspot.com/2014/07/david-parales-bello-instrumentales.html>
14. **Álvarez, Nieto Isabel Francisca**. La formación musical de los niños. Edgar Willens. En <http://www.filomusica.com/filo45/willems.html>
15. **Anna M. Vernia**, Método pedagógico musical Dalcroze *Conservatorio profesional de música mossen francesc peñaroja (vall d'uixó-castellón) en ARTSEDUCA* núm. 1 | 2012 <http://www.artseduca.com>

## ANEXOS

### TRANSCRIPCION DE LA ENTREVISTA



Entrevistado: Víctor Sanabria - VS

Entrevistador: Yesid castro - YC

YC. Profesor bienvenido, mil gracias por aceptar esta entrevista:

¿Cuéntenos profesor cuánto tiempo lleva tocando el arpa y quien fue su mentor?

*VS: Yo comencé alrededor del año 86`, pero en ese tiempo no había mucho profesor que digamos, entonces tocaba uno empírico. Conseguirse uno el arpa y comenzar. Recibí unas nociones de un arpista que se llamaba Clímaco Sánchez, otro... Claudio Clavijo, y por lo demás me toco solamente a mí mismo, por ahí, por lo que veía y escuchaba. Pues desde el 86, tengo más o menos 28 años tocando el arpa.*

YC ¿Profesor a qué edad comenzó Ud. a tocar el arpa?

*VS: Yo comencé tarde, yo comencé a los 22 o 23 años... y a base de que me gustaba y lo que veía y lo que escuchaba nada más, solamente eso.*

YC: ¿Después Ud. ha realizado otros estudios?

*VS: Mi proceso fue totalmente empírico, lo que he ido adquiriendo o asimilando ha sido mucho después que yo comencé con el arpa pero ha sido todo empírico.*

YC: ¿Profesor en su opinión cuál cree usted que es la problemática en los procesos de enseñanza del arpa llanera en la nuevas generaciones, en los jóvenes?

*VS: Básicamente, por mi conocimiento y mi experiencia, es la falta de querernos a nosotros mismos, de querer a nuestra misma patria, nos falta sentido de pertenencia, la juventud de hoy en día, no tiene sentido de pertenencia... y con la cantidad de músicas y de modas que nos llegan por internet, televisión y todos los medios, entonces eso afecta al muchacho... y básicamente en las casas no se escucha música llanera, por lo cual el niño no aprende música llanera, eso es lo que yo creo que es lo que nos falta, tener sentido de pertenencia.*

## BIOGRAFIA DEL AUTOR DE PROYECTO



YESID CASTRO TRIANA, nacido en Villavicencio, Meta el 21 de Octubre de 1974 es instructor de instrumentos y teoría básica de la música llanera, coordinador musical, arpista profesional, arreglista y productor musical del folclor llanero. Se ha desempeñado como docente en municipio del Meta y del Casanare.

Inicialmente realizo estudios técnicos en la Universidad de los Llanos y en talleres con el Ministerio de Cultura en teoría y pedagogía musical básica para profesores de música llanera, en el año 2000.

En adelante se ha dedicado a exponer su talento en diferentes festivales en los cuales ha recibido reconocimiento tales como:

- 1er puesto mejor arpista festival internacional el silbón, - Guanare Venezuela 2003 - 2005
  - 1er puesto mejor arpista festival internacional de la frontera Arauca - 1998
  - 1er puesto mejor Arpista festival internacional del Joropo – Villavicencio – Meta 1999 - 2001 - 2003
  - 1er puesto mejor Arpista festival internacional de Cuadrillas – San Martín - Meta 1999
  - 1er puesto mejor Arpista festival internacional de La Cachama – Puerto Gaitán- Meta 1998 - 2000
  - 1er puesto mejor Arpista festival internacional El Padrote de la Guafa - Villavicencio - Meta - 2001
  - 1er puesto mejor Arpista festival internacional de El Retorno – Acacias - Meta 1998

Ha realizado grabaciones importantes con destacados artistas del folclor llanero como:

Los Dedos Mágicos del Joropo” Instrumentales Yesid Castro Triana, Orlando el “Cholo” Valderrama, Esteban Louis, ex “trío”, La venezolana Fabiana

Ochoa, Osvaldo Bracho, Leydi Lara, Yesid Benítez, Claudia Hernández, Vanesa duran, Jhon Onofre, Andrea Mejía, Dalia Santos, Carlos Eduardo Sánchez.

Ha recorrido Colombia y representado al país en el exterior en diferentes festivales tales como:

- Eco music Michigan y Colorado E.E.U.U. 2012
- La mar de músicas Cartagena España 2010
- Concierto “Vive el Bicentenario” Madrid 2010
- 4to Encuentro Internacional de Arpista Xalapa México 2010
- Encuentro músicas del mundo Francia y Moscú 2008
- 4to festival internacional del folklore México 2007
- Feria internacional del libro de Guadalajara México 2007
- Expo Hannover 2000 Alemania
- Fundación Santillana para Iberoamérica Bogotá – Colombia 2000
- Fundación Santillana para Iberoamérica Bogotá – Colombia 2001
- Colombia al Parque música y danza tradicional Bogotá Colombia 2007
- Homenaje al Señor Embajador Sir Thomas Duggin Bogotá - Colombia 2000
- I Encuentro de Arpa Latinoamericana Bogotá – Colombia 2000
- XV Festival de Hato viejo Cotrafa Medellín – Colombia 2001

**PARTITURAS DE LAS CANCIONES INFANTILES:**

Harp

**los pollitos**

A musical score for the harp, titled 'los pollitos'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody consists of eight measures: C4-D4-E4, A4-A4, B4-B4, A4-A4, G4-A4, F4-G4, E4-F4, and C4-D4. The bass line is entirely silent, indicated by a whole rest in each measure. The score concludes with a double bar line.

Harp

# la cucaracha

The image shows a musical score for a harp, titled "la cucaracha". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has six measures, and the second system has three measures, ending with a double bar line. The harp part is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The bass clef part is mostly rests.

7

Harp

# la iguana tomaba cafe

Harp

Harp

## cumpleaños feliz

Harp

The first system of musical notation for 'cumpleaños feliz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains whole rests for the duration of the system.

The second system of musical notation for 'cumpleaños feliz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody of quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains whole rests for the duration of the system.

Harp

## marcha turka

Harp

The first system of musical notation for 'marcha turka' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains whole rests for the duration of the system.

The second system of musical notation for 'marcha turka' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains whole rests for the duration of the system.

Harp

# TONADA

The musical score for 'TONADA' is written for harp. It consists of two systems of music. The first system contains six measures, and the second system contains three measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is for a harp, with a treble clef and a bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line in the treble clef and the bass line in the bass clef.

Harp

# COMO LLORA UNA ESTRELLA

Harp

Musical notation for Harp, measures 1-6. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with rests. The bass line is mostly rests.

Hp.

Musical notation for Harp, measures 7-13. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and rests. The bass line is mostly rests.

Hp.

Musical notation for Harp, measures 14-20. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody features sixteenth-note runs and quarter notes. The bass line is mostly rests.

Hp.

Musical notation for Harp, measures 21-27. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and rests. The bass line is mostly rests.

Harp

# PASILLANEANDO

Musical notation for Harp, measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef contains rests.

Musical notation for Harp, measures 7-13. The melody continues in the treble clef with eighth and quarter notes, and the bass clef remains empty.

Musical notation for Harp, measures 14-19. Measures 14-15 feature a melodic phrase in the treble clef, followed by a repeat sign. Measures 16-19 continue the melody in the treble clef, with the bass clef empty.

Musical notation for Harp, measures 20-26. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef contains rests.

## SIGNOS

CLAVE DE SOL  
MANO DERECHA  
SONIDOS AGUDOS

DE REPETICION

3 COMPASES  
DE LA MAYOR

IDEM

IDEM

SONIDOS GRAVES

CLAVE DE FA  
MANO IZQUIERDA



El puntillo al lado de cualquier nota indica que aumenta la mitad de su valor

En este caso tenemos una blanca que vale 2 tiempos. Con puntillo Vale 3 tiempos

- (#) **SOSTENIDO:** Indica que la nota sube medio tono
- (b) **BEMOL:** Indica que la nota baja medio tono
- (♮) **BECUADRO:** Indica que invalida la acción de ambos regresando el tono a su estado natural

ARMADURA: { CONSTA DE LA CLAVE  
LA TONALIDAD # (sol mayor)  
Y EL COMPAS 3/4

LIGADURA

{ PROLONGA UNA NOTA MÁS ALLÁ DE LA LÍNEA DIVISORIA O DENTRO DEL MISMO COMPAS

DOS BALANCAS CON PUNTILLO UNIDO CON LA LIGADURA QUEDAN VALIENDO: 6 TIEMPOS