



**La enseñanza de danzas andinas para piano dirigido a niños entre 11 y 14 años de la Casa
de la cultura de Chía, Cundinamarca**

Por:

SEBASTIAN CASTRO DAZA

Director:

WILLIAM MAC MCCLURE

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Interpretación y Pedagogía Instrumental

Facultad de artes, Conservatorio de Música

Bogotá D.C. Colombia

2020

RESUMEN

Este trabajo toma como objeto de estudio la música andina de Colombia, específicamente las danzas de piano compuestas para ser interpretadas por niños de cursos iniciales que se encuentran en fase de exploración del instrumento y repertorio.

Por lo anterior, se propone una metodología orientada a la implementación de actividades lúdicas, ejercicios y estudios previos a la interpretación de la pieza, y una selección de obras de música andina colombiana con base en las capacidades que poseen los estudiantes de la Casa de la cultura de Chía, Cundinamarca que se encuentran en el Nivel Básico con edades entre los 11 y 14 años.

La propuesta desarrolla un acercamiento a la creación de un futuro método para piano con ritmos colombianos dirigida a los estudiantes iniciales, para lo cual se utiliza el material existente, se hace una selección de actividades lúdicas, ejercicios, estudios y obras que se aproximen al nivel del estudiante que se encuentra interpretando piezas similares a las compiladas en el método Suzuki (nivel 2 y 3).

La incorporación de una metodología pensada en niños es una invitación a que músicos, pianistas y pedagogos compongan obras con aires colombianos y se oriente y complemente con actividades lúdicas que mantengan el interés del niño por la música tradicional.

Palabras clave: didáctica piano, música andina, piano para niños

ABSTRACT

This work takes as an object of study the Andina music of Colombia, specifically the piano dances composed to be performed by children of initial courses who are in the exploration phase of the instrument and repertoire.

Therefore , it is proposed a methodology aimed at the implementation of playful activities, exercises and studies prior to the performance of the piece, and a selection of works of colombian adina music based on the abilities of the students of the *Casa de la Cultura de Chía, Cundinamarca*, who are at a Basic Level with ages between 11 and 14 years old.

The proposal develops an approach to the creation of a future method for piano with colombian rhythms addressed to the initial students, for which the existing material is used, a selection of playful activities, exercises, studies and works that approximate the level is made. of the student who is interpreting pieces similar to those compiled in the Suzuki method (level 2 and 3).

The incorporation of a methodology designed for children is an invitation for musicians, pianists and pedagogues to compose works with Colombian flair and to be guided and complemented by playful activities that maintain the child's interest in traditional music.

Key words: piano teaching, andina music, piano for children

TABLA DE CONTENIDO

CAPITULO UNO	1
1.1 Introducción	1
1.2 Estado del arte.....	3
1.3 Justificación.....	6
1.4 Planteamiento del problema	10
1.5 Objetivos	11
1.6 Marco teórico	12
1.7 Metodología	14
CAPITULO DOS	15
2.1 Concepto e interpretación	15
2.2 Folclore por regiones	18
2.3 Géneros, formatos e instrumentos de la región Andina	21
2.4 Vals, danza, guabina, pasillo y bambuco	25
CAPITULO TRES	30
3.1 Antecedentes e iniciativas.....	30
3.2 Discriminación de material	34
3.3 Lúdica y actividades	44
3.4 Ejercicios, estudios y obras	47
CONCLUSIONES GENERALES	53
BIBLIOGRAFÍA.....	54
ANEXOS	57
Tabla de anexos.....	57

CAPITULO UNO

ASPECTOS GENERALES

1.1 Introducción

Al momento de poner en práctica la enseñanza del piano, lo más frecuente es que el profesor le haga preguntas al nuevo estudiante acerca de su recorrido en el piano y los conceptos musicales que tiene a la fecha (valoración), a partir de las respuestas del estudiante, el profesor elabora una guía mental para iniciar dicho proceso con base a las habilidades, cualidades, facilidades y debilidades que tiene el estudiante (diagnóstico y acción). En caso de que se dicten clases en instituciones que tengan un plan pedagógico establecido, el desarrollo de dicha guía se facilitará y delimitará. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la formulación de este plan está sujeto a las características propias de cada estudiante, y dependerá del profesor crear alternativas que se puedan modificar durante el proceso. De igual manera, es importante tener en consideración el contexto del estudiante (hogar, colegio, edad, gustos, recursos), el propósito y objetivo que se quiere cumplir con las clases, la visión y misión de la institución en la que se encuentran, y la relación interpersonal que se tenga entre profesor y estudiante.

Teniendo en cuenta estos factores se elabora un plan de trabajo personal en el que el estudiante lleva su propio proceso y se motiva de acuerdo con el avance y sus gustos musicales. Sin embargo, cabe señalar que no se le puede imponer de forma brusca una obra y un género que no sea de su gusto pues inmediatamente generará rechazo y no estudiará con la misma calidad y rigurosidad. Lo que se recomienda en estos casos de enseñanza y gustos, es una conversación entre profesor y estudiante en la que se llegue a un acuerdo y compromiso que permita avanzar en el plan pedagógico teniendo en cuenta la opinión y el gusto del estudiante.

Se debe reflexionar sobre los gustos del estudiante; algunos pasajeros, inculcados, impuestos y otros encontrados, y es entendible que no les guste algo que desconocen o no escuchan, es por eso, que la labor del profesor es enseñar lo desconocido, para así abrir las puertas a un sinfín de

géneros musicales partiendo de la música tradicional que los padres y abuelos alguna vez escucharon en la radio o en las clases de música del colegio. Es entendible que no a todos los estudiantes les guste la música folclórica, debido a que en su contexto es probable que diariamente no se escuche este género de música en la casa, escuela, bus o restaurantes.

Música tradicional que según algunos musicólogos se pierde en la modernización y las nuevas costumbres que la desplazan a ese museo que pocos van a visitar, una tendencia que se viene presentando desde la llegada de los españoles al continente americano, desplazando músicas indígenas y tradicionales para luego olvidarlas o fusionarlas, creando un estilo musical de acuerdo con la cultura y contexto, así como pasó con el pasillo de la región andina que tiene raíces europeas. Por eso, no es de extrañar que hoy en día se consuma más música que tenga una amalgama de estilos de diversas partes del mundo y se pierda el propio sonido del pueblo o de la tradición.

Algunos profesores afirman que esta problemática se debe al poco o nada pensamiento nacionalista, a un sentir propio que se pierde en la globalización y comercialización de música genérica que busca la aceptación de todo el público. Por otro lado, este nacionalismo no se podría mantener si en los mismos conservatorios no se “conserva” la música tradicional, y los mismos compositores colombianos no hacen escuela y métodos para las nuevas generaciones que podrían difundir la obra.

En base a esto, es necesario que se pueda enseñar música folclórica como alternativa a la música sinfónica y la música “popular”, creando nuevas metodologías que permitan el acercamiento del estudiante a este mundo de saberes tradicionales, contribuyendo así, con la divulgación de esta música que algunos dan por muerta y piden conservar como reliquias del pasado.

1.2 Estado del arte

De acuerdo con las fuentes consultadas se ha encontrado que el tema de música colombiana dirigida a estudiantes iniciales de piano que aún no han desarrollado sus habilidades gramaticales y prácticas del instrumento es bastante limitado. Al momento de utilizar palabras clave como: *método, guía, manual, infantil, metodología* dentro el tema *música colombiana*, materia *piano*, el resultado común que tienen las fuentes es el libro *Manual didáctico para la música colombiana* de Ruth Marulanda, (1942) y, además se enuncian otros libros que no tienen relación directa, en su mayoría cancioneros. Cabe señalar que el material que se encuentra en las bibliotecas es más limitado, ya que los libros que se relacionan con este tema son escritos por profesores de universidades y por este motivo, las universidades conservan esos ejemplares. Es por esa razón que se recurre a fuentes orales como lo son profesores y colegas que podrían conocer libros relacionados que no estén organizados en fuentes como bibliotecas, bancos de partituras o centros de documentación musical.

El libro *De negros y blancos en blancas y negras. 50 piezas breves para piano*. de Jesús A. Rey (1956) es muy conocido y recomendado para interpretar obras fáciles con aires colombianos, sin embargo, la obras que compone “Chucho” Rey no son precisamente para estudiantes iniciales que se aprenden las obras leyendo la partitura con ritmos parejos, y aunque las piezas sean “breves” el lenguaje que utiliza puede llegar a confundir al estudiante, es entendible que los más pequeños no puedan interpretar muchas de las piezas de este libro pues el enfoque no está pensado para ellos y no tiene un método o una pequeña organización por niveles. Se descarta el libro para este trabajo pues, aunque en su contenido existan pasillos, guabinas, bambucos, vals y danzas, el lenguaje del autor no se recomienda para estudiantes iniciales.

El siguiente libro que se relaciona con la música colombiana para piano es *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario* escrito por Fabio E. Martínez (2009), libro de partituras que tiene variaciones de los ejercicios del Op. 599 de Carl Czerny a partir de géneros colombianos como: Marcha, Danza, Vals, Pasillo, Balada, Guabina, Joropo, Paseo, Porro, Bambuco, Pasaje, Rajaleña, Torbellino, Bolero. Las adaptaciones que crea el autor se pueden interpretar por un estudiante inicial ya que es un lenguaje comprensible, sin embargo, al ser

arreglos de un ejercicio, siguen manteniendo la esencia de estudio y el aire colombiano no es tan notorio pues no se compuso desde su raíz pensando en música colombiana para niños. El libro se puede utilizar como estudios complementarios a las obras colombianas que ya posee el estudiante, al igual que los estudios de Czerny son herramientas que desarrollan más que todo la parte técnica de la interpretación del piano y se vuelven requisitos complementarios de un repertorio, por lo tanto, estos arreglos ayudan a mejorar la técnica y comprensión de los aires colombianos.

Otro libro no tan conocido y difícil de conseguir es *Introducción a la música colombiana* de Lácides Romero (1987), enfocado en la técnica pianística a partir de diferentes ritmos colombianos, estas composiciones no poseen un orden específico de interpretación y se pueden tocar en desorden, consta de seis secciones: escalas, estudios, ejercicios, formas de acompañamiento, terceras y enlace de acordes. Los ritmos colombianos que trabaja en los estudios, ejercicios y formas de acompañamiento son: joropo, guabina, pasillo, golpe llanero, bambuco. Es un libro que funciona muy bien para estudiantes de nivel medio que quieren profundizar en las obras colombianas y necesitan una base sólida de estudio y comprensión de la armonía, acompañamiento y técnica que requieren ciertos ritmos colombianos. Al igual que *Czerny aplicado a la música colombiana*, estas dos propuestas se complementan muy bien con obras colombianas, por lo que podrían considerarse el soporte técnico y armónico de aquellas piezas que se van a tocar en un concierto.

El compositor Mauricio Lozano Riveros crea su libro *Álbum colombiano para la juventud* (1997) que contiene 12 obras con ritmos colombianos como Bambuco, Danza, Currualo, Guabina, Pasillo, Rumba, Cumbia, Vallenato, Joropo, las obras están enfocadas para un nivel medio o estudiantes ya familiarizados con obras más extensas y complejas.

Por último, un libro relativamente nuevo que se está dando a conocer es *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes* escrito por Fabio E. Martínez (2018), que contiene obras de su propia autoría con ritmos de danzas de la región andina como: Valses, Danzas, Guabinas, Torbellinos, Pasillos y Bambucos. Se encuentra organizado desde el ritmo más fácil de interpretar como lo es el Vals, hasta el más complejo como el Bambuco, aunque, internamente no tiene una continuidad de nivel, pues en la misma sección de Valses, hay un vals más difícil de interpretar que el propio pasillo. No todas las obras las puede interpretar un niño que recién empieza a tocar piano y el mismo autor asegura que requiere de tiempo, preparación y un buen

manejo de disociación de ambas manos, dejando así la tarea de seleccionar cuidadosamente las obras que se adapten al nivel del estudiante.

Cabe resaltar el trabajo escrito por Juliana Peñalosa Arévalo para la Universidad de los Andes. *5 obras pedagógicas nacionales para piano*, en el que reflexiona sobre la música colombiana para piano y su enseñanza a partir del análisis de 5 libros o trabajos que ya se han mencionado anteriormente en este escrito, como: *Introducción a la música colombiana* (1987), *Álbum colombiano para la juventud* (1989), *Manual didáctico de música colombiana* (1989), *Czerny aplicado a la música colombiana* (2009), *De negros y blancos en blancas y negras* (2013). Además del análisis de estos libros y algunas de sus piezas, Arévalo realiza encuestas sobre la implementación de material colombiano en las universidades y en diferentes contextos, generando así conclusiones y reflexiones que deben ser tenidas en consideración.

A manera de conclusión, la búsqueda en bibliotecas y centros de partituras no es tan eficiente debido a que no tienen el material suficiente o por lo menos, si lo tienen no está bien catalogado dificultando la búsqueda, y en estos casos se debe recurrir a las universidades, pues en sus bibliotecas se deposita material que no tienen las demás instituciones. Entre las universidades que tienen algunos de los libros que se han mencionado son: la Universidad EAFIT, Universidad de Caldas, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad de los Andes, Institución Universitaria del Valle, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Universidad Nacional de Colombia, y lo más probable es que otras universidades tengan al menos un ejemplar, sin embargo, cabe resaltar que ninguna de las universidades cuenta con todos los libros, creando barreras y generando una problemática que radica en que no hay un establecimiento que cuente con todos los temas relacionados a la música y pueda distribuir el material de manera sencilla, facilitándolo y dando a conocer trabajos y propuestas que poco se nombran.

1.3 Justificación

Cuando se enseña a tocar piano, no sólo se enseñan las notas musicales y sus temas relacionados, sino, también se muestra una leve mirada al pasado, una relación histórica entre el compositor, contexto, país y estilo que abarca la obra. Pero, ese conocimiento que compartimos sobre músicos en su mayoría europeos, ¿tiene la misma calidad y precisión cuando hablamos de músicos colombianos y de la música tradicional? Así como Liszt, Bartok y Kodaly se sumergieron en el folklore de la música de sus respectivos países, en Colombia, mucho tiempo después, se empezó a escribir sobre la música popular, así como Carlos Miñana (2000) afirma que:

En Colombia, hay que esperar hasta los años 50 para encontrar una producción escrita de cierta significación en la línea de los estudios musicales y hasta 1959 para que esta concepción de la cultura popular se concrete en un “Centro de Estudios Folklóricos y Musicales”. De esta misma época son las primeras grabaciones de música popular tradicional, en especial entre comunidades indígenas, y en la costa norte para poblaciones afro y mestizas. (p.4)

Por lo tanto, debido al tardío despertar por el interés de escribir, registrar y preservar la música folklórica, la información que se tiene es reciente y aún es motivo de investigación, creando lagunas de conocimiento, desinformación y hasta rechazo, así como Miguel Antonio Cruz Gonzales (2002) manifiesta que:

Los estudios de la música colombiana realizados desde lo folclórico y lo musicológico no ofrecen una exposición sólida sobre la manera en que se van involucrando los productos de la cultura popular en la simbolización de lo nacional, ya que su especificidad no posibilita una mirada de conjunto de la música y el complejo de lo social, y sobre todo, porque están involucrados de manera directa con la configuración del mito de lo nacional,

como defensores de la tradición que son y depositarios de los cánones de pureza y autenticidad de lo doméstico. (p. 220)

Teniendo bases generales inestables sobre la tradición de la música colombiana, es entendible hasta cierto punto que no se encuentre suficiente material sobre métodos, manuales o guías referentes a la música folklórica, pues no es el principal interés de los músicos.

El relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso de Colombia en este campo, en comparación con otros similares de la región andina (Perú, Bolivia, Ecuador) o caribeña (Venezuela) y a décadas de distancia con respecto a países como México, Brasil, Argentina o Cuba. (Miñana, 2000, p.8)

Al no existir investigación y creación de música tradicional, es muy difícil enseñar partiendo del poco material existente, además de las propias barreras que se crean entre músicos, instituciones formales e informales que tienen una predilección por enseñar música clásica y abordar el repertorio colombiano casi como un requisito o un capricho particular. Respecto a estos problemas Jesús “Chucho” Rey (2013) justifica la creación de sus obras colombianas afirmando que sirven para:

Superar la prevención o estigmatización de ciertos sectores académicos respecto a las músicas populares, ofreciendo un material que no sólo se limita a ser un compendio de repertorio, sino que metodológicamente contribuye a plantear, solucionar y desarrollar aspectos concretos de orden técnico interpretativo. (p. 3.)

Por otro lado, el profesor y coordinador de piano complementario de la Universidad Pedagógica Nacional, James Enrique Fernández Córdoba, escribe en el prólogo del libro “*Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*” de Fabio Martínez (2009) que:

Los procesos de formación musical en Colombia siempre han sido modelos importados; inicialmente y con mucha permanencia se ha adoptado el modelo europeo, el cual es producto de un fenómeno histórico que comienza desde el descubrimiento de América. En la actualidad, gracias a la globalización, las influencias son más diversas, pero casi siempre conservando la raíz occidental. (...) Es así, que encontrar métodos de iniciación musical abordada desde la música colombiana realmente es muy complicado, y si le agregamos que tengan un grado de dificultad progresivo, el cual muestre una escritura pianística, que integre todos los elementos de la articulación musical en el instrumento, claridad en el fraseo, posibilidades de digitación (...). (p.5)

Es importante generar material didáctico y pedagógico que promueva el conocimiento folclórico dentro del mismo territorio nacional, así como lo hizo el Ministerio de Cultura al crear sus cartillas de iniciación musical.

Estas cartillas de Músicas Populares permiten materializar el diálogo entre los saberes tradicionales de estas prácticas y los saberes académicos, experiencia que constituye para el Ministerio de Cultura una notable oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en este campo. (Ministerio de Cultura, 2008, p. 4)

Por último, es necesario que la formación de nuevos músicos se encargue de la preservación y desarrollo de la música tradicional, sin dejar olvidado cualquier ritmo o canto que nos identifique como nación. Así como la plantea el Ministerio de Cultura (2008) al señalar que:

Se recomienda especialmente integrar aquellas manifestaciones que pueden estar en peligro de desaparecer de la práctica popular; es otro propósito al que invita esta cartilla. Pero, así mismo, es conveniente reconocer, para integrarlos críticamente a los procesos

formativos, los aportes que desde las nuevas generaciones de músicos se vienen haciendo al desarrollo creativo de las músicas populares de base tradicional. (p.6)

En conclusión, se debe acercar más la música tradicional a los estudiantes y al ámbito académico, romper esas fronteras de desconocimiento y paradigmas y darle la importancia suficiente a la música folclórica, aceptando que es todo un ecosistema musical que enriquece a la cultura y al no olvido, es por eso por lo que se necesitan más compositores y profesores que estén interesados en preparar a los estudiantes en el complejo mundo de la música colombiana. Pero, lo que más se necesita es la comunicación entre los mismos músicos, el apoyo entre ellos y por parte de las instituciones, la promoción y divulgación de los trabajos y proyectos que demuestran el interés por la música folklórica, asegurando así que es una música viva y no la reliquia de la nación, hacer de la música el reflejo de lo que somos, así como Carlos Miñana (2000) afirma que:

Hoy en día es imposible pretender publicar un panorama general como el que nos han acostumbrado los folkloristas con sus manuales. Para acercarnos a esa mirada general necesitamos numerosos estudios locales y regionales en profundidad, construir esos pequeños pedacitos que nos permitirán poco a poco armar ese espejo –trizado- de Colombia donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos. (p. 29)

1.4 Planteamiento del problema

Se encuentran múltiples variables que definen el método y proceso que un estudiante desarrollará durante determinado tiempo, el repertorio que se sugiera dependerá de estos factores y es crucial que el interés del estudiante no se pierda en el transcurso del montaje de estas obras. Es un hecho que la música occidental define las bases de enseñanza del piano, y varios profesores concuerdan que la formación inicial de un estudiante se debe orientar por ese camino, y esto se debe en gran medida a los ritmos que encontramos en las obras, la estructura y recursos técnicos que se desarrollan en un proceso fácil de asimilar. Los ritmos con silencios, métricas compuestas y los tempos para sentir y asimilar las danzas colombianas exigen una formación previa (especialmente gramaticalmente) con una base sólida de coordinación y disociación de manos en el teclado.

Esta podría ser una de las razones por las que no se enseña el piano colombiano en la formación inicial de un estudiante, la complejidad de los ritmos de las danzas y el nivel que se requiere interpretar correctamente, pero el verdadero problema no es ese, si hacemos una comparación entre obras de piano occidentales del siglo xx que se escribieron para niños (Bartok, Kabalevsky, Prokofiev,) con obras colombianas, la primer referente es la maestra Ruth Marulanda y si miramos más de cerca, sus obras están enfocadas en la región andina y no empiezan con un nivel inicial, es ahí cuando podríamos deducir que no se conocen muchos compositores enfocados en este campo, y si ya existen obras y compositores, no se habla de ellos en el ámbito musical, por lo menos en el que me encuentro. Sin embargo, hablando con colegas pianistas de otras Universidades, he encontrado al maestro Fabio Martínez quien hizo composiciones para niños y está interesado en la biodiversidad de músicas colombianas. El verdadero problema no es la complejidad o facilidad de las obras colombianas, sino el desconocimiento de compositores y los pocos compositores que están interesados en este campo.

1.5 Objetivos

Principal

- Identificar los métodos de piano que se utilizan en la enseñanza de música colombiana para niños de formación inicial

Objetivos específicos

- Seleccionar el repertorio que se aproxime al nivel de un estudiante que tenga entre 11 y 14 años y se encuentre inscrito en el Nivel Básico de la Casa de la cultura de Chía, Cundinamarca interpretando obras similares a las compiladas en el método Suzuki (nivel 2 y 3)
- Mostrar la importancia de la música tradicional como herramienta de aprendizaje alternativa a la música académica o sinfónica.
- Sensibilizar a los estudiantes a través de las danzas folklóricas para apropiarse de su cultura y generar una tradición.
- Elaborar una propuesta de aprendizaje de danzas andinas colombianas para piano a partir de actividades lúdicas, ejercicios, estudios y una selección de obras.

.

1.6 Marco teórico

La propuesta de este trabajo se apoya en dos grandes temas que abarcan la música y el método. El primer tema es la fuente y esencia del proyecto, la música colombiana vista desde lo tradicional y regional, ¿qué es? ¿cuáles son sus delimitaciones o fronteras? ¿cuáles son los ritmos de la región? ¿qué instrumentos y formatos se utilizan? Partiendo desde lo general hasta llegar a la selección de algunas danzas que harán parte del proyecto. Este tema se desarrollará en el capítulo 2 teniendo como base teórica a Guillermo Abadía Morales con su libro *ABC del folklore colombiano*. (1997), en el que empieza a diferenciar los ritmos y géneros musicales de Colombia de acuerdo con las fronteras naturales y culturales. Otro teórico es Javier Ocampo López que en su libro *Música y folclor de Colombia*. (1976), enseña cómo son las costumbres, trajes y músicas que se conservan, haciendo un seguimiento histórico y cultural. Entrando en la especificidad de la región andina, se encuentran las cartillas de iniciación musical del Ministerio de Cultura. República de Colombia, *Música Andina Occidental “entre pasillos y bambuco”* (2005), *Músicas Andinas de Centro Oriente ¡Viva quien toca!* (2008), *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!* (2009).

El segundo tema del proyecto está enfocado en las propuestas y lineamientos pedagógicos que se pueden desarrollar para la música colombiana y específicamente de la región andina, métodos y guías que sirven para orientar la propuesta. Este tema se desarrollará en el capítulo 3, teniendo como base teórica el libro del Ministerio de Cultura. República de Colombia, *Lineamientos de formación musical. Nivel básico* (2016), específicamente el capítulo 3. *Los formatos en el nivel básico. Músicas tradicionales*, en el que empiezan mostrando un contexto de ritmos e instrumentos de acuerdo con las regiones y posteriormente hablan sobre las pedagogías en la música tradicional; proponen formatos, actividades, pautas y ejes formativos. Además de las propuestas lúdicas que se plantean en el libro de *Lineamientos de formación musical*, se utilizarán propuestas lúdicas de las 3 cartillas de iniciación del Ministerio de Cultura.

Respecto a los antecedentes de la educación musical en Colombia y los métodos existentes se trabajará a partir de dos trabajos. La publicación de Angelica Toro Zuluaga en la revista *Ricercare*,

Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano. (2015) muestra de manera general la evolución de la música colombiana, la creación de escuelas y las influencias académicas que se enseñan, además, habla sobre la iniciación del piano con repertorio europeo y el colombiano.

El segundo trabajo es el escrito por Juliana Peñalosa Arévalo en el trabajo de grado *5 obras pedagógicas nacionales para piano* (2016) en el que toma guía 5 libros de compositores colombianos con obras que tienen aires o danzas tradicionales colombianas, y a partir de ahí analiza algunas de las piezas y realiza comparaciones, además, muestra los resultados de encuestas sobre la aplicación de repertorio y métodos colombianos en el contexto actual.

Por último, se tomarán como guía los libros de música colombiana con danzas andinas, que tengan piezas sencillas para interpretarlas al piano, como lo son los libros de Fabio E. Martínez Navas, *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes.* (2018), *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario.* (2009) y de la pianista Ruth Marulanda, *Manual didáctico para la música colombiana.* (1942)

1.7 Metodología

La propuesta se desarrolló en base a 3 fases:

Primera fase

Consiste en recoger información sobre la música Andina y los métodos pedagógicos que se puedan relacionar.

- Información de la música Andina (Danzas, Géneros, Ritmos).
- Consultar sobre trabajos relacionados de pedagogía y música Andina (Tesis, Métodos, Libros).
- Valoración y discriminación de información.

Segunda fase

Está orientada hacia las piezas de piano que se piensan implementar como propuesta.

- Recopilación de música colombiana para piano sin hacer algún enfoque de nivel o edad.
- Seleccionar las piezas que más se acerquen al nivel que tienen los estudiantes que se encuentran en el Nivel Básico de la Casa de la Cultura de Chía, con edades entre 11 y 14 años e interpreten obras similares a las planteadas en el método Suzuki (Nivel 2 y 3).

Tercera fase

Es la elaboración de la propuesta a partir de diferentes temas

- Buscar actividades lúdicas que se puedan implementar en la música
- Sugerir ejercicios y estudios previos a la obra.
- Organizar el material encontrado de actividades lúdicas, rondas, ejercicios, estudios y obras en la sección de anexos.

CAPITULO DOS

MUSICA FOLKÓRICA EN COLOMBIA

2.1 Concepto e interpretación

Cuando se habla de música folklórica se piensa que es música del pasado, de la vida lejana que alguna vez albergó un viejo pueblo que le cantaba canciones a la montaña y al pueblo campesino que repetía aquellos ritmos, coplas o tonadas que se transmitieron de generación en generación. Pero, exactamente ¿qué es folklore?, ¿cómo se puede identificar? y ¿de dónde viene?

Es interesante cómo el concepto de folklore puede interpretarse y sentirse de diferentes maneras más allá del significado que le dio William J. Thoms al vocablo *Folklore* que según sus raíces inglesas; “folk” significa gente o pueblo y “lore” significa conocimiento tradicional. Es por eso por lo que a continuación se expondrán diferentes interpretaciones que se tienen sobre el folklore.

En el libro “*El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultura*” escrito por Octavio Marulanda (1984) cita diversas definiciones de folklore, entre las que destaco.

"Folklore es el saber popular", esto es, el resumen de los conocimientos del pueblo. Lo que el pueblo "cree, piensa, dice y hace" dice Guillermo Abadía en su "Compendio general del Folklore Colombiano". – Otra definición muy valiosa es la que da el sociólogo francés André Varagnac: "El folklore está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y las prácticas colectivas sin teoría". (p. 19)

Octavio Marulanda comparte las definiciones, aunque presenta mayor empatía con la descrita por el Dr. Carvalho-Neto, así como Marulanda (1984) lo manifiesta:

La definición más clara y completa pertenece al Dr. Paulo de Carvalho-Neto, publicada en su libro "Concepto de Folklore": "Folklore es el estudio científico, parte de la Antropología Cultural, que se ocupa del hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado, principalmente, por ser anónimo y no institucionalizado y, eventualmente, por ser antiguo, funcional y pre-lógico, con el fin de descubrir las leyes de su formación, de su organización y su transformación en provecho del hombre".(p. 19)

Por otro lado, el libro escrito por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (1963) afirma que:

El folclorista argentino Carlos Vega, en su "Panorama de la música popular argentina" (Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1944), observa que en el mundo de la cultura algo se pierde, mucho se conserva y todo se transforma. Y anota que en este proceso, corresponde al folclor, precisamente, asumir la permanencia del pasado. Afirmación afortunada y profunda, que nos confirma en la tesis de que lo folclórico propiamente dicho presupone el aislamiento, siquiera sea relativo, de determinados grupos humanos. Aislamiento al que se suma, como condición esencial, la existencia de una tradición ininterrumpida (oral, musical, coreográfica, artesanal, etc.). Y ésto porque el cosmopolitismo, si bien puede llegar a originar un nuevo folclor, para el futuro, destruye inexorablemente los elementos vernáculos y populares de una tradición regional. Pero, ante todo, ¿qué es el folclor? ¿Cuál es el origen del vocablo y las dimensiones de su significado conceptual?. (p. 17)

Por último, Carlos Miñana (2000) expone su punto de vista sobre la interpretación de algunos estudiosos sobre el folklore y su práctica:

Una constante entre los folklorólogos, a pesar de sus diferencias, es su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad: se están acabando las tradiciones bajo la locomotora implacable del progreso, por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas, y grabarlas. La cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación. (p. 2)

2.2 Folclore por regiones

La música colombiana se ha venido investigando y organizando de acuerdo con las divisiones naturales, geográficas y culturales (cordilleras, litorales y regiones). De acuerdo con Octavio Marulanda (1984, pp. 40 y 41) existen 5 zonas folclóricas:

Zona Andina Comprende los departamentos que cubren las tres cordilleras: Oriental, Central y Occidental, con sus ramificaciones y los valles intermedios: Boyacá, Cundinamarca, Santanderes, Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima y Huila, Valle, Cauca y Nariño.

Zona del Litoral Atlántico Incluye los departamentos de Sucre, Bolívar, Córdoba, Atlántico, Magdalena, Cesar y Guajira Occidental.

Zona del Litoral Pacífico Abarca el departamento de Chocó y la franja litoral entre la cordillera occidental y el mar, correspondiente a los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

Zona de los Llanos Orientales Está conformada por el departamento de Meta y las intendencias de Casanare y Arauca, extendiendo su influencia hacia las llanuras abiertas a la ganadería que bordean la comisaría del Guainía y el Guaviare.

Zonas aborígenes A más de los núcleos indígenas mencionados entre las Zona Andina, Atlántica y Pacífica, están conformadas por pobladores de la Orinoquía y la Amazonía, llegando hasta las fronteras con Venezuela, Brasil, Perú y Ecuador. Hacia el Atlántico, se tiene en cuenta la Península de la Guajira.

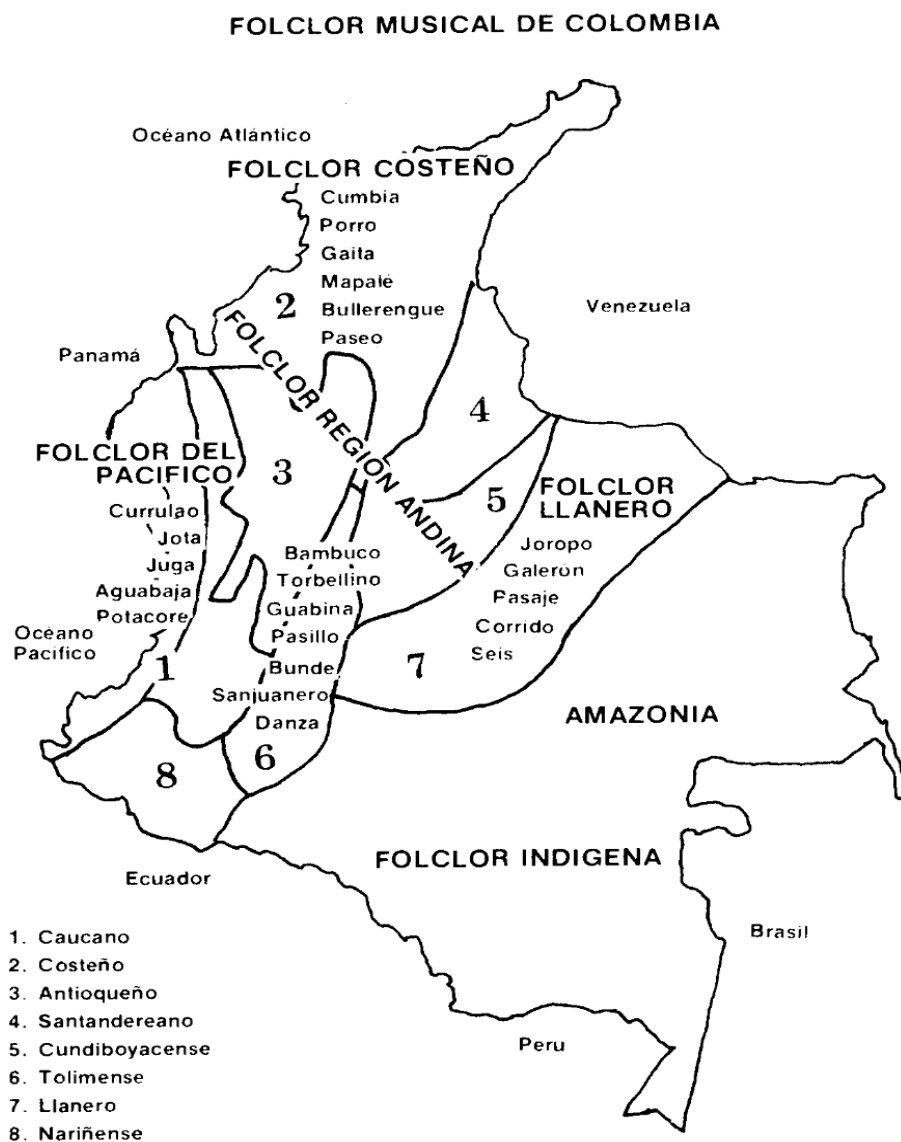
Por otro lado, en la cartilla de iniciación musical “*Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!*” se mencionan 11 ejes de músicas populares en relación con el territorio nacional, de esta manera el Ministerio de Cultura (2009, p. 5) establece que:

- **Eje de músicas isleñas:** música de shotís, calypso, socca y otros.
- **Eje de músicas Caribe Oriental:** Música Vallenata — formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.

- **Eje de músicas Caribe Occidental:** Pitos y tambores — formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera, y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- **Eje de músicas del Pacífico Norte:** formato de chirimía, con músicas de porro chocoano, abozas, alabaos y otras prácticas vocales.
- **Eje de músicas del Pacífico Sur:** formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
- **Eje de músicas andinas del Centro Oriente:** formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y práctica vocales entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- **Eje de músicas andinas del Centro Occidente:** formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- **Eje de músicas andinas Centro Sur:** formatos de cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero y otros.
- **Eje de músicas andinas del Sur Occidente:** formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- **Eje de músicas llaneras:** formatos de arpa y bandola llanera con cuatro, capachos, con música de joropo.
- **Eje de músicas de la Amazonía:** formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras indígenas.

A continuación, se podrá apreciar el mapa de Colombia con las regiones y algunos de sus géneros musicales correspondientes:

Ejemplo 2.1 Ocampo López, Javier: *Música y folclor de Colombia*, 1976, s.p



2.3 Géneros, formatos e instrumentos de la región Andina

De acuerdo con Guillermo Abadía Morales en su libro ABC del folklore colombiano (1997), la región andina se divide en los siguientes departamentos: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander y la mitad oriental de Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

Los principales géneros de la región según Guillermo A. Morales son:

Bambuco, Pasillo, Bunde tolimense, Rajaleña, Danza criolla, Sanjuanero, Guabina veleña, Sanjuanito, Guabinas estructuradas, Torbellino, Monos.

Divisiones de la música de la región andina

De acuerdo con la cartilla “*Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!*” escrita por el Ministerio de Cultura (2009), la música popular se puede catalogar en base al territorio que ha producido músicas de tradición que generan un impacto y dialogo entre la comunidad y la cultura. A continuación, se presentan las subdivisiones de la región andina que estableció el Ministerio de Cultura y se presentan los departamentos que las conforman, géneros, formatos e instrumentos.

Centro Oriente

Está conformada por los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca.

Géneros: Torbellino, Guabinas, Carranga, Bambucos, Pasillos, , Valses, Danza, Músicas de transición o de piedemonte y torbellineras, Merengue joropeado, Merengue carranguero, Merengue campesino, Torbellino instrumental, Torbellino cantado, Rumba criolla, Rumba carranguera, géneros vallenatos, rancheras.

Formatos: Dueto vocal instrumental, Trío instrumental andino, estudiantina, grupo de torbellino, grupo carranguero, grupo campesino.

Instrumentos principales: Bandola, Tiple, Guitarra Requinto Andino (Tiple requinto)

Centro Occidente

Está conformada por los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca.

Géneros: Bambuco, Pasillo, Shotís, Rumba, Gallinazos, Redovas, Merengues, Porros, Paseo paisa, Fox, Danzas, Marchas, Contradanzas, Vals, Guabina Criolla y Vueltas Antioqueñas.

Formatos: Banda, Trio instrumental andino, estudiantina, Chirimía andina, Trova antioqueña, Duetto o Trio mixto: Vocal- instrumental, Guasca, Carrilera, Parranda, Bunde del Occidente antioqueño, Baile Cantao-Tuna.

Instrumentos principales: Cuerda tañida como: Bandola, Tiple, Guitarra y Tiple requinto.

Instrumentos complementarios: Guacharaca, Raspa, Maracas, Claves, Cocos, Esterilla y Cencerro.

Centro Sur

Está conformada por los departamentos de Huila y Tolima.

Géneros: Sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero, bundes fiesteros, rumbas criollas, guabinas, pasillos, foxes, danzas, torbellinos, merengue campesino.

Formatos: Cucamba, tríos, cuartetos, quintetos, estudiantina, duetos vocales, grupo campesino, chirimía, banda de viento, banda papayera.

Instrumentos Principales: Bandola, Tiple, Guitarra,

Instrumentos complementarios: Tambora, El Chucho, La Esterilla, Ciempiés, Carrasca o Guacharaca, Carángano, Puerca o Marrana.

Sur Occidente

Está conformada por los departamentos de Cauca y Nariño.

Géneros: sanjuanito, pasillo, tincú, huayno y otros.

Formatos: campesinos, bandas de flautas, andino sureño.

Instrumentos principales y complementarios: Tiple requinto, Flauta de caña, Tiple, Guitarra, Tambora, Esterilla, Ciempiés, Chucho, Carángano y puerca, Guitarra requinto, Marcante, Raspa, Flautas de carrizo, Bombo, Redoblante, Charrasca, Mate.

Principales instrumentos

La organología de la región andina se caracteriza por sus instrumentos de cuerda pulsada como Tiple, Bandola, Guitarra, Requinto. A continuación, se verán los instrumentos organizados de acuerdo con la clasificación *Hornbostel-Sachs*.

Cordófonos: Tiple, guitarra, bandola, requinto, carángano.

Aerófonos: Flautas de carrizo, capadores o rondadores, ocarinas, hoja vegetal de naranjo o limón, chirimía, quena, trompo zumbador, pitos.

Membranófonos: Tamboras, puerca o marrana (zambombia), pandereta, chimborrio (tambor cuadrado), nupalé, cuchimbalé, bombos (macho y hembra). 168

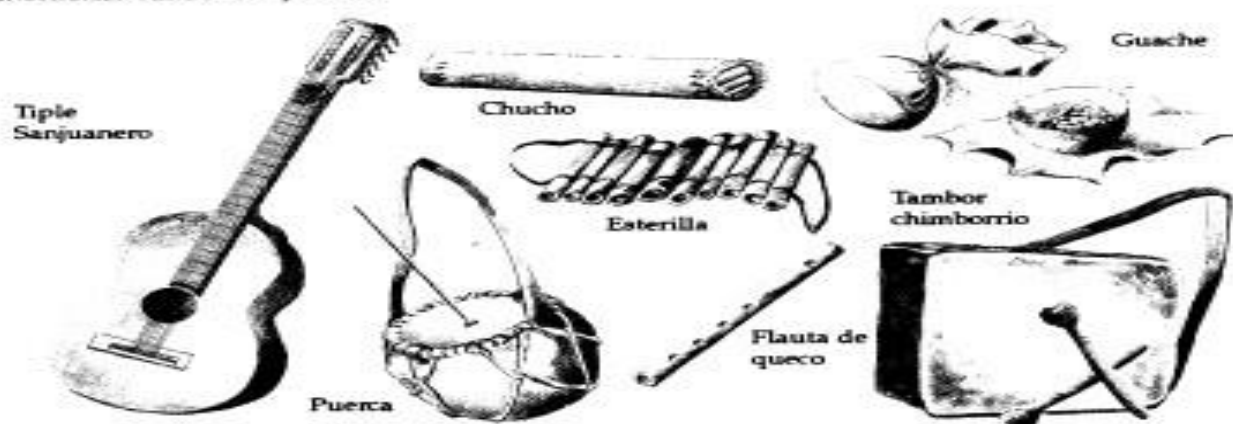
Idiófonos: Cucharas de palo, raspsas o raspaderas, maracas, guaches, quiribillo, esterilla, carraca, chucho o alfandoque, sonajas, matracas, cienpatas. (Marulanda, Octavio, 1987, pp.167 y 168)

Ilustración 2.2 Ministerio de Cultura. República de Colombia: *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Cartilla de iniciación musical*. 2009 pág. 13



Ilustración 2.3 Morales, Guillermo: *ABC del folklore colombiano*, 1997 pág. 37

INSTRUMENTOS DEL SANJUANERO



INSTRUMENTOS DEL BAMBUCO - TRÍO DE CUERDAS COLOMBIANO



INSTRUMENTOS DE LA COMPLEJIÓN TORBELLINO - GUABINA



2.4 Vals, danza, guabina, pasillo y bambuco

Para poder interpretar las diferentes danzas o ritmos andinos, es necesario conocer su origen o influencia, los instrumentos que las interpretan, características y particularidades musicales. Colombia siempre ha tenido una fuerte influencia por los españoles, claramente desde que llegaron al “nuevo continente” y debido a esa historia, es casi natural que la música también se vea afectada. Al respecto, Octavio Marulanda (1984) afirma que:

En ella lo más importante es la influencia de los aires españoles, mezclados con supervivencia indígenas. En la interpretación predominan los instrumentos de cuerda: el tiple, la guitarra, la bandola o lira y el requinto, asociados a los instrumentos de percusión (membranófonos), como la tambora, la zambombia, puerca o marrana, la pandereta, el "chimborrio"; idiófonos como la carraca, la raspa o raspadera, el quiribillo, la esterilla, el chucho o alfandoque y aerófonos como la flauta de carrizo, el rondador o capador, la ocarina, el pito, la hoja vegetal, la quena, etc. El ritmo o compás preferido es el ternario (3/4) y 6/8, el primero de los cuales nació en Europa y fue traído por españoles. Se encuentra como es natural, en el valse, el torbellino en sus diversas modalidades, el bambuco, la guabina y varios más. El compás 2/4 o binario, que pertenece a los toques o tonadas originarios de América y África es propio de formas venidas de afuera, como la polka, la danza instrumental, la marcha, etc. (p. 166)

La mayoría de las danzas tienen orígenes compartidos, es decir, son pocas las que se originaron propiamente en un departamento y su música no tuvo influencia extranjera o étnica. La mayoría de las danzas tienen una particularidad que se debe en gran medida al territorio. Indígenas, negros y blancos crean un mestizaje que no solo mezcla razas sino cultura y ritmos que empiezan a identificarlos como propios. A diferencia del vals y el pasillo que tienen una fuerte influencia europea y española en su origen, los demás ritmos son únicos y complejos que a veces el mismo

músico de formación europea no puede llegar a sentir e interpretar como lo haría un músico que creció y compartió saberes de generación en generación.

Otro dato que tener en consideración, es el registro que se posee sobre los orígenes de estos ritmos que en su mayoría son datos recogidos de testimonios, referencias de escritores, viajeros, y canciones.

Los siguiente ritmos o danzas se seleccionan con base al nivel de dificultad que propone Fabio E. Martínez en su libro *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*. (2018), empezando con el ritmo más sencillo para enseñar como lo es el Vals y terminando con el bambuco que debido a su sincopa y métrica de 6/8 o polirritmia que puede llegar a presentar, presenta mayor dificultad de interpretar.

Vals

Su característica particular se basa en el compás de 3/4 con el que bailaban los europeos en los grandes salones. Este vals que empezó con un tempo rápido y se convirtió en un vals lento ya que perdió su importancia debido a su descendiente el Pasillo, y, además, su formato pasó a ser de formato instrumental.

La música europea le debe una gran parte de su fisonomía rítmica a este aire, nacido del antiguo “landler” alemán, cuya difusión arraigó popularmente el compás de 3/4. El valse es, entre nosotros, el antecesor legítimo de nuestro pasillo, cuyo nombre primigenio en el Siglo XIX fue el de “valse al estilo del país”. (Marulanda, Octavio, 1984, p.177)

Danza

Con un origen mestizo e influencia extranjera, este ritmo escrito en un compás de 2 o binario, contiene figuras que dan impresión de tener un ritmo movido, asemejado al de la habanera. Género que se interpreta preferiblemente en formato instrumental y que ha venido perdiendo importancia entre las preferencias musicales del país.

El maestro Daniel Zamudio (“El folklore musical de Colombia”) es quien mejor ha definido este ritmo, de ascendiente antillano, pero aclimatado en el Siglo XIX entre nosotros con cierto relieve aristocrático. Dice el citado musicólogo: “... este aire procedente de Cuba... es una transformación de la antigua contradanza. (Marulanda, Octavio, 1984, p.174)

Guabina

Canto de coplas a dos voces en el que intervienen comúnmente mujeres y que se divide en 5 partes: preludio, grito inicial o mote, copla, estribillo e interludios. Anteriormente se podía utilizar como medio de comunicación entre laderas y se cree que tiene origen en Antioquia, aunque el nombre “guabina” se relaciona con el nombre de un pez del bajo Cauca.

Guillermo Abadía, quien ha estudiado muy a fondo la guabina, opina así: El “arrastre” de la voz, “normal en la canción guabinera, desconcierta a muchas gentes que consideran estos melismas y calderones como defectuosos desde el punto de vista de la música erudita y de la teoría musical occidental. Son sin embargo, las características más valiosas del género Folk de la guabina y no son susceptibles de corregir sin destruir la esencia misma de este canto...” Sobre el origen raizal del mismo agrega: “El determinante ecológico

aparente en el fenómeno cultural del canto guabinero se puede tal vez concretar en una deducción sencilla que parte de la influencia del paisaje sobre el habla de la gente. (Marulanda, Octavio, 1984, p.171)

Pasillo

De los ritmos más escuchados y preferidos por los compositores y por el público en general, el pasillo que es derivado del vals europeo, especialmente de España, puede ser de tempo lento o tempo rápido (pasillo fiestero) dependiendo la ocasión, pues en sus principales temáticas se encuentra del amor, los paisajes, las costumbres y el olvido. Con una duración que no supera los 80 compases, una introducción que por lo general se repite al igual que el tema principal, el pasillo posee una melodía lirística que fácilmente puede ser interpretada por un instrumento, dándole un timbre colorístico particular.

El pasillo descende de los vales populares conocidos desde el Siglo XVIII, en particular de la “capuchinada” o “resbalón”, nombre con el cual se denominaba una melodía tocada en compás de 3/4 a imitación de los vales españoles, que se iniciaba cadenciosamente y terminaba con aceleración.

Era una manera de alegrar las fiestas, romper el estiramiento protocolar e imprimir mayor libertad y quizás sensualidad a los movimientos de las parejas. La capuchinada tuvo su asiento principal en Bogotá, a principios del Siglo XIX, hasta 1866 y con el correr del tiempo recibió el nombre de “valse al estilo del país”. (Marulanda, Octavio, 1984, p.173)

Bambuco

El ritmo más difícil de interpretar en la selección de estas piezas y con el origen más debatido entre musicólogos. La métrica más usada es 6/8, aunque, hay quienes hacen variaciones de ritmo pasando de 3/4 al 6/8 o 5/8. Otra característica es la sincopa que se presenta por lo general en el acompañamiento, creando así un contratiempo.

Tampoco los que defienden el exclusivo origen andino del bambuco pueden justificar la complicada forma musical del mismo, sobre todo en cuanto a su ritmo se refiere. Desde Daniel Zamudio y el Padre José Ignacio Perdomo Escobar, hasta Andrés Pardo Tovar y Luis Antonio Escobar, insignes figuras de la historia musical de Colombia, se reafirma cada vez más la opinión de que el bambuco es una espontánea elaboración nacional producida al paso de las costumbres y de la historia en la conjunción de las tres razas y que siendo su polirritmia y su síncopa los aspectos que mejor dibujan el contenido armónico y ocasionan las mayores dificultades, no hay que ir muy lejos para encontrar las influencias que contribuyeron a estructurar la tonada. De todos modos, los musicólogos y etnomusicólogos tienen la palabra para descifrar los enigmas técnicos. (Marulanda, Octavio, 1984, pp.160 y 170)

CAPITULO TRES

PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA PIANO COLOMBIANO

3.1 Antecedentes e iniciativas

Al momento de preguntarle a colegas y maestros sobre métodos de música colombiana para piano, los principales referentes son los libros de la maestra Ruth Marulanda y el libro de Jesús “Chucho” Rey, mencionando también, el libro *Czerny aplicado a la música colombiana* del maestro Fabio Martínez, dejando así muchas dudas sobre la poca literatura que se encuentra acerca de este tema o la falta de familiaridad que tienen los músicos que enseñan el piano a partir de música colombiana. Es entonces que surgen preguntas que deben responderse con ayuda de los mismos compositores, los textos en las bibliotecas y trabajos de tesis que puedan descifrar este acertijo del ¿por qué no hay suficientes métodos de piano colombiano?

Está claro que cuando se enseña piano lo normal es que se utilicen métodos internacionales ampliamente reconocidos, así como lo son los métodos de: John Thompson, James Bastien, Shinichi Suzuki, Michael Aaron, Hal Leonard, John Brimhall, Hans-Günter Heumann, Leila Fletcher, los métodos de Piano Town, Piano Adventures, Alfred’s Premier, entre muchos más, dejando pocas opciones para los métodos de autores colombianos, mostrando una vez más que se prefiere el conocimiento que viene de afuera y que permite “codearnos” con la educación del primer mundo.

Por lo general, el ámbito académico nacional ha sido distante en cuanto al uso, la enseñanza y la ejecución del repertorio latinoamericano y colombiano y lo ha abordado en

escasa medida. Aunque en este momento se puede decir que se experimenta una mayor apertura en este aspecto, siempre ha predominado la enseñanza del repertorio estándar europeo y algo del norteamericano. Se puede notar que, en la academia, lo que se ha buscado ha sido elevar el nivel musical para que se ubique a la par con el de los países europeos y norteamericanos, pero no ha habido una conciencia colectiva de la importancia de un pensamiento sobre la composición e interpretación de la música colombiana desde la perspectiva de la pedagogía. Aunque existen textos sobre piano de las profesoras Olga Tchijova (Tchijova, 2001) y Luisa Manighetti (Manighetti, 1941) publicados en Colombia, son más tratados teóricos que libros sobre técnica para piano (en especial el de Manighetti, ya que el de Tchijova sí contiene algunos apuntes respecto a la técnica). (Toro. 2015, p.58)

La comparación con la educación de otros países revela debilidades y cualidades que se tienen en ambas partes, es un ejemplo para comprobar teorías y datos estadísticos que hacen reflexionar y tomar acciones, pero no significa que se deben tomar los mismos modelos pedagógicos que dan resultados en esos países. Es un error pensar que si se enseña con el método que utilizó el pianista Lang Lang o la virtuosa Yuja Wang los colombianos tocarán como lo hacen los chinos, o si se enseñan las obras que tocó el pianista ruso Evgeny Kissin, el estudiante se acercará al nivel de la educación rusa.

Una de las fuerzas o tensiones con las que se encuentra el músico es la presencia hegemónica de la cultura eurocéntrica, centrada aún en la música occidental como modelo que se resiste a otras tendencias que, incluso, mira con desprecio y desdén a otras formas musicales como la regional, indígena, urbana, entre otras. Hecho que aún prevalece en los espacios formativos de muchas instituciones y que ha sido consecuencia de la diferenciación e imposición de las clases altas de la sociedad asentadas desde los tiempos de la colonia. Circunstancia que ha favorecido la desmedida valoración del músico venido

de otros contextos lejanos y extraños en perjuicio de la creatividad y de la valoración del músico nativo. (Universidad Sergio Arboleda, 2017, p, 24)

Cada país tiene su propio método y metodología que se implementa de acuerdo con su contexto, cultura, sociedad, costumbres, educación, y todas las demás características actuales y heredadas que generan identidad. Partiendo de esta premisa, ¿cuáles son los métodos de piano que nos identifican como colombianos y hacen que la cultura musical sea diferente a la del resto del mundo?

En cuanto a música colombiana, una de las principales fuentes bibliográficas para los primeros niveles de aprendizaje del piano es el libro *De negros y blancos en blancas y negras*, del compositor Jesús Alberto Rey Mariño (Rey Mariño, 1996), que contiene piezas que abarcan los cinco niveles de dificultad clasificados en este artículo. Se encuentran, además, las *Diez piezas progresivas para chicos avisados*, del compositor Mario Gómez Vignes (Gómez Vignes, 1960), y el *Manual didáctico de música colombiana*, de la pianista Ruth Marulanda Salazar (Marulanda Salazar, 1989). También hay piezas que pueden ser tocadas en las primeras etapas de estudio del piano, de compositores como Luis Carlos Figueroa Sierra (Figueroa Sierra, 2006) y Mauricio Lozano Riveros (Lozano Riveros, 1997). Como estudios de técnica pianística, cabe resaltar los métodos del compositor colombiano Lácides Romero Meza (Romero Meza, 2001), en los que se encuentran, entre otros elementos pedagógicos: ejercicios de escalas, arpeggios y terceras en una mano, mientras la otra acompaña con estructuras rítmicas de aires colombianos. (Toro. 2015, pp.59 y 60)

La literatura consultada empieza a evidenciar que no hay muchas fuentes relacionadas si los autores y trabajos se repiten, dejando al descubierto las pocas fuentes que existen.

Por esto inicié la búsqueda de repertorio para piano de compositores colombianos en siglos XX y XXI, de esta forma busqué identificar la existencia esfuerzos pedagógicos desde el folclor colombiano. Mi búsqueda me llevó a cinco obras para piano: *Introducción a la música colombiana* (1987) de Lácides Romero (1948), *Álbum colombiano para la juventud* (1989) de Mauricio Lozano (1958), *Manual didáctico para la música colombiana* de Ruth Marulanda, (1942), *Czerny aplicado a la música colombiana* de Fabio E. Martínez (n. 1951) y *De negros y blancas en blancas y negros* de Jesús A. Rey (1956). (Peñalosa, 2016, p. 3)

Queda por mencionar el reciente libro *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes* (2018) de Fabio E. Martínez, con este texto se da por concluida la recopilación de material, evidenciando así la falta de fuentes al momento de seleccionar piezas de piano con aires colombianos, sin mencionar que no todos los libros anteriormente enunciados están enfocados en el aprendizaje progresivo de un estudiante inicial.

3.2 Discriminación de material

En la práctica pedagógica se debe seleccionar el material adecuado para poder transmitirlo y enseñarlo, y que el estudiante pueda asimilar los conceptos de la mejor manera, teniendo siempre presente el nivel del estudiante y los objetivos que se quieren alcanzar en el curso. Por tal motivo, se deben revisar los textos que se encontraron e implementar el que mejor se adapte a las condiciones de los estudiantes de nivel básico de la Casa de la Cultura de Chía.

A manera de contexto, se debe mencionar que los estudiantes de piano de Chía se encuentran dentro de un programa informal, aunque recientemente se han implementado planes pedagógicos y niveles que se intentan acercar a una educación formal, la concepción de muchos padres de familia y estudiantes es ver este espacio de clase como un curso libre que los abstrae de las actividades rutinarias y no requiere un compromiso mayor como si lo demandaría el colegio o la universidad. Al ser una educación informal que no ofrece un título, los estudiantes se acostumbraron durante años a no estudiar lo suficiente ni exigirse por alcanzar un logro dentro de la Casa de la Cultura, sin embargo, hay estudiantes que se destacan y se responsabilizan con el estudio y han entrado a carreras profesionales de música.

Los estudiantes que se encuentran en el nivel Básico de la Casa de la Cultura tienen edades desde los 9 años hasta los 80 años, lo que significa que casi cualquier persona puede ingresar a este nivel y se comprende y respeta la situación de cada uno, es por esta razón que la propuesta de este trabajo se centra en los estudiantes de nivel Básico entre 11 y 14 años, quienes ya han visto el método Thompson (Libro 1 y 2) y Bastien (nivel elemental, nivel 1, nivel 2), y se encuentran interpretando obras con dificultad similar a las que se encuentran en el método Suzuki (volumen 2 y 3) Bastien (nivel 3 y 4)leen partitura pero técnicamente se les dificultan las notas dobles en terceras, sextas y octavas, las escalas mayores aún no son interpretadas a velocidades optimas y el ritmo no lo tienen interiorizado. Por otro lado, son estudiantes que no tienen como prioridad el piano, solo un estudiante ha manifestado querer ser pianista profesional, lo que demuestra una clara diferencia entre educación formal e informal y por tal motivo no se les exige que sean pianistas empapados de música académica.

Teniendo presentes estas características se revisaron 5 libros:

- Jesús Alberto Rey Mariño, *De negros y blancos en blancas y negras. 50 piezas breves para piano* (2013)
- Ruth Marulanda Salazar, *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina* (2009)
- Lácides Romero Meza, *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano* (1987)
- Fabio Ernesto Martínez Navas, *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario.* (2009)
- Fabio Ernesto Martínez Navas, *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes.* (2018)

La obra de **Jesús “Chucho” Rey** contiene piezas de su autoría con diferentes ritmos colombianos y un lenguaje para estudiantes de nivel medio y avanzado, es decir, son obras dirigidas a músicos y estudiantes que ya tienen una formación sólida capaz de interpretar diferentes figuras rítmicas al tempo que se propone.

Ejemplo 3.1 Rey, Jesús: *De negros y blancos en blancas y negras. 50 piezas breves para piano.* 2013, p.

48



Además de las figuras rítmicas y el reto que propone el ensamble de ambas manos, las piezas cuentan con polifonía y adornos que recuerdan la complejidad de la música del barroco.

Ejemplo 3.2 Rey, Jesús: *De negros y blancos en blancas y negras. 50 piezas breves para piano.* 2013, p.

64



Las obras no se relacionan de acuerdo con un nivel u orden establecido y se pueden interpretar en cualquier disposición dependiendo la necesidad del pianista.

El libro que más se acerca a ser llamado propiamente método, es el escrito por **Ruth Marulanda**, que tiene un desarrollo interno con una finalidad ordenada que se refleja en la complejidad de sus composiciones, empezando con esquemas rítmicos a manera de introducción, pasando por pequeñas piezas con un lenguaje sencillo y finalizando con obras que tienen notas dobles, octavas, detalles de interpretación y una extensión mayor de compases.

Ejemplo 3.3 Marulanda Salazar, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 20



Igualmente, a parte de sus propias composiciones, Ruth Marulanda realiza arreglos de canciones que contienen un nivel mucho mayor y que un estudiante inicial no podría interpretar.

Ejemplo 3.3 Marulanda Salazar, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 54

SUFRO QUERIENDOTE

Guabina

Helena CHAVARRIAGA
Versión: Ruth MARULANDA SALAZAR



Estos arreglos tienen introducciones complejas, cambios de manos, notas rápidas, acordes con 4 sonidos, notas dobles con terceras, sextas, octavas, alteraciones pasajeras, entre otros, demostrando que este libro contiene material para estudiantes avanzados al igual que las piezas de “Chucho” Rey.

Ejemplo 3.4 Marulanda Salazar, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 70

VIEJO TIPLECITO

Pasillo - canción

José A. MORALES
Versión: Ruth MARULANDA SALAZAR



Es un libro que está dirigido a niños en sus primeras piezas y que rápidamente se enfoca en repertorio para jóvenes con obras y arreglos que un niño con un nivel inicial no puede interpretar fácilmente.

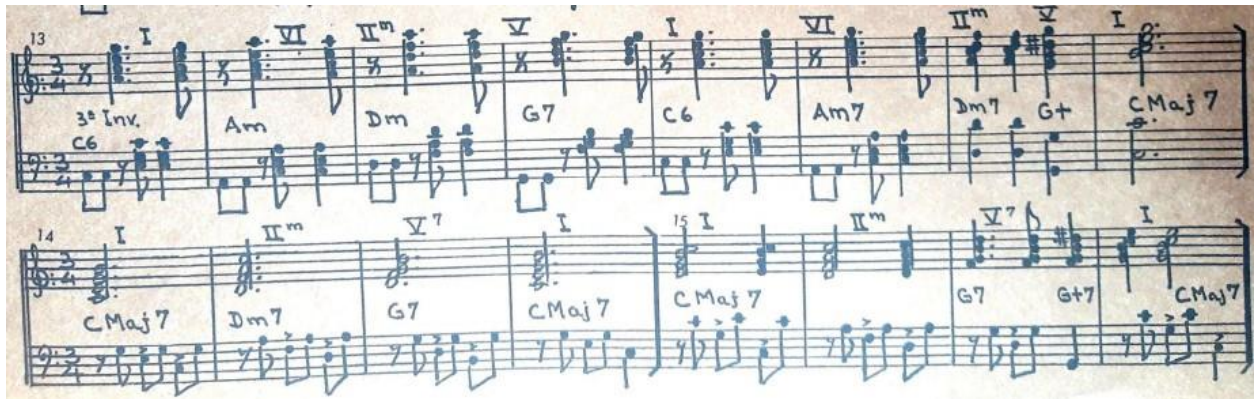
El trabajo de **Lácides Romero** contiene seis secciones dedicadas al trabajo técnico del piano para la interpretación de la música colombiana, a partir de ritmos como: joropo, guabina, pasillo, golpe llanero, **y** bambuco. Romero compone escalas, estudios, ejercicios, formas de acompañamiento, ejercicios de terceras y enlaces de acordes. Las escalas y estudios con diferentes figuras rítmicas, en especial tresillos, los acompañamientos de ritmos colombianos mientras la mano derecha toca notas de los acordes son herramientas muy útiles que sirven para la disociación de ambas manos mientras se interiorizan los ritmos colombianos, sin embargo, hay estudios con acentos, acordes, silencios y octavas que le generan dificultad al estudiante inicial.

Ejemplo 3.5 Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 7



Otra dificultad que presenta el trabajo de Romero es la sección que tiene los ejercicios de enlaces de acordes I -IV-V-I, muy útil para enseñar armonía y entender la música desde el punto teórico, sin embargo, los estudiantes iniciales no han visto encadenamientos de acordes y no tocan acordes grandes en el piano.

Ejemplo 3.6 Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 16



El libro *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario* escrito por **Fabio E. Martínez** presenta una propuesta innovadora que vincula el compositor clásico Carl Czerny y la música colombiana. Martínez compone variaciones del op. 599 de Czerny teniendo como base rítmica: danza, balada, bambuco, bolero, joropo, pasaje, paseo, pasillo, polka, porro, ragtime, guabina, marcha, habanera, rajaleña, torbellino y vals. **En este libro** Primero se presenta la versión original del estudio de Czerny y luego se hacen 4 variaciones.

Ejemplo 3.7 Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 20

Czerny N°12
Op.599 Track N° 16
Tema Autor: C. Czerny

Versión original

No tiene un orden correspondiente al nivel de dificultad y por ese mismo motivo se pueden seleccionar diferentes variaciones en cualquier disposición.

Ejemplo 3.8 Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 22

Czerny N°12
Op.599
Variación N°2

Track N° 18

Versión de Fabio E. Martínez N. Guabina



Hay variaciones que presentan mayor dificultad dependiendo del ejercicio de Czerny y el ritmo de la variación, la mayoría de las piezas presentan un reto muy grande al estudiante inicial y por eso recomienda seleccionarlas detenidamente.

Ejemplo 3.9 Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 91

Czerny N°31
Op.599
Variación N°4

Track N° 85

Versión de Fabio E. Martínez N. Guabina



Dialogando con el maestro Fabio Martínez, se aborda el tema de esta problemática a partir de su libro *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, libro que, según él, son composiciones sencillas de cómo interpretar la música colombiana andina desde su visión y forma de tocar. El proceso del libro radica en la complejidad de los géneros que él plantea, desde el más fácil de tocar como el vals hasta el más difícil como lo es el bambuco. Sin embargo, no todas las obras las puede interpretar un niño, ya que requieren una preparación previa que no se menciona en el libro, es decir, no tiene la concepción de método progresivo y explicativo en el que un niño empieza en determinado nivel con base a unos conocimientos y las obras muestran el reflejo de ese conocimiento en la misma práctica. Un ejemplo es el segundo vals del libro.

Ejemplo 3.10 Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 12



En este primer sistema se puede ver que el acompañamiento tiene un bajo bastante alejado de los acordes, lo que implica un salto o planeación de una nota a otra que debe ser cuidadosamente estudiada. Por otro lado, la melodía presenta intervalos de octavas, séptimas y sextas que implica una abertura considerable para un niño que aún no tiene la mano grande y requiere un mayor trabajo dependiendo su anatomía.

Otra dificultad que se presenta en las obras de Fabio Martínez se puede ver en su danza *La Begonia*, segundo género del libro.

Ejemplo 3.11 Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 24



En el último sistema la melodía se presenta en notas dobles, en su mayoría sextas y terceras, mientras que el acompañamiento se basa en bajos de octavas con saltos a los acordes. Se podría decir que *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes* no es un método de piano, es un libro en el que hay obras compuestas para niños y jóvenes, pero no siguen estrictamente un orden de acuerdo con los conocimientos teóricos que se plantean.

La particularidad que tienen estos trabajos, propuestas o composiciones de música colombiana para piano, radica en el enfoque que los autores le dan, ya que no están dirigidos a la iniciación de niños que recién empiezan a tocar piano y quieren interpretar una obra colombiana, además, no se pueden llamar métodos debido a su finalidad y organización interna, por algo, los mismos autores no ponen la palabra método en el título de sus trabajos. No hay un paso a paso que tenga en su contenido conceptos, actividades y obras progresivas con una finalidad, en otras palabras, un procedimiento sistemático para llegar a un resultado.

Por ejemplo, para Ana María Ochoa, la obra de Mauricio Lozano está dirigida al estudiante de música colombiana; mientras que Ruth Marulanda se dirige a los estudiantes que quieren aprender los aires colombianos y al joven estudiante de piano. De igual manera, Fabio Martínez no hace énfasis en el estudiante de piano colombiano, sino que lo dirige al oyente, músico y estudiante en general. Lácides Romero se enfoca en los conservatorios y las escuelas de música colombiana. Por último, Jesús Rey lo dirige a músicos, intérpretes y docentes. (Peñalosa, 2016, p. 8)

En conclusión, no hay un método de piano para música colombiana que se le pueda enseñar a los estudiantes iniciales, o si lo hay, no se ha divulgado lo suficiente en las bibliotecas, universidades y en el propio contexto docente.

Partiendo de esta premisa se elabora la propuesta metodológica que se desarrollará en los siguientes apartados como un acercamiento a la creación del método. En la que utilizando el material encontrado se hace una selección de actividades lúdicas, ejercicios, estudios y obras que se aproximen al nivel del estudiante que se encuentra interpretando piezas similares a las compiladas en el método Suzuki (nivel 2 y 3). Las actividades y partituras de los ejercicios, estudios y obras se encuentran en los anexos del trabajo.

Anexos

- Actividades lúdicas y rondas: 1 – 7
- Ejercicios, estudios y esquemas: 8 – 22
- Obras: Vals, danza, guabina, pasillo y bambuco: 23 – 40

3.3 Lúdica y actividades

La finalidad de esta propuesta de enseñanza se rige bajo los parámetros de despertar y mantener el interés de los estudiantes al momento de interpretar música colombiana, no se basa exclusivamente en la compilación de obras que estén de acuerdo con el nivel del niño, sino también en la implementación de actividades lúdicas y ejercicios de técnica que servirán como preparación antes de interpretar la pieza, generando de esta manera un proceso direccionado.

El primer paso es entender el significado de “lúdico”, la importancia que tiene en la pedagogía, en la formación del estudiante en todos sus sentidos y mediante algunos ejemplos demostrar la existencia de actividades relacionadas con la música tradicional.

La palabra “lúdico” viene del latín “ludus” que quiere decir juego. Jugar, bien por diversión, por necesidad de ejercicio físico, por práctica ritual o por exigencias sociales, es una actividad tan antigua como el hombre. Todas las civilizaciones antiguas le dieron gran importancia. (Marulanda, Octavio, 1984, p.108)

Partiendo de la idea de “jugar” como actividad y necesidad del hombre, se vuelve obvio el deseo de implementar un juego en la metodología de la enseñanza, teniendo como punto de partida que el juego genera curiosidad, sorpresa, libertad y gratificación al momento de obtener un reconocimiento. El juego es un desafío que permite auto reconocerse, un objetivo que produce estrategias, un medio para sentirse autónomos y una salida a lo rutinario.

Lo lúdico y el disfrute marcan una pauta que debe perpetuarse a través de la vida, no solo en lo artístico musical sino en todas las manifestaciones de la misma. El aprender por medio del disfrute permite en todo momento una mayor aprehensión de los conceptos, técnicas y todo lo que se necesite para el desarrollo del ser humano. El arte y la música deben marcar la expresión y el reflejo del ser, de su mundo, de su vida, de su entorno, de

sus sueños y sus metas. Siempre, para lograr una vanguardia o una exploración que va a ir más allá en búsqueda de nuevos horizontes, caminos y expresiones, el disfrute del conocer y del aprender, marcará el punto común en todas las actividades, y la música no es ajena a esto. El disfrute le da una razón de ser a cualquier actividad, al aprender y al crear. Finalmente, también la disciplina proviene del disfrute y del gusto por la actividad a desarrollar. (Ministerio de Cultura. República de Colombia, 2016, p. 12)

Es de vital importancia que los estudiantes más pequeños sientan la música antes de tocarla, que puedan jugar con los ritmos y sonidos, asimilando poco a poco el “nuevo” aire colombiano. No menospreciar las actividades lúdicas y utilizarlas especialmente con los niños que presentan dificultades al momento de concentrarse, y seguir los consejos que el Ministerio de Cultura (2005) menciona:

Hacemos especial énfasis en el estudio y aplicación permanente de la lúdica como metodología más que herramienta, ya que los juegos aportan elementos fundamentales hacia el desarrollo corporal, cognitivo, artístico y de socialización, condiciones básicas en todo proceso formativo. Por ello se recomienda bailar, montar coreografías, cantar, jugar con trabalenguas, construir historias con las distintas canciones de referencia del disco compacto, trabajar concienzudamente y de manera imprescindible, tocar en grupo haciendo uso de los formatos musicales de vigencia y tradición en el eje. (pág. 14)

Es por esta razón que en los **anexos 1-7** se mostrarán algunas actividades lúdicas creadas por el Ministerio de Cultura en sus dos cartillas de iniciación musical (2005 y 2009) que abordan la región andina. Además, se enseñarán rondas infantiles del capítulo 6. EL FOLCLOR LÚDICO O DE LOS JUEGOS del libro *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural* (1984) de Octavio Marulanda Morales.

Respecto al capítulo 6 y las rondas infantiles Marulanda, Octavio (1984) afirma que:

Un capítulo de excepcional importancia, ocupan los juegos y rondas infantiles en el folclor de todos los pueblos de la tierra. Entre nosotros constituyen una de las especies autóctonas más respetuosas de la tradición, por cuanto su paso de viva voz entre los niños permite, hasta cierto punto, que se conserven las motivaciones, el lenguaje, los argumentos, las tonadas y las referencias históricogeográficas de otros tiempos que muchas contienen.

Aunque las rondas son juegos y presentan muy variadas estructuras, tienen un esquema básico que alcanza en ciertos momentos a ser una verdadera coreografía y hacen posible una clasificación aproximada. En todos los juegos con ronda se presentan siempre los siguientes elementos: a) Canto, diálogo o recitativo (C); b) Movimientos rítmicos, acompañados, a veces coreografiados (R); c) Actitudes mímicas desempeñadas con una teatralidad elemental, con o sin diálogo (M). (pp.108 y 109)

3.4 Ejercicios, estudios y obras

Desde el comienzo de la enseñanza del piano se realizan ejercicios y estudios previos al momento de interpretar una obra. Por lo general son ejercicios indicando alguna actividad específica que ayudará a la comprensión del tema que se está aprendiendo, y ayudas para la correcta interpretación de la pieza.

Ejemplo 3.12 Bastien, James: *Piano Basico de Bastien. Nivel elemental.* s.f. p. 28

28 Dirección de las Plicas en las Notas

Las notas escritas en la línea media del pentagrama o sobre ella deben llevar las plicas **hacia abajo**.
Las notas escritas bajo la línea media deben llevar las plicas **hacia arriba**.

Plicas descendentes Plicas ascendentes

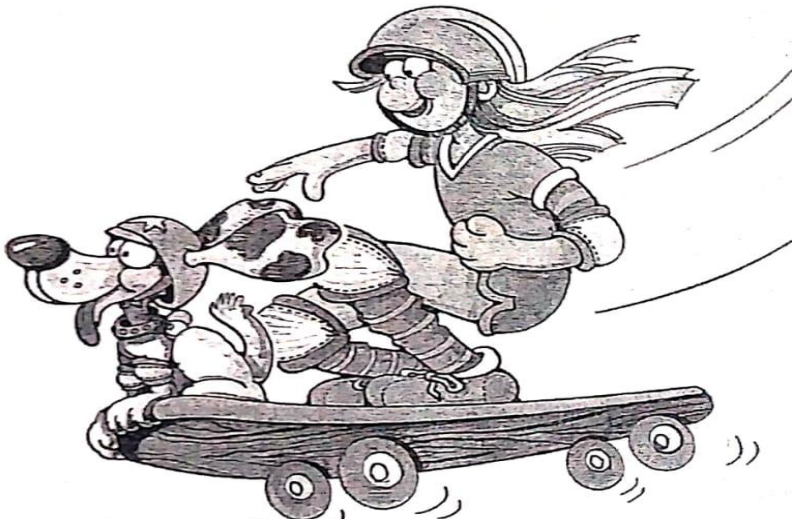


Posición de Do

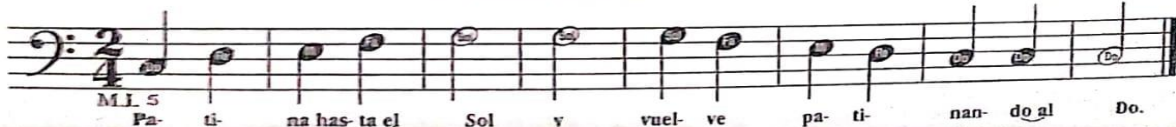


Ejercicios

1. Toca y nombra las notas en voz alta.
2. Toca y cuenta los tiempos en voz alta.
3. Toca y canta las palabras.



Patinando



*Profesor: Los estudiantes deben practicar todas las lecciones de este libro siguiendo estas instrucciones.

Es deber del profesor verificar el cumplimiento de estos ejercicios, antes de la interpretación de la pieza, durante y después, para que de esta manera el estudiante demuestre que el tema se aprendió y dominó, despejando cualquier duda que más adelante podría causar vacíos o huecos de conocimiento.

Ejemplo 3.13 Thompson, John: Easiest piano course. Part one. 1955, p. 19

The image shows a page from a piano method book. At the top left, a keyboard diagram highlights the keys A, B, and C in the middle register. Below it, a 'New Note' section shows a bass clef with a whole note A. To the right, an 'Accompaniment' staff shows a bass clef with a rhythmic pattern. The main title 'The Paratrooper' is in the center. Below it, a melody staff in 3/4 time features a cartoon paratrooper character. To the right of the melody staff is a large illustration of a paratrooper. Below the melody staff is a 'Read Aloud' staff with a series of notes. At the bottom right, a box contains the instruction 'Write the new note A below.' and a staff with four empty boxes for note types: Whole Note, Half Note, Dotted Half Note, and Quarter Note.

Leer en voz alta, escribir las notas, escuchar el acompañamiento que hace el profesor mientras se mira la partitura, son ejercicios que desarrollan agilidad y seguridad al momento de interpretar la pieza.

El inconveniente que se presenta en los libros de música colombiana para piano es el desarrollo total de ejercicios, estudios y obras que demuestren el resultado de los temas enseñados, no contienen los 3 items. Por ejemplo Lacides Romero compone ejercicios y estudios pero no tiene las obras que reflejan el resultado de estos ejercicios, Ruth Marulanda presenta esquemas ritmicos y obras pero no plantea ejercicios y estudios, Jesús Rey compone las obras sin orden gradual y Fabio Martinez en el libro *Czerny aplicado a la musica colombiana* plantea en la introducción ejercicios sin desarrollarlos en el libro, y, de cierta manera las variaciones que escribe sirven como estudios pero no tiene las obras, por otro lado, en el libro *Música colombiana para piano*, Martinez vuelve a mencionar ejercicios en la introducción pero no los desarrolla y se enfoca en las obras.

Es importante realizar los ejercicios que se mencionan en el libro *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*.

Es conveniente practicar la lectura rítmica a dos planos antes de tocar el piano (...) Se recomienda analizar la armonía e incluir el cifrado (...) Se debe destacar la línea melódica del bajo y los enlaces armónicos de los acordes; de ahí que para facilitar la interpretación de la melodía se recomienda analizar y determinar la digitación correspondiente, al igual que la velocidad y el fraseo. (Martínez, Fabio, 2018, p. 7)

Se resaltan los ejercicios mencionados en el libro *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*.

Memorice los diferentes patrones de acompañamiento, analice las posibilidades de combinación de los bajos y de los acordes. Observe cómo se pueden realizar contracantos en la mano izquierda. Aplique su creatividad en composiciones semejantes, invente e improvise sobre patrones rítmicos y progresiones armónicas. Transcriba canciones infantiles y adapte los diferentes patrones de acompañamiento de acuerdo al compás. (Martínez, Fabio, 2009, p. 9)

Por otro lado, el Ministerio de Cultura. República de Colombia (2016) en su libro *Lineamientos de formación musical. Nivel básico. Capítulo 3 Músicas tradicionales. Los ejes formativos en músicas tradicionales* (pp. 54, 55, 56 y 57). plantea diferentes ejercicios desde lo sonoro, auditivo, corporal, vocal e instrumental, debido a que son varios ejercicios en esos campos, se seleccionarán 3 ejercicios por eje formativo.

Lo sonoro

- Imitación, de los contenidos expuestos en el instrumento, la voz, **y** el cuerpo, a través de rondas, danzas, obras sencillas, en donde sea claramente reconocible el concepto, contenido o idea que quiera tratar.
- Introducción a la lectura de partitura, en los casos y prácticas así lo requieran. Este proceso se puede hacer luego de contar con un dominio mecánico y técnico del instrumento, trabajando los conceptos desde el conocimiento que se ha construido con el estudiante en la práctica.
- Conservación de los espacios para la exploración, la experimentación y la improvisación vocal, instrumental y corporal.

Lo auditivo

- Reconocimiento auditivo de las células rítmicas elementales de los géneros de los territorios.
- Reconocimiento de los elementos constitutivos del ritmo (pulso, acento, acento métrico, métrica, compás).
- Audición de estudio constante de grabaciones y grupos en vivo, para reconocer y apropiarse formas, roles, efectos, planos sonoros y momentos de variación o improvisación; en fin, los diversos elementos estructurantes de las músicas.

Lo corporal

- Representación de patrones rítmicos en diversos planos corporales.
- Aprendizaje de los pasos básicos de la danza correspondiente al género que se toca.
- Coordinación motriz para realizar simultáneamente procesos de canto, baile, y ejecución instrumental.

Lo vocal

- Canto a unísono de los diferentes temas musicales de los diversos contextos.

- Identificación y práctica de las distintas formas de canto de cada región, para lograr la sonoridad y la técnica propia de cada contexto.
- Conocimiento del mecanismo ligero y pesado, así como sus usos y posibilidades en las músicas de las prácticas musicales del territorio sonoro.

Lo instrumental

- En los instrumentos armónicos es importante que se conozcan las principales relaciones armónicas de las músicas tradicionales, de tal manera que se conozcan las principales progresiones, como las relaciones de I – V – I, I – IV – I, I – IV – V – I, en las músicas tonales y la relación de la progresión I – VII en las músicas modales de carácter dórico o eólico, por ejemplo. También es importante el conocimiento y práctica de ciclos armónicos tradicionales de acuerdo a los repertorios.
- Desarrollar los mecanismos necesarios para la ejecución instrumental básica, de acuerdo con las particularidades del instrumento (manos, respiración, embocadura, uso del plectro, de los golpeadores y baquetas entre otros).
- Ejecutar en los instrumentos las escalas mayores, menores y modales que sean características de las músicas tradicionales de los distintos contextos.

Respecto a ejercicios y estudios compuestos para piano, se recomienda utilizar el libro *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano* (1987) de Lácides Romero, se han seleccionado algunos ejercicios que se encuentran en los **anexos 8 – 12** teniendo como referencia la propuesta pedagógica. Asimismo, se pueden incluir las variaciones de Fabio Martínez escritas en *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario* (2009) a manera de estudios de música tradicional, y utilizar los esquemas rítmicos de Ruth Marulanda en obra *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*. (2009) como parte de un estudio con repeticiones que afiance el ritmo tradicional, estos estudios se seleccionaron con base al nivel de los estudiantes de la propuesta y se encuentran en los **anexos 13- 22**.

La decisión de seleccionar el repertorio para los estudiantes se basa por lo general en la experiencia como docente, en el plan pedagógico de la institución y en el nivel que se encuentre el estudiante, sin embargo, en cuanto a música tradicional se refiere, la selección de estas obras se podría considerar teniendo en cuenta la implementación de funciones armónicas como I- IV- V- I, el uso de ritmos y patrones definidos que sean característicos de la danza y región, una melodía que se encuentre en el registro vocal o de lectura que maneja el estudiante y que a la vez se pueda cantar, teniendo en consideración adornos, extensión de intervalos, notas dobles que dificulten la interpretación.

Un segundo criterio importante para la selección y manejo del repertorio, son los recursos mecánicos y técnicos que se necesitan para poder interpretarlo. En otras palabras, se debe empezar por obras tradicionales o compuestas con fines didácticos, que contengan los géneros, aires o ritmos característicos de las diferentes subregiones, con pocos cambios armónicos, en un registro cómodo para los instrumentos melódicos y con velocidades medias que no estén en ninguno de los dos extremos: ni muy rápidas, ni muy lentas.

(Ministerio de Cultura, *Lineamientos de formación musical. Nivel básico*, 2016, p. 57)

Teniendo en cuenta estas indicaciones y siguiendo los parámetros de la propuesta, se seleccionaron las obras de los libros *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes* (2018) de Fabio Martínez y *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina* (2009) de Ruth Marulanda, estas piezas se encuentran en los **anexos 23- 40**.

CONCLUSIONES GENERALES

La música tradicional se conserva pero no se enseña, se enseña pero no se comparte, se compone pero se esconde si no hay músicos que la interpreten, dejando siempre preguntas, culpas y pocas soluciones. Hay quienes se preocupan porque la música se está olvidando y su solución es hacer un registro, documentación y archivo que no deja llegar tal “olvido”, otros que le echan la culpa a la “nueva” música que los jóvenes escuchan y para contrarrestar esta oleada de música moderna proponen conciertos, festivales y composiciones que en su raíz tengan los aires tradicionales.

Conservar la música folclórica y criticar las nuevas tendencias no hacen parte de la solución, la palabra conservar se debería cambiar por conversar y las nuevas tendencias deberían ser las que se enseñen desde la práctica pedagógica, y para que estos cambios se ejecuten se debe generar comunicación entre los mismos músicos y difundir las obras con métodos, conciertos y espacios que las instituciones deban hacer visibles.

El mismo músico y compositor colombiano es el que debe, por lo tanto, generar una conciencia colectiva sobre la música colombiana, dándole importancia a ésta desde sus propias composiciones, arreglos, métodos, textos, conferencias y charlas que puedan impactar en el pensamiento general de las personas.

El profesor de música puede cambiar por un momento el pensamiento eurocéntrico y enseñar con métodos colombianos que se ajusten al contexto en el que se habita y de esta manera acercarle el conocimiento a padres e hijos que pueden llegar a tener curiosidad y gusto por la música que los identifica como colombianos. Es enseñar música folklórica aunque por el momento no exista un método para piano y se deban buscar alternativas o herramientas actualizadas que puedan despertar el interés del estudiante y de esa manera crear un público que participe activamente en la difusión de la música.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo (1997) *ABC del folklore colombiano*. Panamericana Editorial Ltda.

Cruz González, Miguel Antonio (2002) FOLCLORE, *MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Nómadas (Col), núm. 17, 2002. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017> el 15 de abril de 2020.

Martínez Navas, Fabio E. (2009) *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*. Fondo Editorial Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de <http://escuelademusicaajdm.weebly.com/uploads/2/2/8/5/22851342/czerny-aplicado-a-la-m%C3%BAsica-colombiana.pdf> el 16 de abril de 2020.

Martínez Navas, Fabio E. (2018) *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*. Editorial Magisterio, Universidad Pedagógica Nacional.

Marulanda Morales, Octavio (1984) *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Editorial Bogotá: Artestudio. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll10/id/2398/rec/1> el 17 de abril de 2020.

Marulanda Salazar, Ruth (2009) *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*. Raul Walteros L.

Ministerio de Cultura. República de Colombia (2005) *Música Andina Occidental “entre pasillos y bambuco”*, *Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/entre%20pasillos%20y%20bambucos/Música%20Andina%20OccidentalWeb.pdf> el 15 de abril de 2020.

Ministerio de Cultura. República de Colombia (2008) *Músicas Andinas de Centro Oriente ¡Viva quien toca! Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Viva%20Quien%20Toca/Viva%20Quien%20Toca-Web.pdf> el 15 de abril de 2020.

Ministerio de Cultura. República de Colombia (2009) *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

Recuperado de

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Que%20Viva%20San%20Juan%20San%20Pedro/Que%20Viva%20San%20Juan%20-%20Que%20Viva%20San%20Pedro-Web.pdf> el 15 de abril de 2020.

Ministerio de Cultura. República de Colombia (2016) *Lineamientos de formación musical. Nivel básico*. Ministerio de Cultura. Recuperado de

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Lineamientos%20Nivel%20Básico/BineamientosBasico.pdf> el 16 de abril de 2020.

Miñana Blasco, Carlos (2000) *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia*. Edición digital en COLANTROPOS

http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/5214/5615/3390/entre_folklore_y_etnomusic.pdf (2006). Recuperado el 15 de abril de 2020.

Ocampo López, Javier (1976) *Música y folclor de Colombia*. Editorial Presencia Ltda. Bogotá, Colombia.

Peñalosa Arévalo, Juliana (2016) *5 obras pedagógicas nacionales para piano*. Universidad de los Andes. Recuperado de

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/15066/u754340.pdf?sequence=1> el 16 de abril de 2020.

Rey Mariño, Jesús Alberto (2013) *De negros y blancos en blancas y negras. 50 piezas breves para piano*. Editorial Unab.

Romero Meza, Lácides (1987) *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*. Bogotá [s. n.]

Toro, Angelica Zuluaga (2015) *Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano*. Revista Ricercare Num. 3, Universidad EAFIT. Recuperado

de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/3323/2781> el 16 de abril de 2020.

Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Conservatorio Nacional de Música (1963) *Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (Cedelfim)*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Conservatorio Nacional de Música. Centro de Estudios Folclóricos y Musicales. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll10/id/3774/rec/14> el 17 de abril de 2020.

Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Semillero de Investigación MusicArte (2017) *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*. Bogotá: Edición realizada por el Fondo de Publicaciones Universidad Sergio Arboleda. Recuperado de <https://repository.usergioarboleda.edu.co/bitstream/handle/11232/897/Tendencias%20actuales%20de%20la%20creación%20académica%20en%20la%20música%20andina%20colombiana%201.pdf?sequence=2&isAllowed=y> el 26 de Abril de 2020.

ANEXOS¹

Tabla de anexos

Actividades lúdicas y rondas	59
Anexo 1. Actividad lúdica: Rápido cantálo	59
Anexo 2. La ronda de Federico	60
Anexo 3. Actividad lúdica: Juego del Chocolate.	61
Anexo 4. La ronda de “La carbonerita”.	62
Anexo 5. Actividad lúdica: Tamboras y flautas	63
Anexo 6. La ronda de “La gallina ciega”	64
Anexo 7. Actividad lúdica: La rumba de los instrumentos	65
Ejercicios, estudios y esquemas	66
Anexo 8. Escala con ritmo de guabina	66
Anexo 9. Escala con ritmo de pasillo	66
Anexo 10. Ejercicio con ritmo de guabina	66
Anexo 11. Estudio con ritmo de guabina	67
Anexo 12. Estudio con ritmo de pasillo	67
Anexo 13. Estudio con ritmo de Vals (Variación No. 3 del estudio No. 8)	68
Anexo 14. Estudio con ritmo de Vals (Variación No. 3 del estudio No. 11)	69
Anexo 15. Esquema rítmico de la Danza	70
Anexo 16. Estudio con ritmo de Danza (Variación No. 2 del estudio No. 8)	70
Anexo 17. Esquema rítmico de la Guabina	71
Anexo 18. Estudio con ritmo de Guabina (Variación No. 3 del estudio No. 9)	71
Anexo 19. Esquema rítmico del Pasillo	72
Anexo 20. Estudio con ritmo de Pasillo (Variación No. 4 del estudio No. 8)	72
Anexo 21. Esquema rítmico del Bambuco	73
Anexo 22. Estudio con ritmo de Bambuco (Variación No. 1 del estudio No. 19)	74
Obras: vals, danza, guabina, pasillo y bambuco	75
Anexo 23. Vals: El Parque Nacional	75
Anexo 24. Vals: El Parque de la Florida	76

¹¹ Las imágenes aquí incluidas corresponden a fotogramas de imágenes disponibles en internet o de los textos consultados.

Anexo 25. Danza No. 2.....	77
Anexo 26. Danza: La Azucena	78
Anexo 27. Danza: El Girasol	79
Anexo 28. Guabina.....	80
Anexo 29. Guabina No. 1	81
Anexo 30. Guabina No.2.....	82
Anexo 31. Guabina: La Represa del Sisga.....	83
Anexo 32. Mi Guabinita	84
Anexo 33. Pasillo	85
Anexo 34. Pasillo No. 1	86
Anexo 35. Pasillo: El Piojo	87
Anexo 36. Pasillo: El Chinche	88
Anexo 37. Pasillo: La Araña	89
Anexo 38. Bambuco: El Roble	90
Anexo 39. Bambuco	91
Anexo 40. Bambuco: El Nogal	92

Actividades lúdicas y rondas

Anexo 1. Actividad lúdica: Rápido cantálo. Ministerio de Cultura. República de Colombia: Música Andina Occidental “entre pasillos y bambuco”, Cartilla de iniciación musical. Capítulo 1. Lúdica: Juegos y Canciones, 2005, p. 16

Actividad 3

RÁPIDO CANTÁLO - DC Corte 4:

Rápido cántalo pájaro pinto

Pájaro píntale rápido canto

Rápido cantálo pájaro pintó

Pájaro píntale rápido cantó

Rapidó cantaló pajaró pintó

Pajaró pintalé rapidó cantó

- 
- Escuche varias veces con sus estudiantes el corte 4 hasta que sea memorizado.
 - Pida que todos repitan el texto por partes teniendo en cuenta que el trabalenguas está organizado en tres segmentos de dos versos en los que el acento se desplaza.
 - Divida el grupo en dos subgrupos y pida que un subgrupo diga los dos primeros segmentos y el otro responda repitiendo el segundo y continuando el tercero. Luego el primer grupo repite el tercer segmento y continúa con el primero, así, aumentando velocidad hasta que un grupo se equivoque y pierda.
 - Repita el mismo procedimiento agregando movimiento corporal de pies derecho e izquierdo de manera alternativa sobre la acentuación sugerida en cada segmento.
 - Realice juegos de competencia, como por ejemplo el que dure más tiempo sin equivocarse.
 - Repita el ejercicio aplicando otras variantes (por ejemplo, palmas sobre los muslos).
 - Repita el ejercicio cada vez más rápido.
 - Invente y desarrolle trabalenguas que puedan tener una aplicación similar pero con palabras bisílabas graves como baila, brinca, rueda, repitiendo el mismo procedimiento.

Anexo 2. La ronda de Federico (Clasificación CR)² Marulanda, Octavio: *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Capítulo 6. El Folclor lúdico o de los juegos, 1984, p. 110.

LA RONDA DE FEDERICO (Clasificación CR)

"... dos niñas cogidas de la mano, o varias sueltas, saltan recitando los siguientes versos:

Federico, Federico,
Federico y su mujer,
se sentaron, se sentaron,
se sentaron a comer.
Que sí, que no,
que en casa mando yo.
Que sí, que no,
que en casa mando yo;
que el caballo, el gallo y la gallina,
que en casa mando yo.

Con los dos primeros versos, se salta llevando un pie adelante y otro atrás; con los otros dos, separando los pies hacia los lados y volviéndolos a unir; con los siguientes cuatro versos se cruzan los pies y con los dos finales, se repite el primer paso.

²Clasificación asociada al canto o recitativo, movimientos rítmicos y mímicas. Grupo 1°. Canto recitativo con movimientos rítmicos (CR). Grupo 2°. Canto recitativo con actitudes mímicas o teatrales (CM) Grupo 3°. Canto o diálogo recitativo con juego simple o libre, sin ordenamiento (CJ). (Marulanda, Octavio: *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. 1984, p. 109)

Anexo 3. Actividad lúdica: Juego del Chocolate. Ministerio de Cultura. República de Colombia: *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Cartilla de iniciación musical.* Capítulo 2, Lúdica y Juegos. 2009, p. 19

Actividad 2-1: Juego del Chocolate

Objetivo: Potenciar a través del ritmo, habilidades de espacialidad, coordinación y memoria.

Tenga en cuenta los siguientes símbolos:

 Palmas	 Palmas (Con al compañero del frente)
 Pie Izqu.	 Pie Der.

- ◆ Escuchen el *juego del Chocolate* (Cd corte 1) varias veces hasta que sea memorizado y pida a todos que repitan el texto, al mismo tiempo.
- ◆ De pie y ubicados por parejas, cada uno cantará el texto, marcando con pies y palmas como se representa a continuación:

					
CHOCO	CHOCO	LA	LA		
					
CHOCO	CHOCO	TE	TE		
					
CHOCO	CHOCO	LA,	CHOCO	CHOCO	TE,
					
CHOCO,	CHOCO	LA	TE		

- ◆ Repita el ejercicio aumentando gradualmente la velocidad y realizando variaciones como: manos en los hombros, arriba, al frente, hacia los lados, siempre creando dinámica y movimiento. También puede crear otros textos y retahílas con el grupo.

Anexo 4. La ronda de “La carbonerita”. Marulanda, Octavio: *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Capítulo 6. El Folclor lúdico o de los juegos, 1984, p. 111.

LA RONDA DE "LA CARBONERITA" **(Clasificación CM)**

Se hace una rueda con una niña en la mitad. (Participan niños y niñas). Con los brazos en las caderas, la niña da vueltas alrededor del círculo, mientras ésta gira y canta, asumiendo el papel de carbonerita.

La carbonerita se quiere casar
con el conde. Se le dará.
(O "con el hijo del Conde Laurel")
(o "con el Conde, Conde Laurel")
se le dará, se le dará.
Quién dirá que la carbonerita,
quién dirá que ya es carbón,
quién dirá que ya es casada,
quién dirá que ya tiene amor.

Al terminar este verso, la rueda se detiene y la carbonerita, cantando los siguientes versos, escoge a uno (o una) de los del círculo.

Yo no quiero conde ni cabra,
ni tampoco quiquiriquí.
Solamente quiero a ésta (o éste),
a ésta, a ésta para mí.

Comienza la pareja a bailar en el centro, mientras que los de la rueda giran y cantan.

La carbonerita se quiere casar
con el conde... se le dará.

Al terminar los siete primeros versos, la primera niña se incorpora al círculo, mientras que la segunda busca un nuevo pareja (o pareja) para bailar. De esta manera se van alternando en el baile todas las niñas en la rueda.

Anexo 5. Actividad lúdica: Tambores y flautas. Ministerio de Cultura. República de Colombia: *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Cartilla de iniciación musical.* Capítulo 2, Lúdica y Juegos. 2009, p. 21

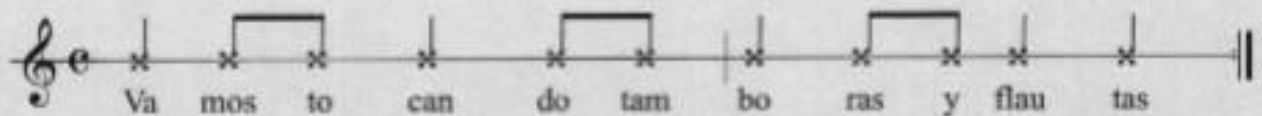
Actividad 2-3: Tambores y flautas

Objetivo: Experimentar diferencias en la duración del fraseo musical

- ◆ En los Cortes 2, 3 y 4 del Cd podrán apreciar distintas frecuencias de duración de una frase musical. Organizados en tres grupos, asigne a cada grupo la interpretación de uno de estos cortes y oriente repeticiones con la ayuda de los gráficos y el material sonoro. Una vez cada grupo haya apropiado su parte, reúna a los tres grupos para que canten al tiempo sus respectivas partes, con las distintas velocidades (como se ejemplifica en el Cd corte 5). Aprecien y analicen las diferencias de cada fraseo musical.

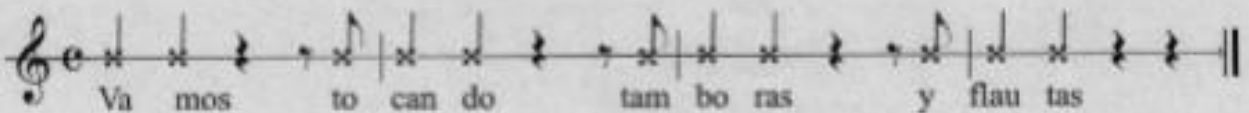
Cd corte 2 - Juego de tambores y flautas A

GRUPO 1



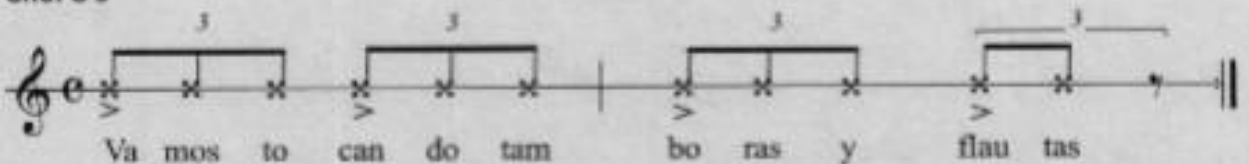
GRUPO 2

Cd corte 3 - Juego de tambores y flautas B



Cd corte 4 - Juego de tambores y flautas C

GRUPO 3



Anexo 6. La ronda de “La gallina ciega”. Marulanda, Octavio: *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Capítulo 6. El Folclor lúdico o de los juegos, 1984, p. 113.

LA RONDA DE "LA GALLINA CIEGA" **(Clasificación CJ)**

Se juega entre varias niñas (o niños). A una de ellas le vendan los ojos. Esta entabla con la otra el siguiente diálogo:

Tun, tun.
¿Quién es?
La gallina ciega.
¿Qué quiere?
Una aguja y un dedal.
¿Para qué?
Para coser una camisa al señor colegial.
(o para coser unos calzones a mi general").
¿Qué bebe?
Agua de mar.
¿Qué come?
Pajarilla
Da tres vueltas y la encontrarás.

Al acabar el diálogo, la gallina ciega trata de coger a cualquiera de las niñas y de adivinar su nombre; si lo consigue, la otra pasará a ocupar este lugar.

RONDA DE "LA CANDELA" **(Clasificación CJ)**

La juegan cinco niñas. Cuatro se colocan en las esquinas de un cuadrilátero imaginario. La quinta pregunta a una de ellas: ¿Hay candela?. La aludida responde "Por allá jumea".

Mientras sostienen este diálogo, las otras tres cambian rápidamente de puesto; la quinta debe aprovechar esta circunstancia para situarse en uno de los puestos que han dejado libres las otras jugadoras. La que queda por fuera, vuelve a preguntar: ¿Hay candela?, y así se repite indefinidamente.

Anexo 7. Actividad lúdica: La rumba de los instrumentos. Ministerio de Cultura. República de Colombia: *Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Cartilla de iniciación musical.* Capítulo 2, Lúdica y Juegos. 2009, p. 22

Actividad 2-4: La rumba de los instrumentos

Objetivos: Identificar propiedades y características interpretativas de los instrumentos

- ◆ Escuche con sus estudiantes *La rumba de los Instrumentos* (Cd corte No. 10), repítalo varias veces hasta que sea memorizado. Luego, ubicados en círculo y tomados de las manos se movilizan hacia el lado derecho al ritmo de la música y entonando la canción. Al cantar las onomatopeyas realizarán gestos imitativos y mímicos de cómo se toca cada uno de los instrumentos musicales.

La Rumba de los instrumentos

Carlos Alberto Odóñez

En el patio de mi casa se formó una algarabía los instrumentos cantaban esta rumba para mí. Vamos todos a bailar este ritmo bien alegre vamos todos a cantar esto que me gusta a mí toco la esterilla chi chi chi chi suena bien así. En

En el patio de mi casa
Se formó una algarabía
Los instrumentos cantaban
Esta rumba para mí

Vamos todos a cantar
Este ritmo bien alegre
Vamos todos a cantar

Esto que me gusta a mí
Toco la esterilla
Chi, chi, chi, chi
Suena bien así

- ◆ De esta manera se van imitando e introduciendo una serie de instrumentos musicales, que el instructor o los mismos niños vayan nombrando, por ejemplo:

Toco la marrana (um- um - um- um)
Toco el ciempiès (ras - ras - ras - ras)
Toco la tambora (pum - pum - pum - pum)
Toco bien el chucho (tz - tz - tz - tz)
Toco la guitarra (ran- ran- ran- ran)
Toco bien el tiple (chaz - chaz - chaz - chaz)

- ◆ Se pueden incluir otros instrumentos (Claves, Cajas chinas, panderos, flautas, trompeta, maracas), entre otros.

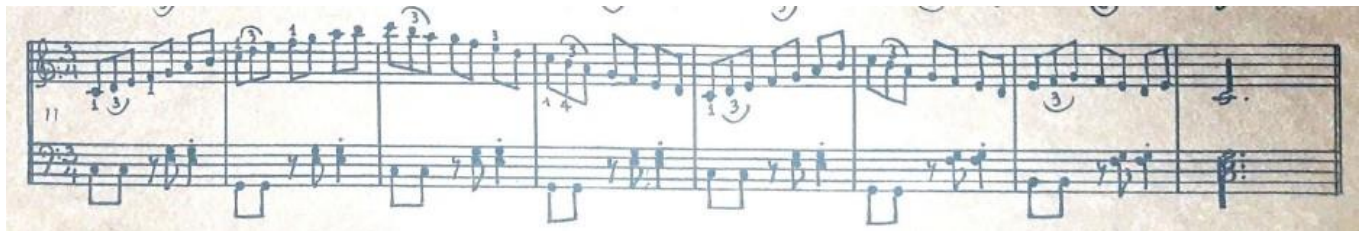
Variación: Intensidad del sonido. Todos en círculo cantan el tema y en la parte de la mímica de los instrumentos, se empujan si van a imitar el instrumento de manera fuerte (Forte) y se ponen en cuclillas si lo realizan de manera suave (Piano).

Ejercicios, estudios y esquemas

Anexo 8. Escala con ritmo de guabina. Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 4.



Anexo 9. Escala con ritmo de pasillo. Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 4.



Anexo 10. Ejercicio con ritmo de guabina. Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 10.

EJERCICIOS

guabina

Practíquese el Ej No 1 en varias tonalidades.

Anexo 11. Estudio con ritmo de guabina. Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 5.



Anexo 12. Estudio con ritmo de pasillo. Romero, Lácides: *Introducción a la música colombiana: ejercicios para piano*, 1987, p. 6.



Anexo 13. Estudio con ritmo de Vals (Variación No. 3 del estudio No. 8) Martínez, Fabio:
Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario, 2009, p. 12

Czerny N°8

Versión de Fabio E. Martínez N.

Op.599

Variación N°3

Track N° 4

Vals

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains six measures. The right hand (treble clef) plays a series of chords, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots appears after the fourth measure. The second system begins at measure 7 and also contains six measures, continuing the same musical patterns. The score ends with a final double bar line.

Anexo 14. Estudio con ritmo de Vals (Variación No. 3 del estudio No. 11). Martínez, Fabio:
Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario, 2009, p. 18

Czerny N°11
Op.599
Variación N° 3

Track N° 14

Versión de Fabio E. Martínez N. Vals

1 5 9 13

Anexo 15. Esquema rítmico de la Danza. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 20

DANZA
Esquema

RUTH MARULANDA SALAZAR



Anexo 16. Estudio con ritmo de Danza (Variación No. 2 del estudio No. 8). Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 11

Variación N° 2 Track N° 3

Danza



Anexo 17. Esquema rítmico de la Guabina. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 19

GUABINA
Esquema

Ruth MARULANDA SALAZAR

The musical notation for the Guabina rhythm scheme consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The subsequent staves are in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff ends with a double bar line. The second staff begins with a repeat sign. The third staff begins with a measure rest for five measures. The fourth staff begins with a measure rest for five measures. The fifth staff begins with a measure rest for five measures.

Anexo 18. Estudio con ritmo de Guabina (Variación No. 3 del estudio No. 9). Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 14

Czerny N°9
Op.599

Versión Fabio E. Martínez N. Guabina

Variación N°3 Track N° 9

The musical notation for the Guabina rhythm scheme consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff ends with a double bar line. The second staff begins with a repeat sign.

Anexo 19. Esquema rítmico del Pasillo. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 19

PASILLO Esquema

Ruth MARULANDA SALAZAR

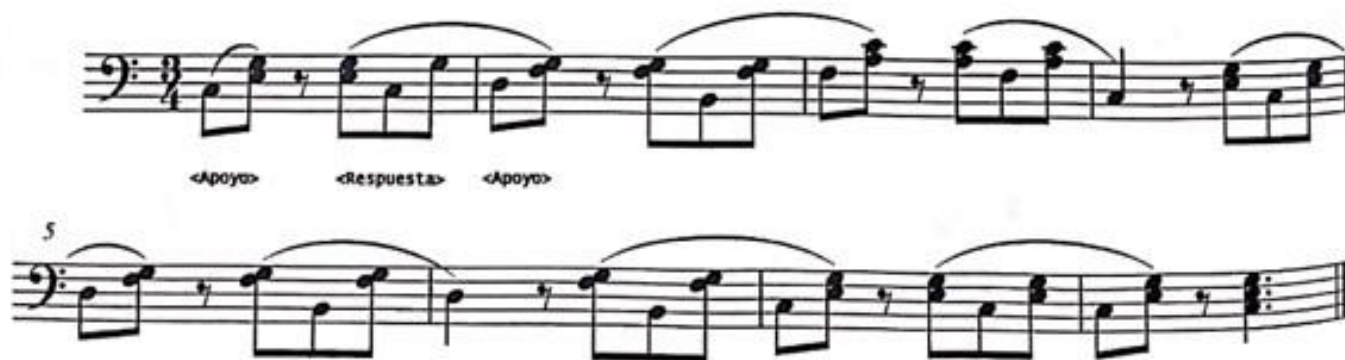


Anexo 21. Esquema rítmico del Bambuco. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 20

BAMBUCO

Esquema

Ruth MARULANDA SALAZAR



Anexo 22. Estudio con ritmo de Bambuco (Variación No. 1 del estudio No. 19). Martínez, Fabio: *Czerny aplicado a la música colombiana. Piano complementario*, 2009, p. 41

Czerny N°19

Op.599

Track N° 37

Variación N°1

Versión de Fabio E. Martínez N.

Bambuco

1

5

9

13

Obras: vals, danza, guabina, pasillo y bambuco

Anexo 23. Vals: El Parque Nacional. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano.*
Repertorio para niños y jóvenes, 2018, p. 17

El Parque Nacional
Moderato Vals Fabio E. Martínez N.

The musical score for 'El Parque Nacional' is a waltz in 3/4 time, marked Moderato. It is composed by Fabio E. Martínez N. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system contains 6 measures, the second system (starting at measure 7) contains 6 measures, and the third system (starting at measure 13) contains 6 measures. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

Anexo 24. Vals: El Parque de la Florida. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano*.
Repertorio para niños y jóvenes, 2018, p. 14

El Parque de la Florida

Vals

Fabio E. Martínez N.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. The third system contains measures 13 through 18, including a first and second ending. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.

Anexo 25. Danza No. 2. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 35

DANZA - 2

Ruth MARULANDA SALAZAR

The musical score for 'Danza No. 2' is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *dim* (diminuendo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

System 1 (Measures 1-4): Treble staff starts with a half note chord (G4, B4) marked *p*, followed by quarter notes (A4, G4), (F4, E4), and (D4, C4). Bass staff has quarter notes (G2, F2), (E2, D2), (C2, B1), and (A1, G1). Fingerings: Treble (5, 3, 3, 1), Bass (5, 3, 1, 4).

System 2 (Measures 5-8): Treble staff has quarter notes (B4, A4), (G4, F4), (E4, D4), and (C4, B3). Bass staff has quarter notes (G2, F2), (E2, D2), (C2, B1), and (A1, G1). Measure 7 has a *f* dynamic. Measure 8 ends with a repeat sign. Fingerings: Treble (5, 3, 1, 4), Bass (5, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1).

System 3 (Measures 9-12): Treble staff has quarter notes (B4, A4), (G4, F4), (E4, D4), and (C4, B3). Bass staff has quarter notes (G2, F2), (E2, D2), (C2, B1), and (A1, G1). Measure 10 has a *f* dynamic. Measure 12 ends with a repeat sign. Fingerings: Treble (5, 4, 1, 4), Bass (5, 3, 4, 2, 1, 4, 5, 3).

System 4 (Measures 13-16): Treble staff has quarter notes (B4, A4), (G4, F4), (E4, D4), and (C4, B3). Bass staff has quarter notes (G2, F2), (E2, D2), (C2, B1), and (A1, G1). Measure 14 has a *dim* marking. Measure 16 ends with a repeat sign. Fingerings: Treble (5, 4, 2, 4, 3, 5, 1, 1), Bass (5, 3, 1, 5, 4, 2, 5, 1). Dynamics: *dim* and *p*.

Anexo 26. Danza: La Azucena. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 23

La Azucena

Moderato

Danza

Fabio E. Martínez N.

The musical score for 'La Azucena' is written for piano in 4/4 time, marked 'Moderato'. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features a melody in the bass clef with eighth and quarter notes, and a simple accompaniment in the treble clef. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final chord in the bass clef. The score includes measure numbers 1, 5, and 9 at the beginning of their respective systems.

Anexo 27. Danza: El Girasol. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 22

El Girasol
Danza

Moderato

Fabio E. Martínez N.

9

17

Anexo 28. Guabina. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 24

GUABINA - PASILLO

Ruth MARULANDA SALAZAR

Guabina

f - p

5

1 3 4 5

Anexo 29. Guabina No. 1. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 21

GUABINA - 1

Ruth MARULANDA SALAZAR

The musical score for "Guabina No. 1" is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *f-p*. The bass line has fingerings 5, 1, 4, 3, 4, 5. The second system (measures 6-11) continues the melody and bass line. The third system (measures 12-17) includes a repeat sign and a key signature change to one sharp. The fourth system (measures 18-23) ends with a D.C. (Da Capo) instruction.

Anexo 30. Guabina No.2. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 22

GUABINA - 2

Ruth MARULANDA SALAZAR

5

1 *p*

2 3

5 3 5 1 5 1

5

5

3

2 1 2 4

5

9

5 3 2

4 2

3 1

2 1 5 1 5 1 3 4 1 5

1 3 5

f

D.C.
8a. arriba

Anexo 31. Guabina: La Represa del Sisga. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano*. Repertorio para niños y jóvenes, 2018, p. 32

La Represa del Sisga
Guabina

Moderato

Fabio E. Martínez N.

7

13

Anexo 32. **Mi Guabinita.** Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 46

MI GUABINITA

Helena CHAVARRIAGA
Versión: Ruth MARULANDA SALAZAR



Anexo 33. Pasillo. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 24

9 *Pasillo*

f - p

This musical system contains measures 9 through 12 of a piece titled 'Pasillo'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts on a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. In measure 10, it continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 11 features a half note D4 and a half note C4. Measure 12 has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass line in the bass clef consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, A3, G3, A3, Bb3, A3. Fingering numbers are provided: measure 9 (3), measure 10 (2, 1), measure 11 (4), and measure 12 (3, 1). The dynamic marking *f - p* is placed below the first measure.

13

This musical system contains measures 13 through 16. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. In measure 14, it continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 15 features a half note D4 and a half note C4. Measure 16 has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass line in the bass clef consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, A3, G3, A3, Bb3, A3. Fingering numbers are provided: measure 13 (3), measure 14 (2, 1), measure 15 (5, 4, 2), and measure 16 (1, 3, 5). The system concludes with a double bar line.

Anexo 34. Pasillo No. 1. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 36

PASILLO - 1

Rítmico

Ruth MARULANDA SALAZAR



Anexo 35. Pasillo: El Piojo. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 42

El Piojo

Andantino

Pasillo

Fabio E. Martínez N.

The musical score for 'El Piojo' is written for piano in 3/4 time, marked Andantino. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-6) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 7-12) continues the melody and bass line. The third system (measures 13-18) concludes the piece with a final chord in the treble staff and a sustained bass line. The score is written in a clear, legible font with standard musical notation.

Anexo 36. Pasillo: El Chinche. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 40

El Chinche

Allegro

Pasillo

Fabio E. Martínez N.

The musical score for 'El Chinche' is written for piano in 3/4 time, key of D major (two sharps). It consists of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting at measure 6, contains measures 6 through 11. The third system, starting at measure 12, contains measures 12 through 16. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The piece concludes with a final chord in the right hand at the end of measure 16.

Anexo 37. Pasillo: **La Araña**. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 44

La Araña
Pasillo

Fabio E. Martínez N.

Allegro

7

13

Anexo 38. Bambuco: El Roble. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 69

El Roble
Bambuco

Fabio E. Martínez N.

Moderato

7

13

Anexo 39. Bambuco. Marulanda, Ruth: *Nuevo Manual didáctico de Música Colombiana: Región Andina*, 2009, p. 23

BAMBUCO

Ruth MARULANDA SALAZAR

The musical score for "Bambuco" by Ruth Marulanda Salazar is presented in four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system has 4 measures, the second 5 measures, the third 6 measures, and the fourth 2 measures.

System 1:

- Treble staff: Measure 1 (2 3 4 2), Measure 2 (2 3 4 2), Measure 3 (2 5), Measure 4 (3 1).
- Bass staff: Measure 1 (5), Measure 2 (1 3 5), Measure 3 (5), Measure 4 (2 1).

System 2:

- Treble staff: Measure 1 (5 1 3 1), Measure 2 (2 1 4), Measure 3 (1 2 3 1 2 3), Measure 4 (4 5 4 2), Measure 5 (2 3 4).
- Bass staff: Measure 1 (5), Measure 2, Measure 3, Measure 4, Measure 5 (5 3 5).

System 3:

- Treble staff: Measure 1 (2 5 4), Measure 2 (2 5), Measure 3 (3 1), Measure 4 (4 2), Measure 5 (3 5), Measure 6 (4 3 2 1).
- Bass staff: Measure 1 (3), Measure 2, Measure 3 (2 1), Measure 4 (4), Measure 5 (1 2).

System 4:

- Treble staff: Measure 1 (3 1 4), Measure 2 (2 5 1 5 1).
- Bass staff: Measure 1 (4), Measure 2 (5).

Anexo 40. Bambuco: El Nogal. Martínez, Fabio: *Música colombiana para piano. Repertorio para niños y jóvenes*, 2018, p. 67

El Nogal
Bambuco

Allegretto

Fabio E. Martínez N.

7

13