

Doctorado en Educación

MÉTODO DE LECTURA MUSICAL PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO ARMÓNICO CON RITMOS TRADICIONALES DE LA MÚSICA COLOMBIANA

Angel Alfonso Rivera B.

Directora: Dra. Mireya Frausto

Tunja - Colombia, Septiembre de 2025

DEDICATORIAS

Dedico esta tesis

A mi papá Alfonso quien me ha sido mi apoyo en todo momento

A mis tias Josefina y Cecilia quienes con sus oraciones y conversaciones me dieron ánimo en cada momento

A mi hija Luna Sofía

A todos aquellos que día a día me hicieron mas fuerte

AGRADECIMIENTOS

A Dios por darme fuerza en los momentos más difíciles.

A mi tutora la Dra. Mireya Frausto.

A mi primera tutora de tesis Dra. Irene Becerril quien no solo me asesoró en mi proyecto sino que estuvo presente en todo el doctorado siempre con una palabra de ánimo.

A la soledad que me acompaño en la mayoría del tiempo, a pesar de estar en un mar de personas.

A los que solo me observaron, me desearon el bien y estuve en sus oraciones.

A la Universidad Americana de Europa.

Los malos músicos no pueden oir lo que tocan

Los mediocres podrán oírlo, pero no escuchan

Los músicos con un nivel medio oyen lo que han tocado;

Y solo los buenos músicos oyen lo que van a tocar. Edgar Willems

RESUMEN

El área de teoría musical está integrada por asignaturas que hacen parte del curriculo de formación musical, dentro de ellas encontramos cuatro que son fundamentales para el estudio de la música: el entrenamiento auditivo, la lectura musical, el análisis y el conocimiento armónico. Esta investigación tiene como objetivo la creación de una método que integre las habilidades de lectura y reconocimiento armónico que debe tener el estudiante de música y por otra parte, determinar el impacto de la implementación del método y su relación con el desarrollo del reconocimiento armónico auditivo. Los aspectos metodológicos se abordaron desde la investigación artística, originado a partir de experiencias previas del autor como docente y compositor, a partir de la composición de ejercicios de solfeo para tocar y cantar, que integran la lectura musical, la identificación de enlaces armónicos de la música tonal y el conocimiento de los géneros tradicionales del país. Por otra parte la implementación del método se enmarcó dentro de un diseño quasi-experimental a partir de una muestra por conveniencia conformada por 14 estudiantes inscritos en un curso de Educación Auditiva IV de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, el cual fue el *Grupo Experimental,* al cual se le asignaron los ejercicios del tocar y cantar con ritmos colombianos, mientras que el *Grupo control* trabajó los ejercicios de tocar y cantar propuestos dentro de los contenidos programáticos de la asignatura Educación auditiva IV. Los resultados de la investigación se dividen en dos partes, la creación y escritura en partitura de los 20 ejercicios originales de tocar y cantar que conforman el método y la comparación de los resultados de acuerdo con las tres variables, análisis armónico, lectura y oído armónico.

***Palabras clave*: Armonía, entrenamiento auditivo, método, lectura musical.**

ABSTRACT

The area of music theory is made up of subjects that are part of the musical training curriculum, among them we find four that are fundamental for the study of music: ear training, music reading, analysis and harmonic knowledge. This research aims to create a method that integrates the reading and harmonic recognition skills that the music student must have and, on the other hand, determine the impact of the implementation of the method and its relationship with the development of ear harmonic recognition. The methodological aspects were approached from an artistic perspective, originating from the author's previous experiences as a teacher and composer, based on the composition of solfeggio exercises for playing and singing, which integrate music reading, the identification of harmonic connections in tonal music, and knowledge of the country's traditional genres. On the other hand, the implementation of the method was framed within a quasi-experimental design based on a convenience sample made up of 14 students enrolled in an Auditory Education IV course of the Bachelor's Degree in Music at the Pedagogical and Technological University of Colombia, which was the Experimental Group, to which the exercises of playing and singing with Colombian rhythms were assigned, while the control group worked on the playing and singing exercises proposed within the programmatic contents of the Auditory Education IV subject. The research results are divided into two parts: the creation and scoring of the 20 original playing and singing exercises that comprise the method, and the comparison of the results according to the three variables: harmonic analysis, harmonic reading, and harmonic hearing.

***Keywords*: Ear training, method, musical reading, harmony**

CONTENIDO

DEDICATORIAS ii

AGRADECIMIENTOS iii

RESUMEN v

ÍNDICE DE TABLAS xiv

ÍNDICE DE FIGURAS xiv

INTRODUCCIÓN 1

1.MARCO DE REFERENCIA 11

1.1.Marco Legal 12

1.2.Marco Normativo 16

1.3.Marco Conceptual 19

1.4.Definiciones 20

1.4.1.El Método 20

1.4.3.Solfeo y Lectura Musical 23

1.4.4.Reconocimiento auditivo 24

1.4.5. Fundamentación Armónica 24

1.4.5.El Piano como herramienta pedagógica 35

1.4.6.La música colombiana y sus ritmos 37

1.4.7.La forma musical 39

1.5.Marco Teórico 40

1.5.1.Solfeo y Lectura 40

1.5.2.Reconocimiento auditivo 48

1.5.3.Armonía 52

1.5.4.El piano como herramienta pedagógica 53

1.6 Estado del arte 64

2.DISEÑO METODOLÓGICO 70

2.1.Tipo de investigación 73

2.1.1.Investigación creación 74

2.1.2.Investigación Quasi-experimental 76

2.3.Objetivo general 82

2.4. Objetivos específicos 82

2.5.Instrumentos 83

2.6.Población 90

2.7.Procesamiento de datos 92

3. RESULTADOS 94

3.1.A partir del planteamiento del problema 95

3.2.Propuesta de Niveles de lectura 95

3.2.1. Estrategias para abordar el estudio de cada ejercicio 96

3.2.2.Proceso creativo y análisis de los ejercicios originales que integran el método 98

3.3.Ejercicios que conforman el método 100

3.3.1. Vals ejercicio tocar y cantar número 1 102

3.3.2. Guabina ejercicio tocar y cantar número 2 104

3.3.3. Danza ejercicio tocar y cantar número 3..... 105

3.3.4. Marcha ejercicio tocar y cantar número 4..... 107

3.3.5. Guabina ejercicio tocar y cantar número 5 108

3.3.6. Polka-Marcha ejercicio tocar y cantar 6 111

3.3.7. Porro ejercicio tocar y cantar número 7.a. 112

3.3.8. Joropo ejercicio tocar y cantar número 8..... 114

3.3.9. Paseo ejercicio tocar y cantar número 9 116

3.3.10. Danza ejercicio tocar y cantar número 10..... 117

3.3.12.Guabina ejercicio tocar y cantar número 12 120

3.3.13.Pasillo Fiestero ejercicio tocar y cantar número 13 122

3.3.14.Bambuco ejercicio tocar y cantar número 14 123

3.3.15.Paseo ejercicio tocar y cantar número 15 124

3.3.16.Sonsureño ejercicio tocar y cantar número 16..... 127

3.3.18.Bambuco ejercicio tocar y cantar número 18 130

3.3.19.Rajaleña ejercicio tocar y cantar número 19..... 131

3.3.20.Rumba carranguera ejercicio tocar y cantar número 20 132

3.4. Implementación del Método. 133

3.5. Resultados sobre las tres categorías..... 136

3.6.Discusión de los resultados..... 146

4.CONCLUSIONES 149

4.1. Sobre el proceso creativo 149

4.1.1.La composición como experiencia gratificante 151

4.1.2.Aspectos técnicos de las composiciones 152

4.2.Sobre la implementación del método 153

4.2.1.Nivel de habilidad analítica entre el grupo control y el grupo experimental (Anexo 154

4.2.2.Influencia del método en el desarrollo de la lectura, entre el G.E. y el G.C. 155

4.2.3.Resultados transcripción armónica en el G.E y el G.C 156

4.3.Dificultades y limitantes en la implementación del método 157

4.4.Ampliación y replicación del estudio 158

REFERENCIAS 160

ANEXOS 168

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Áreas plan de estudios Licenciatura en múisica UPTC 17

Tabla 2 Propiedades del sonido. 27

Tabla 3 Clasificación de los intervalos según su grado de tensión 28

Tabla 4 Triadas en las diferentes escalas 31

Tabla 5 Listado primera vista 35

Tabla 6 Ritmos región Andina. 58

Tabla 7 Ritmos región Caribe. 61

Tabla 8 Ritmos región orinoquía. 64

Tabla 9 Etapas de la implementación del método. 81

Tabla 10 Rúbrica de evaluación transcripción armónica a 4 voces. 85

Tabla 11 Categorías de análisis 89

Tabla 12 Contexto de ocurrencia 91

Tabla 13 Resultados de la investigación. 94

Tabla 14 Propuesta de niveles de lectura para abordar el método. 96

Tabla 15 Listado de ejercicios conforman el método. 101

Tabla 16 Descripción y análisis ejercicio 1 a, 1 b, 1 c. 103

Tabla 17 Descripción y análisis ejercicio 2 104

Tabla 18 Descripción y análisis ejercicio 3 106

Tabla 19 Descripción y análisis ejercicio 4 107

Tabla 20 Descripción y análisis ejercicio 5 108

Tabla 21 Descripción y análisis ejercicio 6 111

Tabla 22 Descripción y análisis ejercicio 7 113

Tabla 23 Descripción y análisis ejercicio 8 114

Tabla 24 Descripción y análisis ejercicio 9 116

Tabla 25 Descripción y análisis ejercicio 10 117

Tabla 26 Descripción y análisis ejercicio 11 119

Tabla 27 Descripción y análisis ejercicio 12 120

Tabla 28 Descripción y análisis ejercicio 13 122

Tabla 29 Descripción y análisis ejercicio 14 123

Tabla 30 Descripción y análisis ejercicio 15 124

Tabla 31 Descripción y análisis ejercicio 16 127

Tabla 32 Descripción y análisis ejercicio 17 128

Tabla 33 Descripción y análisis ejercicio 18 130

Tabla 34 Descripción y análisis ejercicio 19 131

Tabla 35 Descripción y análisis ejercicio 20 132

Tabla 36 Porcentaje de estudiantes del grupo experimental que presentaron las pruebas..... 135

Tabla 37 Porcentaje de estudiantes que del grupo control que presentaron las pruebas. 135

Tabla 38 Resultados prueba diagnóstica Grupo Experimental 137

Tabla 39 Resultados prueba diagnóstica Grupo Control 138

Tabla 40 Resultados prueba final Grupo Experimental 139

Tabla 41 Resultados prueba final Grupo Control 140

Tabla 42 Resultados prueba reconocimiento armónico Grupo Experimental 141

Tabla 43 Resultados prueba reconocimiento armónico Grupo Control..... 142

Tabla 44 Resultados prueba lectura acompañada Grupo Experimental 143

Tabla 45 Resultados prueba lectura acompañada Grupo Control 144

Tabla 46 Comparación entre prueba diagnóstica y prueba final Grupo Experimental 145

Tabla 47 Comparación entre prueba diagnóstica y prueba final Grupo Control 146

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Marco conceptual. 20

Figura 2 Serie armónica 26

Figura 3 Estrucutra de las triadas. 29

Figura 4 Inversiones o estados de las triadas 30

Figura 5 Tipo de investigación 73

Figura 6 Representación gráfica de un estudio cuasi experimental. 77

Figura 7 Ejercicio de reconocimiento armónico (Pretest). 85

Figura 8 Ejercicio de reconocimiento armónico (Postest). 86

Figura 9 Ejercicio número 1.a del método de tocar y cantar 104

Figura 10 Ejercicio número 2 del método de tocar y cantar 105

Figura 11 Fragmento Ejercicio número 3 del método de tocar y cantar 107

Figura 12 Fragmento Ejercicio número 4 del método 108

Figura 13 Fragmento Ejercicio número 5 del método, versión final en si bemol 110

Figura 14 Fragmento Ejercicio número 6 del método, versión final en si bemol 112

Figura 15 Fragmentos ejercicios números 7a y 7b del método 114

Figura 16 Parte central del ejercicio número 8 Joropo 115

Figura 17 Parte inical del ejercicio número 9 Paseo 117

Figura 18 Parte inicial del ejercicio número 10 Danza 118

Figura 19 Dos versiones del torbellino, inicial en sol mayor final en mi bemol mayor 120

Figura 20 Parte inicial del ejercicio número 12 Guabina 121

Figura 21 Parte final del ejercicio número 13 Pasillo 123

Figura 22 Parte intermedia del ejercicio número 14 Bambuco..... 124

Figura 23 Parte intermedia del ejercicio número 15 Paseo..... 125

Figura 24 Parte final del ejercicio número 16 Sonsureño..... 128

Figura 25 Parte inicial del ejercicio número 17 Pasillo..... 129

Figura 26 Parte inicial del ejercicio número 18.a y b Bambuco..... 131

Figura 27 Parte central del ejercicio número 19 Rajaleña..... 132

Figura 28 Parte central del ejercicio número 20..... 133

Figura 29 Conclusiones..... 149

INTRODUCCIÓN

Crear para enseñar, frase que introduce de manera precisa la dirección de esta investigación desde un enfoque compositivo-pedagógico. Esta investigación se realiza con el propósito de generar nuevo material para el estudio de lectura musical y el reconocimiento armónico auditivo, como complemento de los materiales de lectura que hacen parte de la formación musical y los currículos de los programas de licenciatura en música. La propuesta se basa en la creación de una cartilla práctica de lectura musical integrada por 20 ejercicios denominados “tocar y cantar”, los cuales son escritos para ser solfeados con nombres de notas y acompañamiento simultáneo de piano.

La investigación parte de la experiencia del autor como docente en el área teórica musical y la pasión por la creación y la composición. A partir de la unión de estos dos campos de la música, se genera esta propuesta que busca ser de utilidad para la formación de los estudiantes desde la generación e implementación de nuevo material o método como es denominado en el área de música. Esta propuesta presenta, inicialmente una etapa de análisis de los diferentes niveles de lectura musical de los estudiantes de primer a cuarto semestre; el cual estudia los niveles de complejidad y secuenciación de métodos usados en la formación musical como el método de *A New Aproach to Singing* del profesor Sol Berkowitz y *Quinze leçons de solfege avec accompagnement de piano del professor* Noël Gallon, los cuales incluyen ejercicios de tocar y cantar como pruepuesta de integraciónn. De la lectura al piano y el solfeo en diferrentes claves. Una segunda etapa enfocada en la creación de los ejercicios que integran la cartilla práctica, junto con el analis teórico de cada ejercicio; de acuerdo al contenido melódico, rítmico, armónico y estructural con el propósido de establecer la secuenciación de los materiales.

El trabajo creativo se fundamenta en la elaboración de pequeñas obras en formas libres y formas predeterminadas, como forma periodo, doble periodo, bipartitas, tripartitas y tema con variaciones, teniendo en cuenta géneros representativos y ritmos propios de la música tradicional colombiana. En cada uno de estos ejercicios se expondrán elementos característicos de cuatro de las seis regiones de Colombia. Este método o cartilla práctica tiene un enfoque empírico, en cuanto a que se origina a partir de experiencias previas del docente-compositor, en búsqueda de una sistematización y organización de materiales que fortalezcan el aprendizaje integral de la lectura musical, el conocimiento y reconocimiento de los enlaces armónicos de la música tonal y los diferentes géneros y ritmos del país.

A partir de la creación de de este material, se espera que los estudiantes desarrollen su oído armónico y la lectura musical a varios planos, teniendo en cuenta estructuras afines al contexto en el cual se desenvuelven los estudiantes. El proceso de revisión y evaluación del desarrollo del oído armónico se realiza a partir del reconocimiento de fragmentos armónicos, grabados o tocados en el piano, los cuales deben ser codificados por los estudiantes a partir de la escucha, a esto se le conoce como dictado musical.

Romero (2008), define el dictado como la representación escrita de un objeto sonoro externo, y lo reconoce como el medio más adecuado para observar el avance de un alumno en el reconocimiento y asimilación de estructuras sonoras, vinculando los conocimientos teóricos en conjunto a las habilidades auditivas.

La educación auditiva o entrenamiento auditivo es una asignatura fundamental en la práctica musical, la intención es desarrollar en el estudiante las habilidades básicas para el reconocimiento auditivo de estructuras musicales, además de fortalecer el reconocimiento

auditivo como habilidad de percibir y comprender las estructuras musicales por medio del oído; según Kühn (2003), uno de los objetivos en el área de desarrollo auditivo es desarrollar la capacidad de reconocer y saber nombrar con certeza una estructura musical.

La investigación está dividida en dos secciones, una dedicada a la creación de nuevo material y otra a la implementación de este nuevo material, desglosado en una primera parte introductoria en donde se presenta el problema, pregunta de investigación, delimitación del problema los objetivos y la importancia del tema en cuestión, se desarrolla en cuatro capítulos los cuales se han ido elaborando progresivamente de acuerdo a las etapas de la investigación.

El primer capítulo aborda el marco normativo, legal, y conceptual, el segundo capítulo aborda el diseño metodológico y tipo de investigación, el tercer capítulo es la parte central de la investigación en donde se presentan los resultados de la investigación, las memorias del proceso creativo y la implementación del método, el cuarto capítulo es la *coda* de esta forma en donde se cierra con una cadencia conclusiva los hallazgos y discusiones generadas durante el escrito y la dicotomía entre el crear e implementar.

La población en la cual se implementa el método, por lo general ha tenido estudio previo autodidacta o no ha tenido un estudio sólido en el área teórica – auditiva y en muchos casos su primer acercamiento al área teórica se realiza en el nivel universitario. La implementación del método busca que el proceso de lectura y reconocimiento auditivo sea de manera consciente a partir del análisis y la auto-audición de los enlaces armónicos. Por otra parte, la diversidad rítmica busca proporcionar un interés adicional por el conocimiento de las fórmulas rítmicas básicas de acompañamiento de la música tradicional colombiana.

La intención se fundamenta sobre todo en facilitar la labor docente y buscar un lenguaje claro y preciso para el estudiante, no reduciendo los conceptos, ni quitando el tecnicismo del

vocabulario musical, sino integrando de manera orgánica conceptos y prácticas de la formación musical inicial, siendo transversal a diferentes saberes que a veces el estudiante percibe como islas independientes sin ninguna conexión.

Planteamiento del problema

El investigador busca conocer un fenómeno a partir de sus propias inquietudes y supuestos, este supuesto se fundamenta en crear un método alternativo para mejorar el desarrollo del oído armónico a partir del estudio de la armonía tonal, las melodías y los ritmos característicos tradicionales de la música de las diferentes regiones de Colombia. Existe la necesidad de tener métodos propios que refuercen y complementen los procesos de lectura y comprensión auditiva, de manera que en los cursos de solfeo se implementen nuevos materiales que pueden dar solución a las dificultades presentadas en el incio de la formación musical.

La asignatura de lectura musical, incluida en todos los currículos de formación musical, es considerada un eje fundamental en la aprehensión del conocimiento musical del estudiante que inicia su formación musical, la lectoescritura musical, al igual que el lenguaje son ejes transversales en lo relacionado con la comunicación y comprensión del lenguaje musical.

Las competencias de lectura y el desarrollo auditivo, intervienen directamente en el desarrollo de las habilidades del músico como intérprete, como director, como compositor y como pedagogo, siendo estas habilidades necesarias y fundamentales en los inciios de la formación musical. El procesos de lectura musical se centra en la comprensión de los diferentes símbolos y signos implícitos en la escritura musical, a partir del proceso de decodificación, comprendiendo el significado de cada uno de ellos y su función dentro del discurso musical, por otra parte interviene el proceso de codificación el cual se orienta a la habilidad de escuchar, o

mejor, escuchar conscientemente. Según Sánchez y Gértrudix (2020), el estudio del lenguaje musical supone para el estudiante un aprendizaje global en el que se integran cuatro dimensiones fundamentales: educación auditiva, educación vocal, educación rítmica, y educación teórica, dimensiones que son integradas en la propuesta de esta investigación abarcando diferentes áreas del conocimiento musical.

En el proceso de lectura y audición musical no solo se busca que el estudiante lea y aprenda de memoria lo que está leyendo, sino que comprenda el significado y además pueda reconocer las diferentes estructuras musicales en el discurso musical tonal.

En el ámbito de la educación musical se recurre la mayoría de las veces a métodos de origen europeo, que son de gran importancia en el proceso de enseñanza de la lecto-escritura musical, pero que no son afines con la cultura musical del país y los diferentes referentes musicales que los estudiantes poseen. Jimena Peñaherrera (2017) propone realizar una mirada a las manifestaciones musicales como un todo integrador enmarcadas en un contexto socio cultural propio, dando énfasis a la aplicación práctica y apoyada en canciones infantiles y géneros musicales ecuatorianos y latinoamericanos.

Siguiendo la idea de Peñaherrera (2017), Zuleta (2004) menciona que “La música popular tradicional, al mantener su aspecto “original y diferenciativo” establece límites estructurales y formales que pueden ser fácilmente reconocidos, enseñados y aprendidos en sus elementos básicos. El método de tocar y cantar propone este aspecto original y diferenciativo que expone Zuleta, además de estar conformado por estructuras de fácil reconocimiento y estar elaborado de manera armónica secuencial.

Por otra parte, existe un distanciamiento de la música regional y folklórica, sobre todo en generaciones más jóvenes, debido a la fuerte influencia de la música popular y las diferentes expresiones artísticas, tanto nacionales como internacionales, que circulan en los medios. En la mayoría de los casos, desde la clase de solfeo, no se evidencia un acercamiento a las diferentes regiones y a cada una con particularidades rítmicas, melódicas y expresivas características, de acuerdo a cada género musical. A partir de esta propuesta se busca que el estudiante, desde sus inicios de formación musical, entre en contacto con estos géneros y ritmos desarrollando no solo la destreza de lectura, sino también la caracterización y reconocimiento de los géneros y ritmos propios de su país, tal como lo expone Sarango (2015) en su propuesta metodológica para la asignatura de solfeo utilizando material musical de compositores lojanos.

La falta de un método que integre la lectura ritmo-melódica, la comprensión armónica, a partir de la ejecución al teclado y el canto, además del conocimiento e interiorización de los elementos característicos de la música tradicional colombiana, ha generado interés en el desarrollo de esta investigación, como un aporte a la didáctica y la enseñanza de materias propias del pensum musical universitario, como lo son la formación auditiva, la lecto-escritura y la armonía. Crear un método que, a partir de la investigación y la creación, aporte elementos que integren estas tres disciplinas básicas en el aprendizaje de la música, genera un reto grande desde el área teórico-auditiva. Sarango (2015) afirma que “El proponer una metodología se convierte un reto grande para el investigador una vez que se vaya a aplicar, pues implica un proceso de superación profesional de los docentes que imparten la asignatura. (p. 31).

Pregunta de investigación

A partir de estos supuestos se genera la pregunta que conduce esta investigación tanto en la àrte creativa como en la parte experimental. ¿Cómo mejorar el oído armónico y la lectura musical a partir del conocimiento de estructuras ritmo-melódicas tradicionales de las diferentes regiones de Colombia?

Descripción

La búsqueda de este método pretende complementar el repertorio de lectura musical acompañada, a partir de la creación del compendio de lectura sobre elementos tradicionales de la música de las diferentes regiones de Colombia, conservando las características principales del género y ampliando o reduciendo el discurso según los intereses pedagógicos de cada ejercicio.

La experiencia de lectura musical, desde un método con estructuras musicales propias del contexto, permite un acercamiento a la formación auditiva, armónica e histórica, donde el educando es el actor principal en lo que se refiere a la validación del método y el docente-compositor quien propone el camino para alcanzar un resultado de formación integral.

Por tratarse de una investigación cualitativa el supuesto de investigación en el cual se direcciona esta investigación es que a partir de la creación de un método que integre lectura musical acompañada, análisis armónico y ritmos colombianos permite que el estudiante desarrolle el oído armónico y la lectura musical partiendo de estrucutras que son más cercanas a su contexto, no se demostrar que el método funciona sobre otros métodos, sino el aportar nuevo material de estudio para el área y los músicos en formación.

De acuerdo con el objetivo propuesto el tema aborda la introducción a tres temas fundamentales en la formación musical, por una parte el análsis armónico que introduce al estudiante a conocer las funciones armónicas en la tonalidad, el reconocimiento auditivo a partir de las escucha de estas funciones y la lectura musical en la habilidad de tocar y cantar. El método no pretende sustituir otros métodos, sino que funcione como complemento a los demás métodos existentes, permitiendo al estudiante un acercamiento hacia los ritmos de la música colombiana. Además se plantea como una integración de conocimiento entre dos asignaturas fundamentales que son la Lectura musical y la armonía. Cabe resaltar que lectura y educación auditiva por lo general está integrada dentro de la misma asignatura.

El principal objetivo de esta investigación se centra en la creación de un método de lectura musical con ritmos tradicionales colombianos que permita el desarrollo del oído armónico y la lectura a partir de la habilidad tocar y cantar.

Esta investigación busca complementar las metodologías y métodos existentes en el área de educación auditiva y lectura musical, centrándose en el desarrollo de las habilidades auditivas e interpretativas por parte de los estudiantes que cursan los niveles de fundamentación musical en un ámbito universitario.

> La creación y desarrollo de una metodología tarda años en producir frutos concretos y en asentarse como tal. Es así como este esfuerzo pedagógico constituye un largo proceso de ideas, intentos, innovación, errores, análisis, evaluaciones, correcciones, procesos exitosos y procesos menos logrados. (Sarango, 2015. p. 30)

Se han realizado diferentes métodos y compendios de ejercicios de lectura enfocados desde la música tradicional europea o norteamericana, pero no un método de tocar y cantar, que

presente un orden progresivo desde la melódica, armónica y formal, elaborada a partir de ritmos propios de la música colombiana y la exploración de otros ritmos a nivel de Latinoamérica. Se considera innovador en el sentido de que cada uno de los ejercicios será creado por el investigador-docente-compositor, triangulando lo que exponen los expertos-teóricos, la experiencia en docencia y finalmente la organización y sistematización de las composiciones.

Los métodos de lectura utilizados en las diferentes escuelas de música por lo general son de procedencia europea o norteamericana, los cuales presentan canciones y temas folklóricos propios de estas culturas y desconocidos o poco cercanos al contexto musical de los estudiantes que comienzan su carrera musical, lo que conlleva a que estos materiales sean ajenos a la formación del estudiante y se pueda perder el interés por el desarrollo de los procesos de lectura.

En las instituciones de educación superior, por lo general no se encuentran métodos de solfeo en donde se compongan y se reescriban ejercicios de tocar y cantar, los cuales complementen las capacidades de la lectura acompañada en la educación musical y particularmente en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Este método o compendio de ejercicios se propone con el fin de complementar el estudio del solfeo y la lectura musical, además de introducir al estudiante al conocimiento de las diferentes estructuras y componentes básicos del repertorio colombiano.

El método no pretende ser una respuesta definitiva ni una solución inmediata a los problemas emergentes de la práctica de la lectura y desarrollo del oído, ni tampoco busca sustituir los métodos tradicionales de lectura musical, sino que busca ampliar y complementar el aprendizaje con la propuesta de lectura a partir de ritmos tradicionales de manera que el estudiante comprenda la música desde un enfoque más cercano a su contexto sociocultural,

además que pueda ser incluido en los diferentes programas de licenciatura en música y formación musical como un aporte importante para el área. De esta manera, el estudiante no solo practicará los conceptos rítmicos, melódicos y armónicos; sino también se orientará al estudio y aprendizaje de los géneros musicales propios del país.

Sarango en su propuesta metodológica expone que las múltiples experiencias docentes permiten manifestar que la problemática esencial en la enseñanza del solfeo es entre otras, la inexistencia de metodologías propias que contengan como medios de enseñanza textos elaborados con repertorio de música de compositores de nuestro entorno (2015, p. 31). En este caso dentro del entorno musical propio del ecuador, que puede caracterizarse con la música de la región andina del sur colombiano.

Partiendo de la integración de estos elementos, se considera que es un aporte fundamental para la disciplina en el sentido que se crea un método original que abarca el desarrollo de diferentes destrezas importantes para el aprendizaje musical, la habilidad de reconocimiento armónico-auditivo y analítico, la entonación y la práctica rítmica. Además de ser un aporte para el área de *Solfeo y Lectura*, sería un material importante tanto para los docentes como estudiantes porque complementaría otros métodos de lectura como el Berkowitz, Pozzolli, Gallón, entre otros que se mencionarán posteriormente en el primer capítulo.

1.MARCO DE REFERENCIA

Dentro de este capítulo se detallan las caracteristicas legales y normativas a nivel nacional, conceptos importantes y fundamentales dentro del contexto en el cual se desarrolla la investigación y los conceptos fundamentales necesarios para el entendimiento y desarrollo de esta investigación. En este caso por tratarse de un contexto académico se tienen en cuenta los aspectos normativos del ministerio de educación con relación a los programas de formación musical superior y las normas internas del programa en el cual se desarrolla la investigación.

En el marco legal se exponen los aspectos normativos, iniciando por los aspectos generales de la Constitución Política de Colombia, la ley 30 de 1992, la cual define el carácter y autonomía de los programas de formación superior, los lineamientos del Ministerio de Ciencia, tecnología e Innovación en lo relacionado a los procesos de investigación creación. En el marco normativo, los acuerdos sobre los programas de licenciatura, el plan de estudio y la estrucutración del programa de licenciatura en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, UPTC. En el el marco conceptual se presentan los conceptos musicales y pedagógicos necesarios para el desarrollo de esta inveatigación, considerando que cada disciplina tiene sus propios conceptos técnicos indispensables para la comprensión y desarrollo de la investigación. Las definiciones se presentan como un desarrollo del marco conceptual el cual está dividido en cuatro temas centrales: el método, solfeo y lectura musical, reconocimiento auditivo y finalmente una amplia fundamentación teórica sobre armonía.

1.1.Marco Legal

El Marco legal presenta el artículo 67 de la constitución política de Colombia de 1991, el cual se enmarca en el derecho a la educación. Los siguientes párrafos se presentan en cursiva por ser leyes y para evitar parafrasear y omitir o modificar el sentido de la ley se presentan de manera textual.

> *La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social: con este artículo se busca el acceso al concocimiento, a la ciencia, a la técnica y a los demás bienes y valores de la cultura. (Art. 67 de la constitución política)*

Por otra parte, el artículo 70 en cuanto a la formación artística menciona el deber de:

> *Promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artísitica y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. (Constitución Política de Colombia)*

Menciono la importancia de este artículo sobre todo porque esta investigación se fundamenta en una forma de rescatar la identidad nacional y cultural propia a partir de los ritmos colombianos y el reconocimiento del entorno musical, implementado en el ámbito universitario.

El sistema de educación nacional se rige por la Ley 115 de 1994 (Ley General de Educación), de conformidad con el artículo 67 de la Constitución Política, define y desarrolla la organización y la prestación de la educación formal en sus niveles de preescolar, básica (primaria y secundaria) y media, no formal e informal. La educación superior, por su parte, es reglamentada por la Ley 30 de 1992 que define el carácter y autonomía de las Instituciones de Educación Superior -IES-.

Estas dos leyes indican los principios constitucionales sobre el derecho a la educación que tiene toda persona, por su parte, las condiciones de calidad que debe tener la educación se establecen mediante el Decreto 2566 de 2003 y la Ley 1188 de 2008.

El Decreto 2566 de 2003 se encarga de reglamentar las condiciones de calidad y requisitos para la oferta y desarrollo de programas académicos de educación superior, esta norma fue derogada con la Ley 1188 de 2008 que estableció de forma obligatoria las condiciones de calidad para obtener el registro calificado de los programas académicos, para lo cual las Instituciones de Educación Superior, establecen las condiciones de calidad de los programas, demostradas a partir de las directrices institucionales.

El Capítulo I, Artículo 1°, en términos generales menciona la Educación Superior como un proceso de desarrollo permanente que desarrolla el potencial del estudiante de manera integral y se enfoca en la formación académica y profesional.

A continuación se presentan los lineamientos del Ministerio de Ciencia, tecnología e Innovación en lo relacionado a los procesos de investigación creación, en donde se valida la creación como un proceso de generación de conocimiento, a partir de las mesas de trabajo se han realizado avances sobre las definiciones y reflexiones sobre el enfoque de la investigación creación.

> *A partir del año 2013 de la mano del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Min Ciencias – anterior Colciencias - nace la Mesa Técnica de Artes, Arquitectura y Diseño – Hoy Mesa Técnica de Investigación - Creación como resultado de las discusiones y reflexiones del escenario teórico- investigativo que configuran y fortalecen la generación de nuevo conocimiento, el desarrollo tecnológico, la*

apropiación social del conocimiento y la innovación desde los procesos de Investigación - Creación en el país.

Ese mismo año, dentro de las funciones del Viceministerio de Conocimiento, Innovación y Productividad del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, se estableció:

> *Impartir lineamientos para fomentar la Investigación - Creación como proceso de generación de conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación para el sector productivo y social. Estos hitos muestran que la Investigación - Creación ha tenido una importancia creciente en el país, que empieza a trascender los límites de la comunidad académica.*

La Investigación - Creación es descrita es definida como una serie de prácticas investigativas con gran diversidad de aproximaciones creativas y modos de pensar, que vinculan la creación con la generación de conocimiento. (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

En esta investigación se menciona la resolución 02041 Por la cual se establecen las características específicas de calidad de los programas de Licenciatura para la obtención, renovación o modificación del registro calificado redactado en las páginas 5 a 7. Dentro de algunos lineamientos señala cuatro componentes: Contenidos curriculares y competencias del educador, Componente de pedagogía y ciencias de la educación, Componente de pedagogía y ciencias de la educación, y Componente de didáctica de las disciplinas.

Los contenidos curriculares y competencias del educador. Enuncia que cada institución de educación superior diseña sus propios currículos de los programas de licenciatura, de la siguiente manera: Cada institución de educación superior diseña sus currículos de los programas de Licenciatura asegurando que sus egresados, tengan la capacidad de garantizar la

pertinencia y el logro de los procesos educativos a partir de la apropiación de los Estándares Básicos de Competencias, lineamientos curriculares y referentes de calidad, en la búsqueda de. Fortalecer los procesos de aprendizaje de los estudiantes.

> *El currículo debe incluir igualmente, componentes formativos y espacios académicos dedicados a la práctica pedagógica y educativa, con la supervisión apropiada para apoyar su evaluación y crítica en relación con los aprendizajes que se promueven, y de acuerdo con lo que se detalla en el numeral 3.2 de del presente artículo.*
>
> *La institución de educación superior deberá organizar los programas de Licenciatura con el fin de formar en valores, conocimientos y competencias profesionales del educador, y en la utilización de buenas prácticas en la enseñanza de las disciplinas a su cargo, en los niveles educativos para los cuales se está formando.*
>
> *Los valores, conocimientos y competencias del educador comprenderán los siguientes cuatro componentes, que deben ser desarrollados conjuntamente, asegurando su articulación: 1. Componente de fundamentos generales; 2. Componente de saberes específicos y disciplinares; 3. Componente de pedagogía y ciencias de la educación, y 4. Componente de didáctica de las disciplinas.*

Componente de pedagogía y ciencias de la educación El educador debe consolidar un dominio de los saberes y conocimientos actualizados de los fundamentos conceptuales y disciplinares del campo o el área en que se desempeñará como licenciado, además de fortalecer la investigación y la innovación.

Componente de pedagogía y ciencias de la educación. Se refiere a la capacidad de utilizar conocimientos pedagógicos y de las ciencias de la educación que permitan crear ambientes para la formación integral y el aprendizaje de los estudiantes.

Componente de didáctica de las disciplinas. En este componente se reconoce la necesaria articulación entre la pedagogía y la didáctica como fundamentos del quehacer del educador. Se refiere a la capacidad para aprehender y apropiar el contenido disciplinar desde la perspectiva de enseñarlo y como objeto de enseñanza, así como de comprender las exigencias pedagógicas y didácticas de su propio campo o área de desempeño.

Estos cuatro componentes son mencionados como parte de los lineamientos que conducen esta investigación en lo relacionado con los contenidos y estructuras curriculares de los programas de pregrado y la búsqueda de nuevos recursos pedagógicos que complementen la enseñanza de las asignaturas, que garanticen una formación integral y que se puedan generar herramientas didácticas para el desarrollo de las asignaturas que conforman el currículo, y sobre todo en el sentido de la creación de nuevo material que fortalece el proceso de enseñanza aprendizaje, en este caso en la integración de asignaturas como el Solfeo, la armonía y la formación auditiva.

1.2.Marco Normativo

Dentro del marco normativo se menciona las características propias del actual plan de estudios de la Licenciatura en Música de La Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), con sede en la ciudad de Tunja en el departamento de Boyacá, está constituido por las áreas que definió el Consejo Académico en la Resolución 54 de noviembre 2 de 2017, para los estudiantes que ingresan a partir del primer semestre de 2018. Está reglamentado y aprobado en

la Resolución de registro calificado N°. 2596 del 4 de abril de 2019 y se compone de 175 créditos.

El programa de Licenciatura en Música se desarrolla a lo largo de 10 semestres, en jornada diurna, otorgando el título de Licenciado en Música. La Misión de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), forma de manera integral un músico educador, a partir del desarrollo de la comprensión, la reflexión pedagógica, la creación y la interpretación, proyectándose como un programa reconocido por su relevancia en el medio educativo nacional, brindando espacios de sensibilización musical y reflexión pedagógica, se sustenta en la calidad de sus procesos formativos e investigativos, tal como se refleja en el artículo 2, 3 y 4 de la resolución 54 de 2017. El plan de estudios se encuentra organizado de la siguiente manera:

Tabla 1 Áreas plan de estudios Licenciatura en múisica UPTC

Área General Son aquellos conocimientos que construyen identidad con la UPTC, así como los de formación Humanística. Se encuentran las competencias comunicativas, Ética y política, las Sociohumanísticas y Cátedra, universidad y entorno.
Área Interdisciplinar Son las asignaturas que se comparten con otras licenciaturas y carreras afines. La componen la asignatura de Tics y ambientes de aprendizaje, cuatro Proyectos Pedagógicos Investigativos, dos Electivas Interdisciplinares, Pensamiento Matemático y Práctica Pedagógica Investigativa de Profundización.
Área Disciplinar Está conformada por las asignaturas relacionadas de manera específica con el desarrollo de habilidades y adquisición de conocimientos musicales. Comprende las asignaturas relacionadas con la teoría musical, la pedagogía musical, el desarrollo instrumental, dos Seminarios Investigativos y dos profundizaciones disciplinares. Dentro del grupo de asignaturas teóricas se encuentra la asignatura de Educación auditiva, lectura y fundamentos de la música.

Fuente: Elaboración a partir del plan de estudios Licenciatura en Música UPTC

Dentro de las asignaturas que conforman el Área Disciplinar, se menciona las características de a asignatura de Educación auditiva, lectura Musical y fundamentos de la Música que hace parte de la grupo de asignaturas pertenecientes al área de Teoría Musical, los contenidos estan organizados secuencialmente durante los cinco (5) primeros semestres, con tres (3) créditos para cada nivel, para un total de quince (15) créditos, evidenciando la importancia de esta asignatura dentro del currículo de formación musical.

Con el fin de contextualizar y describir el espacio académico en donde se implementa el método se exponen los siguientes párrafos tomados de los contenidos programáticos de la asignatura Educación auditiva, lectura y fundamentos de la música IV de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Uno de los objetivos principales de la asignatura de Solfeo y Educación Auditiva, es ampliar las capacidades de comprensión de la música, a través de una aproximación teórico-práctica, se parte del aprovechamiento de todos los procesos mentales que intervienen en la conformación del conocimiento. Enuncio un párrafo romado de los contenidos del nivel de Lectura y Educación Auditiva IV en el cual se implementó el método.

> Las habilidades auditivas que se pretenden desarrollar en esta asignatura tienen que ver con el reconocimiento, el análisis y la representación de los elementos melódicos, rítmicos, formales, tímbricos y texturales de la música. (Contenidos educación auditiva IV)

Esta asignatura, además del desarrollo de la lectoescritura, pretende que el estudiante organice gráficamente los eventos que los estudiantes perciben mediante la escucha, como la apropiación de la simbología o grafía musical plasmada en partitura.

En este nivel y en general en todos los niveles de la asignatura Educación Auditiva y lectura, se hace especial énfasis en la audición, reconocimiento, lectura e interpretación de diversos materiales musicales que contengan ritmos en compases simples y compuestos con unidades de pulso de corchea, corchea con puntillo y subdivisiones. En cuanto al desarrollo del centro tonal, se busca una mayor apropiación teórico-práctica del sistema diatónico, fortaleciendo los giros que forman dominantes con séptimas y el uso de saltos en la melodía, a partir de la conceptualización teórica, la lectura y la transcripción de obras y/o fragmentos musicales en tonalidades mayores y menores.

> La asignatura Educación Auditiva y Fundamentos de la Música tiene fundamental importancia dentro de la formación de los estudiantes, dada la transversalidad de la audición para todas las actividades de aprendizaje musical y futura práctica profesional del músico educador. De esta manera se describen los objetivos de la asignatura, la habilidades que el estudiante debe desarrollar y un breve resumen de los contenidos temáticos que debe alcanzar. (Contenidos educación auditiva IV)

1.3.Marco Conceptual

Durante el proceso compositivo del método, se abordan conceptos propios del campo musical, los cuales son presentados en la figura 1. Marco conceptual. Los conceptos expuestos son el fundamento teórico del proceso de creación y se enunciarán de manera contínua durante el desarrollo de la investigación.

Figura 1 Marco conceptual.



Fuente: Elaboración Propia (2024)

1.4.Definiciones

En este apartado, se presentan las definiciones de los términos utilizados en el contenido de esta investigación y conceptos importantes en el momento de abordar el método y que hacen parte de la formación previa del estudiante de música.

1.4.1.El Método

El compendio de ejercicios propone una fundamentación teórica en el campo de la armonía tonal que proporcionará al estudiante una guía de estudio y análisis de los ejercicios que conformarán el método. Por otra parte el investigador requiere de un conocimiento amplio en composición, estilos y armonía para la creación de los diferentes ejercicios.

También el estilo armónico que ha empleado el compositor, si es que las lecciones llevan acompañamiento de piano, de lo cual muchos métodos carecen, las formas en que se

> estructuran las lecciones y algunas otras particularidades. Aspectos estos que, creemos, son los que interesan a un pedagogo del solfeo cuando decide qué método va a utilizar en sus clases. (Villalonga, 2008, p 17)

El método estudia fundamentalmente lo que Copland (1975) denomina los cuatro elementos de la música, en el siguiente orden: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Estos cuatro elementos estructuran la idea generadora de composición pensando en el material musical que el estudiante de musica debe desarrollar, el ritmo, desde las estructuras rítmicas propias del país, la melodía desde es conocimiento de la tonalidad, las escalas, y la interválica; la armonía que abarca desde progresiones de dos acordes principales hasta el uso de una armonía cromática y finalmente el timbre reflejado en la habilidad pianistica y la lectura de las alturas con la voz. Al pensar en construir un método, se está pensando directamente en el aprendizaje del estudiante, en la forma en que aprende y en la forma en que interioriza el conocimiento.

La elaboración del método presupone que a partir de estrucutras que el estudiante conoce, o relativamente cercanas a su entorno puede tener mayor facilidad de interiorizar el conocimiento desde lo más familiar al estudiante, denominado por Ausubel estructura cognitiva, plantea que “el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información, debe entenderse por estructura cognitiva, al conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee en un determinado campo del conocimiento, así como su organización”. (Ausubel: 1983, p 1).

1.4.2.Composición y procesos creativos

La primera parte de la investigación está centrada en la composición, por lo tanto, la metodología se centra en la en investigación creación partiendo del interrogante qué componer y para qué componer, Aaron Copland (1957) aborda un aspecto importante relevante en el proceso

creativo y es ¿Con qué comienza el compositor, cuál es su punto de partida? A lo cual responde: todo compositor comienza con una idea musical, y aclara, entiéndase bien, una idea musical, no una idea mental, literaria o extra-musical. (p. 23)

En este caso el proceso creativo esta direccionado a resolver problemas en la lectura y el desarrollo del oído armónico, por lo tanto cada ejercicio esta pensado para abordar cierta dificultad técnica y cierta temática, de la misma manera que funcionan los metodos de interpretación instrumental.

La propuesta de creación del método a partir de ritmos colombianos, propone que, el aprendizaje se oriente desde prácticas que el estudiante ya conoce o que son cercanas a su contexto. Los estudiantes, en su gran mayoría han escuchado bandas papayeras, o sinfónicas, orquestas típicas colombianas, tríos, entre otros formatos instrumentales, los cuales han interpretado repertorio tradicional colombiano y de alguna manera poseen un acercamiento intuitivo a este tipo de música, de esta manera; al iniciar su formación musical, ciertas estructuras y ritmos ya han sido vivenciadas, reconociendo un acercamiento y familiaridad con los contenidos presentados en el método.

> Ausubel afirma que, en el proceso de orientación del aprendizaje, es de vital importancia conocer la estructura cognitiva del alumno; no sólo se trata de saber la cantidad de información que posee, sino cuales son los conceptos y proposiciones que maneja así como de su grado de estabilidad". (Ausubel: 1983, p 1).

En este caso los conceptos son traducidos como elementos característicos, rítmicos, motívicos y armónicos utilizados y las proposiciones como el entendimiento y comprensión de las estructuras desde un punto de vista cómodo y más amable para el aprendizaje. Ausubel

enuncia la importancia de partir desde lo que el estudiante ya conoce o que es más cercano a su entorno, "Si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un solo principio, enunciaría este: El factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe" (Ausubel: 1983, p. 2).

En este apartado se enuncia este principio en donde Ausubel establece la importancia de lo que el estudiante ya conoce o lo que es cercano a su entorno, direccionando la creación del método bajo este paradigma metodológico.

1.4.3.Solfeo y Lectura Musical

La RAE define el solfeo como el adiestramiento para leer y entonar la notación musical, entendido de otra manera se refiere a la capacidad de entender una partitura pronunciando los nombres de las notas y marcando el puslo, lo que refleja una comprensión de la organización de los valores rítmicos. Shifres y Holguín definen el solfeo como una técnica para entonar melodías a partir de las indicaciones proporcionadas por una partitura que deriva justamente del estudio de la teoría práctica de la música. (2015, pág. 10)

Peñaherrera define el concepto desde la etimología de la siguiente manera:

> La *solfa,* es al arte de solfear; hace referencia a cantar marcando el compás y pronunciando los nombres de las notas y solfeo es la acción y efecto de solfear, así como se refiere también a la disciplina básica de la enseñanza musical tradicional, que incorpora como primer elemento el desarrollo de la memoria, la educación del oído, el desarrollo rítmico, la lectura musical (2017, p.101)

En los currículos de formación musical el solfeo o lectura de partituras se puede dividir en lectura rítmica a un plano, que consiste en codificar la organización rítmica, el solfeo entonado que consiste en entender las alturas y la correcta afinación del sonido y finalmente la lectura que

se enfoca en el desarrollo de la destreza de tocar y cantar, consiste en leer la partitura con la voz, y el acompañamiento en el piano, proporcionando una base armónica que permite dar mayor estabilidad a la afinación.

1.4.4.Reconocimiento auditivo

Los términos educación auditiva, adiestramiento o entrenamiento auditivo, provienen de la traducción del término inglés *ear training* o del alemán *Gehörbildung*. Estas palabras se refieren a la acción de entrenarse, ejercitarse o adiestrarse, y la palabra auditivo hace referencia a la audición o a la acción de oír, en lo que se refiere a las capacidades del oído a través de una ejercitación, según Clemens Kühn es la capacidad de reconocer y saber nombrar con certeza una estructura musical (2003). Por otra se menciona el dictado como el proceso de codificación de estructuras rítmicas, melódicas y armónicas. Romero define el dictado como la representación escrita de un objeto sonoro externo. (2008)

Estas representaciones escritas que menciona Romero se pueden dividir en reconocimientos de estructuras básicas como intervalos, triadas, acordes, estructuras escalísticas con el fin de facilitar la transcripción y reconocimiento de melodías a una voz, a dos voces, identificación y organización rítmica, dictados armónicos a cuatro voces, hasta la transcripción de una obra musical completa.

1.4.5. Fundamentación Armónica

En esta investigación es importante mencionar la definición de armonía como eje fundamental tanto de la composición de los ejercicios que componen el método como el direccionamiento del objetivo central de la investigación. La propuesta requiere de una introducción a la armonía tonal, con el propósito de presentar los fundamentos de la conducción

de las voces y el conocimiento de los diferentes acordes y enlaces armónicos, teniendo como parte fundamental el desarrollo de la lectura y el oído armónico. Los ejercicios de tocar y cantar requieren de un conocimiento armónico para entender de manera teórica que elementos están involucrados en el fragmento musical que va a ser estudiado además de tener una secuenciación de los conceptos y temas necesarios para la comprensión armónica.

Etimológicamente Armonía proviene de la palabra griega *Armonía* que significa orden o acuerdo. La armonía en la música tonal es representada por la funcionalidad armónica, basada en el estudio de la relación e interacción entre los acordes, tomando la denominación de armonía funcional. Se define funcionalidad al complejo de tensiones y distenciones proveniente de la relación entre los grados.

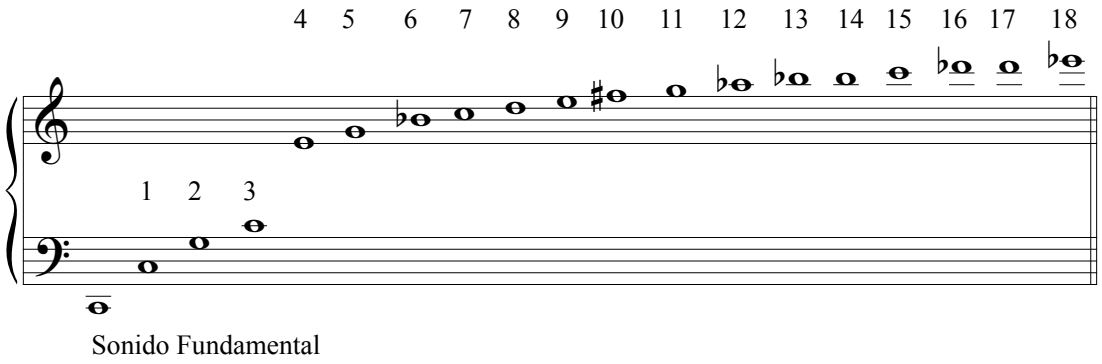
Según Diether De La Motte (1989), la armonía es el proceso de tensión y distensión, de relajación y punto culminante, de llegada y de retorno, sobre los principios dinámico-estructurales a través del desarrollo histórico y como necesidad de expresiones concretas.

Según Piston, la armonía en la música se refiere a la combinación simultánea de sonidos diferentes y cómo interactúan entre sí para crear una progresión tonal coherente y agradable para el oído humano. También la define como el estudio de los acordes y de cómo se suceden, se superponen y se organizan dentro de una composición musical (1987).

Copland (1957) considera la armonía una ciencia, ciencia que se encarga del estudio de los acordes y sus relaciones mutuas. Teniendo en cuenta esta definición básica de la armonía se enuncian a continuación los conceptos que introducen el estudio de la armonía y que son fundamentales en tanto en el proceso compositivo del método como en el conocimiento que debe ir adquiriendo el estudiante al abordar el método.

La figura 2 presenta la serie armónica a partir del sonido fundamental Do. También es conocida como armónicos naturales y se define como la sucesión de sonidos más débiles que se producen al vibrar una cuerda o una columna de aire. Cada sonido tiene proporcionalmente la mitad del volumen del sonido anterior. A partir de un sonido fundamental los primeros armónicos que se forman son: 1ra, 5ta, 1ra, 3ra, 5ta, 7ma menor, 1ra, siendo estos primeros armónicos necesarios en la conceptualización de consonancia y disonancia dependiendo del nivel de cercanía y lejanía con relación al sonido fundamental, esto quiere deceir que entre más cercano mayor consonancia y entre más alejado, aparecen los armónicos que presentan mayor tensión con relación al sonido fundamental, las disonancias.

Figura 2 Serie armónica



Fuente: Tomado de Walter Piston (1991)

La consonancia y la disonancia se generan como consecuencia de este espectro armónico, los más cercanos al sonido fundamental son consonancias, mientras que los más alejados del sonido fundamental son disonancias. Aunque la serie se prolonga indefinidamente, sólo podemos escuchar los primeros armónicos que se encuentran dentro del rango audible del oído humano, cada sonido tiene la mitad del volumen del sonido anterior.

El sonido es el fenómeno que se produce al vibrar un cuerpo produciendo la propagación de una onda a través de un medio elástico. La tabla 2 presenta una síntesis de las cualidades del sonido: altura, intensidad, duración y timbre; las cuales introducen al fundamento teórico de la presente tesis, siendo características a tener en cuenta en la creación de las melodías que conforman el método.

Tabla 2 Propiedades del sonido.

Cualidad	Característica	Rango
Altura o tono	Frecuencia de onda medida en Hz	Agudo, medio, grave Musicalmente representada por las notas musicales
Intensidad	Amplitud de onda medida en decibeles.	Fuerte, débil o suave, representada por los matices y las dinámicas
Duración	Tiempo de vibración medida en segundos	Largo o corto, representada por las figuras
Timbre	Armónicos de onda o forma de la onda. Permite el reconocimiento de la fuente sonora.	Depende de las características de la fuente emisora del sonido

Fuente: Elaboración propia a partir de De la Motte (2024)

A continuación se presenta la terminología fundamental como una introducción a los conceptos teóricos necesarios para el desarrollo de esta tesis. Dentro de esta sección se expondrán conceptos tales como intervalo, introducción a las triadas y acordes, funcionalidad, inversiones de los acordes, melodía y acordes con séptmina.

Piston (1991), define el intervalo como la unidad básica de la armonía además describe la distancia que existe entre dos alturas, se mide en tonos y semitonos. La siguiente tabla presenta

una clasificación sistemática de los intervalos como parte introductoria y conceptual, estableciendo las cuatro características duales: Consonantes y disonantes, si producen relajación o tensión; melódicos y armónicos, si suena uno tras otro o simultáneamente; simples y compuestos, si son menores o iguales a la octava o mayores que la octava; diatónicos y cromáticos, según su pertenencia a la tonalidad y depende del nombre que tome según el número de comas que lo conforman, Ej: Do Reb es diatónico, Do – Do# cromático.

Dentro del concepto de música tonal, los intervalos se clasifican en consonantes y disonantes dependiendo de su nivel de su grado tensión y relajación, de acuerdo a la serie armónica, así como se muestra en la tabla 3.

Tabla 3 Clasificación de los intervalos según su grado de tensión

Consonantes Perfectos	**Consonantes Imperfectos**	**Disonantes**
Unísono, 4ta, 5ta y 8va Justas	3ras y 6tas mayores y menores	2das y 7mas mayores y menores, tritono

Fuente: Elaboración propia (2024)

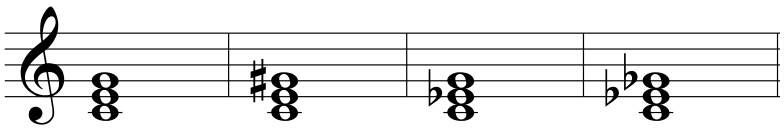
Una triada es una estructura de tres notas conformada por dos intervalos de tercera, o por un intervalo de tercera y un intervalo extremo de quinta. Piston (1998) define la triada como la combinación de dos o más intervalos armónicos que forma un acorde.

> El acorde básico dela práctica común de la armonía es la triada, un grupo de tres notas que se llaman sonidos o factores del acorde y se obtienen superponiendo una tercera sobre otra. Independientemente de su disposición, se dan los nombres de fundamental, tercera y quinta a los tres factores de la triada. (Piston, 1991, p. 13)

Las triadas pueden ser, en cuanto a su nivel de tensión y relajación: Consonantes y Disonantes, al igual que los intervalos, así como se presenta en la figura 3 ejemplificado en los 4 tipos de triadas, mayor, aumentada, menor y disminuida.

Figura 3 Estrucutra de las triadas.

Consonantes	Mayor	Se compone por una tercera Mayor y una menor
	Menor	Se compone por una tercera menor y una mayor
Disonantes	Aumentada	Se compone de dos terceras Mayores
	Disminuida	Se compone de dos terceras menores



Mayor Aumentada Menor Disminuida

Fuente: Elaboración Propia (2024)

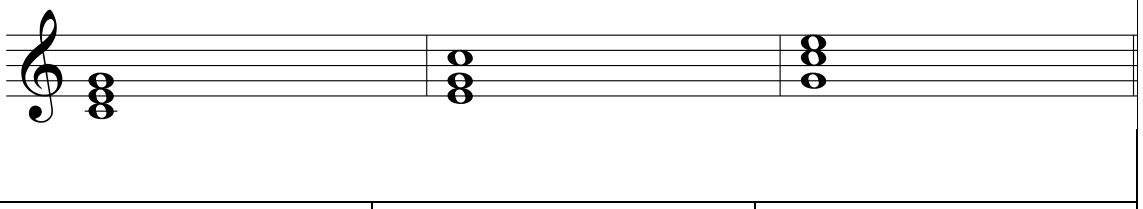
Las triadas y los acordes no solo se presentan en estado fundamental, sino que son presentadas en tres estados, cada estado se cifra de una manera diferente, dependiendo del intervalo que se forma entre el bajo y las voces superiores

Fundamental: Estado natural en que se encuentra una triada. Su cifrado es 5/3

Primera Inversión**:** Primer cambio de posición de las notas de la triada, la tercera de la triada se encuentra abajo. Su cifrado es 6/3

Segunda Inversión**:** Segundo cambio de posición de las notas de la triada, la quinta se encuentra abajo. Su cifrado es 6/4.

Figura 4 Inversiones o estados de las triadas



Fundamental = 5/3	Primera Inversión = 6/3	Segunda Inversión = 6/4

Fuente: Elaboración propia (2024)

Luego de conocer la escritura de los acordes con sus inversiones, es importante establecer la función que tiene cada uno de estos acordes dentro de la tonalidad y los cambios que tienen los acordes en las diferrentes escalas. La tabla 4 presenta las triadas que se forman en cada uno de los grados de las escalas, esto permite que el estudiante conozca los tipos de triadas que hacen parte de cada estrucutra escalísitca y reconozca los grados que se forman en cada tonalidad. Es importante mencionar este aspecto tambien en la parte compositiva en lo relacionado a las estrucutra armónica de la tonalidad mayor y menor en cada uno de los ejercicios que hacen parte del método.

Tabla 4 Triadas en las diferentes escalas

TRIADA	ESCALA MAYOR NATURAL	ESCALA MAYOR ARMÓNICA	ESCALA MENOR NATURAL	ESCALA MENOR ARMÓNICA	ESCALA MENOR MELÓDICA
MAYOR	I, IV, V	I, V	III, VI, VII	V, VI	IV, V
MENOR	II, III, VI	III, IV	I, IV, V	I, IV	I, II
DISMINUIDA	VII	II, VII	II	II, VII	VI, VII
AUMENTADA	---	VI	---	III	III

Fuente: Elaboración propia (2024)

A partir de estos grados mostrados en la Tabla anterior se énfasis en el estudio de las funciones armónicas, teniendo como funciones principales la Tónica (T) Primer grado de la tonalidad, acorde estable y de relajación. la Subdominante (S) Cuarto grado de la tonalidad y finalmente Dominante (D), quinto grado de la tonalidad, importante porque es acorde que genera mayor tensión y requiere el reposo a la tónica, estos conceptos de tensión y relajación intervienen directamente en el reconocimiento auditivo de estos acordes, comenzando por estas tres funciones para luego abarcar las funciones secundarias que conforman la tonalidad.

Un acorde es una estructura armónica formada por la superposición de tres o más sonidos. Existen formaciones de acordes por terceras, por cuartas e por segundas. La música occidental utiliza el sistema tríadico, estructura de tres sonidos, separadas por intervalos de tercera. Existen cuatro tipos de acordes triada: Triada Mayor, compuesta por un intervalo de tercera mayor y otro de tercera menor; Triada menor, compuesta por un intervalo de tercera menor y tercera mayor; triada disminuida compuesta por dos intervalos de tercera menor y Triada aumentada, compuesta por dos intervalos de tercera mayor.

El cifrado de los acordes depende de la distancia interválica entre el bajo y los sonidos superiores: el estado fundamental se cifra 5/3, la primera inversión 6/3, también denominado acorde de sexta y la segunda inversión 6/4.

La superposición de tres terceras forma un acorde de 7ma, la superposición de cuatro terceras forma un acorde de novena, siendo acordes característicos de la armonía funcional. Estos acordes pueden presentarse en estado fundamental, sonido base en el bajo, o invertidos, primera inversión, tercera en el bajo y segunda inversión, quinta en el bajo.

En el caso de los acordes de séptima se presentan las inversiones de la siguiente manera: El acorde fundamental presenta el cifrado completo 7/5/3, o abreviado 7, la primera inversión 6/5/3 o, 6/5, la segunda inversión 6/4/3 o, 4/3 y la tercera inversión 6/4/2 o, 2, generalmente se utiliza el cifrado abreviado.

Los siguientes conceptos son importantes para el desarrollo de esta investigación porque guían el proceso compositivo de los fragmentos y fundamentan los elementos que deben ser estudiados previamente antes de comenzar el estudio de los ejercicios que conforman el método.

La tonalidad es el conjunto organizados de notas alrededor de una tónica. La tonalidad está indicada por las armaduras; organización sistemática de los sostenidos y los bemoles.Se denomina tonalidad en la música occidental a las relaciones organizadas de los grados de una escala con relación a un centro tonal llamado tónica. Las Tonalidades se organizan a partir del círculo de quintas, define y refuerza el centro tonal a partir de las demás funciones a partir del proceso de tensiones y distensiones.

La melodía es una sucesión de sonidos de diferentes alturas indefinidas, que forman ideas musicales. La idea musical que tiene definición y claridad se denomina tema. En la melodía debemos tener en cuenta la dirección del movimiento, tanto ascendente o descendente, buscando el equilibrio, dependiendo del carácter del tema, puede emplear ciertos intervalos que pueden ser apoyados por la dinámica expuesta.

Parafraseanfo Schoenberg (1990), la melodía vista desde el pensamiento contrapuntístico en su sentido estricto, debe tener en cuenta los siguientes aspectos en resumen:

1.Ámbito dentro del registro de las voces

2.Evitar saltos consecutivos en la misma dirección

3.Deben predominar los grados conjuntos

4.Compensar los saltos con movimientos contrarios

5.Debe tener unidad y variedad

En cuanto a la introducción al estudio de la armonía y el reconocimiento armónico auditivo, es importante definir algunos conceptos que serán necesarios en el desarrollo de esta investigación. Estos conceptos son Funcionalidad, Enlaces armónicos, Notación y Duplicaciones, Posición melódica del acorde y Distribución del acorde. Los siguientes conceptos se presentan a partir de las definiciones de los teóricos Korsakov (1947) y Piston (1991).

La funcionalidad estudia el complejo de tensiones y distenciones provenientes de la relación entre los grados, su objetivo es el movimiento contrastante entre las funciones. La teoría que estudia estas relaciones se denomina teoría funcional y se encarga del estudio de las relaciones armónicas.

Un giros o enlaces armónico es un patrón que se utiliza para sistematizar el movimiento de las voces, en el que se producen tensiones y distensiones durante una construcción. Después de una tónica pueden ir varias funciones inestables, organizando otras funciones que resuelven nuevamente a la tónica. Un encadenamiento de acordes.

La notación es la forma como se escriben las partituras corales a cuatro partes se escribe en dos pentagramas, en clave de Sol se escriben las voces de soprano y contralto, en la clave de fa se escriben las voces de bajo y tenor. Las plicas de las voces de soprano y tenor se escriben hacia arriba y las de contralto y bajo hacia abajo.

Como las triadas solo tienen tres sonidos se debe duplicar una nota para completar la armonía a 4 voces, en acordes en estado fundamental se duplica la fundamental. Esto es denominado duplicación.

La posición melódica es determinada por la nota de la voz superior (soprano). Puede ser de Fundamental o primera, tercera y quinta.

Distribución o disposición Es la forma de organizar los sonidos del acorde entre las cuatro voces, de acuerdo a los intervalos que se producen en las tres voces superiores. Existen tres tipos de distribución: Cerrada, cuando no hay espacio para colocar una nota del mismo acorde entre dos voces. La distancia entre las voces superiores es de terceras y/o cuartas. Abierta, cuando hay espacio para colocar una nota del mismo acorde entre dos voces. Los intervalos que se forman son de 5tas y 6tas y 8vas finalmente distribución mixta que se refiere a la combinación entre distribución cerrada y abierta se forman intervalos de 3ras, 4tas, 5tas y 8vas, ésta se utiliza en acordes en primera inversión.

El tema es una idea musical totalmente definida, con una imagen clara y característica. Es la idea base de toda composición, siendo esta desarrollada de diferentes maneras generando que la obra se presente de manera orgánica.

1.4.5.El Piano como herramienta pedagógica

La lectura a primera vista con distintas combinaciones de intérpretes al piano: a cuatro manos, con dos pianos y con piano acompañando a instrumento o voz, mejoran las habilidades de lectura a primera vista (Lyke, Enoch & Haydon, 1996; Kostka, 2000).

Por otra parte, Faith Maydwell (2007) en su estudio plantea una lista para la lectura a vista, aplicable a cualquier instrumento y estructurada en diez puntos como se presenta en la tabla 5. No obstante la misma autora indica que cada ejecutante podría elaborar su propia *checklist* en el momento de abordar una partitura por primera vez.

Tabla 5 Listado primera vista

1. Título	6. Motivos
2. Tempo	7. Digitaciones
3. Clave	8. Sorpresas
4. Tonalidad	9. Detalles
5. Compás	10.Estructura

Fuente: Tomado de Faith Maydwell (2007)

En esta investigación es importante mencionar el concepto de lectura a primera vista desde el piano y la voz, teniendo en cuenta que la prueba diagnóstica y final de lectura es realizada en torno a la lectura a primera vista y no a lectura preparada con antelación. Cuando se aborda una partitura que no es conocida, es importante además de estar en capacidad de leer las

alturas de manera inmediata, el estudiante debe saber a qué tempo va a leer la partitura, dentro de este concepto de tempo también vale la pena resaltar la continuidad, no es solo leerlo rápido y con interferencias, sino a una velocidad constante y coherente, al igual que la lectura de texto. Definir las claves, la tonalidad y el compás es un primer paso para una correcta lectura a primera vista, de lo contrario el estudiante podría estar leyendo una rítmica y una interválica diferente a la realmente escrita.

En el caso de una partitura de mayor complejidad es importante identificar los motivos recurrentes, la forma de colocar los dedos en el piano (Digitación), lo que puede ser contrastante como un cambio de métrica, un cambio motívico o incluso un cambio melódico, como por ejemplo un cambio de tonalidad.

Finalmente, hacer una lectura rápida de la estructura ayuda a entender cómo el compositor organiza los diferentes elementos de la música, contrastes, secciones y cadencias que delimitan la forma, sin descuidar la comprensión de lo que va sucediendo musicalmente dentro del discurso musical.

Zhucov (2006), menciona tres estrategias identificadas como métodos de enseñanza de gran utilidad: El acompañamiento, la formación del ritmo y la comprensión del estilo musical. Se resalta la importancia de desarrollo de la habilidad en el acompañamiento a partir de un instrumento armónico como lo es el piano, siendo una herramienta utilizada con frecuencia en las aulas de música. La formación del ritmo implementada desde el acompañamiento de géneros característicos, desarrollando la lectura a tres planos simultáneos, la voz, y las dos claves del piano. Luego, desde el piano se aborda el estilo musical, el conocimiento de los componentes

globales de cada género, o en otras palabras las características expresivas de cada una de las regiones.

Monferrer (2016) en su tesis menciona la influencia auditiva en la lectura a primera vista, en la cual resalta el artículo de los autores Brodsky, Kessler, Rubinstein, Ginsborg y Henik (2008), titulado *The Mental Representation of Music Notation: Notational Audition,* la cual investiga la representación mental de la notación musical y la capacidad de escucha interna antes de interpretarla con un instrumento.

1.4.6.La música colombiana y sus ritmos

Dos definiciones importantes a tener en cuenta en este apartado son el concepto de música colombiana y el ritmo, siendo estos los pilares estilísiticos de la contrucción del método, reafirmando la tercera estrategia de Zhucov (2006) centrada en la comprensión del estilo musical.

En la definición de música colombiana se debe conocer inicialmente el concepto de colonización y mestizaje como introducción a las estructuras y ritmos caracterísiticos de las diferentes regiones del país, extrayendo elementos armónicos y melódicos recurrentes.

Por otra parte se estudian tres conceptos que direccionan el proceso creativo de cada uno de los ejercicios que conforman el método, estos son ritmo, textura y forma musical. Estos conceptos pedagógicamente deben ser conocidos por el estudiante de música y reconocerlos en el momento de inciar el estudio de los ejercicios de tocar y cantar.

El ritmo en micro es la relación de duración entre los sonidos, que se rigen bajo la métrica; sucesión de tiempos fuertes y débiles. Según Claude Abramont (2001), el ritmo son

movimientos regulares o impredecibles que se suceden en el tiempo, los ritmos se forman por el encadenamiento de diferentes duraciones. El ritmo se determina por el pulso o pulsación y la duración; el pulso es el elemento regular que se ejecuta a mayor o menor velocidad, la duración de un sonido se mide en relación a la pulsación. (p. 45)

En macro, es la duración de las estructuras musicales correspondientes con al proporcionalidad de la obra, abordando dos conceptos importantes en la creación que son textura y forma.

Willens define el ritmo como número, movimiento, orden, organización, proporción, vida, forma, inteligencia, instinto, fuerza, repetición, alternancia, simetría, duración, intensidad, medida, descanso y lo divide en tres aspectos: el tempo como unidad primera, el compás como unidad superior y la subdivisión como unidad inferior que puede tener más subdivisiones. (2001)

Por otra parte un concepto que va ligado al ritmo es la textura. La textura es la manera de entretejer los elementos rítmicos en una composición, se refiere a la interacción de partes vocales o instrumentales. (Benward y Saker, p. 145, 2009) enuncia que la textura se refiere a la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se entrelazan en una composición.

Monofónicas: Benward y Saker define textura monofónica como el tipo de textura más simple en la música y consta de una sola línea melódica (p.147, 2009)

Polifónicas: Varias partes de igual importancia sonando a la vez. “Las texturas polifónicas constan de dos o más líneas que se mueven de forma independiente o imitando entre sí”. (Benward y Saker, p. 148, 2009)

Homofónicas: Una parte principal con acompañamientos de las otras voces. “La textura más común en la música occidental es la textura homofónica, que se compone de una melodía y un acompañamiento. El acompañamiento proporciona apoyo rítmico y armónico a la melodía”. (Benward y Saker, p. 149, 2009)

1.4.7.La forma musical

Se define por medio del contenido de la obra expresado a través de los elementos del lenguaje musical distribuidos en el tiempo. Bendward y Saker apuntan que el estudio de la estructura musical comienza con la clasificación de todos los aspectos de la música en cinco categorías básicas: sonido, armonía, melodía, ritmo y forma: los elementos estructurales. (Benward y Saker, p. 95, 2009) Estos aspectos son abordados pedagógicamente en cada ejercicio que compone el método. La armonía que se estructura progresivamente desde las funciones pirncipales, las melodías que estan organizadas desde el grado conjunto hasta intervalos más complejos, el ritmo, siendo el eje que caracteriza el método y la forma, que apunta a pequeñas formas.

La forma debe ser unificada pero a la vez es dividida en varias partes que se delimitan según las diferentes ideas musicales y las cadencias que delimitan las secciones. Llacer Pla (1987) define la forma como el medio del que se vale el artista para transmitir de manera sensible su idea y su emoción.

Las estructuras que integran esta cartilla práctica serán formas a una Parte A, Periodos simples binarios, ternarios, contrastantes, forma a dos partes, bipartita simple, A-B, Formas a 3 partes, tripartita simple A B A y tema con variaciones. De esta manera el estudiante tiene una aproximación al concepto de forma, frase, semifrase y cadencia.

1.5.Marco Teórico

El marco teórico presenta una discusión de los cinco temas centrales de esta investigación, presentando un recorrido histórico que presenta y enuncia la importancia del método de solfeo o lectura musical a través de la historia, los teóricos y procesos a partir del entrenamiento auditivo y el desarrollo del oído, la importancia de la armonía y el piano dentro de la la investigación y se profundiza sobre los diferentes ritmos y géneros de la música colombiana.

1.5.1.Solfeo y Lectura

La lectura musical es un proceso importante en la formación del músico, en el que la decodificación o interpretación de signos fudamentan las habilidades interpretativas y el acercamiento a la comprensión musical desde la partitura.

El fundamento teórico de esta investigación está en enfocado en la integración de las cuatro áreas mencionandes anteriormente: Solfeo y Lectura, Reconocimiento Auditivo, Fundamentación armónica y musica colombiana. En cuanto a solfeo y lectura, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua podemos encontrar tres acepciones que hacen referencia al *solfeo: solfa, solfear y solfeo,* todas ellas derivan del término italiano *solfa,* proveniente de las sílabas guidonianas (sol y fa). Peñaherrera define el solfeo de la siguiente manera:

> “La *solfa,* es al arte de solfear; *solfear* hace referencia a cantar marcando el compás y pronunciando los nombres de las notas y solfeo es la acción y efecto de solfear, así como se refiere también a la disciplina básica de la enseñanza musical tradicional, que incorpora como primer elemento el desarrollo de la memoria, la educación del oído, el desarrollo rítmico, la lectura musical tanto vocal como instrumental y la teoría musical básica”. (Peñaherrera p. 100)

Esta definición comprende tres términos importantes en la educación musical: La educación del oído, la lectura musical y el conocimiento básico de teoría de la música.

Sarango (2015), desarrolla en su investigación lo relacionado con la lectura musical y el solfeo, en donde se raliza un recorrido por la historia del solfeo pasando por la escritura en neumas, la importancia de la lectura musical y el reconocimiento auditivo en la formación musical,

> El objetivo del estudio del solfeo es permitir al músico determinar mentalmente la altura de las notas en una pieza musical que esté leyendo por primera vez, y ser capaz de cantarlo. También permite mejorar el reconocimiento auditivo de los intervalos musicales (quintas justas, terceras mayores, sextas menores, etc.) y desarrollar una mejor comprensión de la teoría musical. (p. 29)

La lectura musical se apoya en el recurso de la *mano guidoniana* estableciendo el concepto de *fononimia*, recurso para representar los sonidos de la escala musical mediante la figura que se le da a la mano. Este método se recomienda en la práctica inicial de entonación como recurso visual para ayudar a la entonación de intervalos y melodías. Villalonga afirma que:

> El solfeo actual proviene de los neumas gregorianos, y éstos de los acentos gramaticales, la etimología de esta palabra deriva de las notas SOL – FA que eran las que se movían en el hexacordo de Güido d'Arezo (ca. 980 – ca. 1050) para situar el semitono Mi – Fa donde los hubiera. De ahí solmización, solfa, solfeo. (Villalonga, 2008, p. 35)

El estudio del solfeo requiere el desarrollo de otra práctica adicional que es la lectura en diferentes claves, introduciendo el concepto de *transposición*. La *transposición* se entiende como la habilidad de llevar una melodía de una tonalidad a otra, además se desarrollarán

progresivamente los conceptos de *tonalidad, tónica, escala, modulación, intervalo, triada, acorde,* entre otros que serán fundamentales y recurrentes a lo largo de esta investigación.

A manera de investigación documental e histórica, Roberto Loras Villalonga realiza un estudio de los diferentes métodos españoles de lectura musical entre los siglos XIX y XX, haciendo comparaciones y discusiones sobre los aportes de cada método. La investigación de Villalonga hace una explicación detallada de las distintas partes por los que van pasando cada uno de los métodos, con comentarios y observaciones sobre la manera de aplicar la enseñanza de cada uno de los signos, de la teoría, de la manera de abordar la enseñanza de la entonación, el orden de aparición de las claves y otros signos. “O sea, describimos conceptos solfísticos, técnicas que afrontan y objetivos que pueden alcanzarse. Se cierra la inspección de cada uno de los libros con la valoración de la efectividad del método y de su aportación a la enseñanza”. (Villalonga, 2008, p 18).

Además, con relación a lo que afirma Kodály, en la mayoría de los casos se ignora el propio contexto musical y cultural de la región o del país, resaltando el problema de que se recurre a métodos utilizados para otras culturas como métodos europeos o norteamericanos, que realmente son cercanos a la población propia de donde se elabora dicho método, un ejemplo son las canciones infantiles, no son las mismas que canta un niño alemán a las que cantaría un niño colombiano, las rimas, los ritmos, las expresiones no tendrían el mismo nivel de comprensión.

La lectura a primera vista es un concepto importante en esta investigación, consiste en la habilidad de leer una partitura de manera nueva o desconocida de manera fluida, esta puede ser solfeada, nombres de alturas y ritmo o directamente en el instrumento que interprete el estudiante de música. Esta lectura es importante para el entendimiento y comprensión de la partitura. Con

relación a este tema, Elgueta (2011), propone un método para la lectura a primera vista denominado *Método para la enseñanza del solfeo a primera vista.*

Alejandro Zuleta, realiza una recopilación de canciones populares tradicionales, rondas, rimas y juegos infantiles con el grupo de investigación *Grupo Kodály Colombia* de la Pontificia Universidad Javeriana, a partir del *Método Tradicional Kodály* basado en el canto coral que parte de la música tradicional, dando como resultado el método denominado *El método Kodály y su adapatación en Colombia*. Zuleta expone en su texto la necesidad de la adaptación de este método para estudiantes del país.

> A comienzos del siglo veinte, el compositor húngaro Zoltán Kodály (1882–1967) quedó sorprendido con el bajo nivel de conocimientos musicales con el que ingresaban los estudiantes a la Zeneakademia, la escuela de música más prestigiosa de Hungría. No solamente no podían leer y escribir música con fluidez, sino que ignoraban su propia herencia musical. (2005, p. 68)

Esta realidad vivida por el propio Kodaly, no es distante a la realidad presentada en muchos programas de formación musical en Colombia. En primer lugar, en los programas de música donde no se ofrece un nivel preparatorio, el nivel de lecto-escritura es muy bajo, porque por lo general, los estudiantes ingresan a la universidad con un conocimiento básico de instrumento, pero en muchos casos, no con una formación teórico musical sólida y estructurada.

Al integrar el concepto de método y enseñanza musical surge esta necesidad de integrar elementos que faciliten el aprendizaje de acuerdo a las necesidades del contexto, de esta manera Kodaly y Zuleta proponen que los ejercicios que se contemplan en el método sean afines al entorno en el cual se da el proceso de enseñanza-aprendizaje, si bien es cierto, los estudiantes e cada país pueden estar más relacionados con la música propia de cada país, aunque los medios en

la actualidad nos llevan a tener mayor contacto con diferentes géneros musicales que son consumidos de manera masiva por los jóvenes estudiantes de música. Siguiendo esta idea de Kodaly, Zuleta y Szönyi, el método de tocar y cantar con ritmos de la música colombiana busca establecer esa relación entre la lectura musical desde el canto, la ejecución y auto-acompañamiento en el piano y la interiorización armónica - auditiva desde un repertorio variado con diferentes ritmos de las regiones del país.

Parafraseando, Peñaherrera afirma que es vital proponer un repertorio inicial cercano a las experiencias del músico en formación y progresivamente ir nutriéndole de otras sonoridades, para ampliar su entorno auditivo, poniendo énfasis en canciones infantiles, géneros musicales tradicionales de la región, en este caso ecuatorianos, latinoamericanos y eonfocár al estudiante también en las tendencias actuales. (2012).

German Romero aborda inicialmente su escrito, realizando una aproximación histórica a los diferentes significados que ha tomado la disciplina denominada “Lenguaje musical”. En donde en la mayoría de los casos y programas de formación musical toma nombres diferentes para referirse a una misma asignatura.

> La propuesta de concebir la enseñanza del lenguaje musical como una herramienta en la que, un mismo concepto musical, se puede trabajar desde diversos contextos sonoros pertenecientes a diferentes épocas históricas obedeciendo a las necesidades y requerimientos del medio nos permite acercarnos a una concepción diferente del trabajo en esta materia. (Peñaherrera, 2012, p. 98)

Para contextualizar esta definición de método de lectura musical se abordarán algunas definiciones y autores mencionados por Romero (2008) y Peñaherrera (2012), introduciendo al

concepto que cada autor tiene acerca de esta disciplina y su evolución a través de la historia. Peñaherrera en su recorrido por la historia de los métodos que:

> Desde el siglo XI surge uno de los primeros métodos de lectura ideado por Guido D'Arezzo denominado *Solmización* que asocia la primer sílaba de cada verso de himno *Ut queant laxis.* Peñaherrera menciona también que en la Edad Moderna, Hubert Waelrant, músico y editor flamenco del siglo XVI, propuso las sílabas bo - ce - di - ga - lo - ma - ni, muy parecidas a las guidonianas. (Peñaherrera 2013, p. 102)

En el siglo XVII, los métodos de enseñanza de la lectura musical continuaron su desarrollo en Italia, impulsados por importantes maestros de *solfeggi* como Ludóvico Zacconi (1592), conocedor del contrapunto y de la teoría musical, Doménico Pietro Cerone (1566-1625), Sacerdote, teórico de la música y cantor. Mersenne (1634) y Manzini (1774).

El método de solfeo más importante y conocido de la tradición italiana y francesa fue *Solfège des solfèges* (París: Danhauser, Lemoine et Lavignac, 1910–11), consiste en una secuencia de melodías, compuestas casi en su totalidad por los autores, ordenadas de menor a mayor complejidad en todos los parámetros melódicos: registro, ritmo, forma musical, elementos de interpretación y armonía.

Miguel Hilarion Eslava, crea el método de solfeo denominado *Método de solfeo sin acompañamiento* publicado en *1897,* el cual presenta una pequeña guía teórica y ejercicios prácticos, iniciando con un ejercicio para el estudio de la escala de do mayor que va aumentando progresivamente en digicultad interválica y rítmica.

En cuanto a los métodos que abordan ejercicios de tocar y cantar se puede mencionar *A New Aproach to Singing* del profesor Sol Berkowitz, (2011). El cual está organizado en cuatro

secciones de nivel progresivo, este método incluye melodías a una voz, duetos, y ejercicios de tocar y cantar, siendo un mñetodo muy reconocido y utilizado en las diferentes escuelas de formación musical.

Otros métodos específicos que abordan ejercicios de tocar y cantar provienen de la escuela francesa, estas son las *Quinze leçons de solfege avec accompagnement de piano.* Gallon, (1936), las *Vingt cinq leçons de solfege avec accompagnement de piano.* Gallon, (1950). Y el *Cours D` enseignement musical general. De L`initiation au stade élémentire avec accompagnement de Henri Vachey (s.F)*

Violeta Hemsy de Gainza profesora argentina, propone una pedagogía de carácter más amplio en la cual busca integrar lo que considera mejor y apropiado de cada método, siendo una de las principales maestras latinoamericanas que se preocupa por integrar las diferentes corrientes de la pedagogía musical del s. XX.

> Peñaherrera considera que el canto es una de las actividades como elemento de apoyo para el desarrollo de la percepción musical, tomando como base las capacidades de la producción de la voz y la interiorización de los sonidos a través del eco melódico y la lectura musical. (Peñaherrera, p. 115)

Dentro de la formación vocal y la lectura musical, se estudian de manera directa los elementos que integran el discurso musical tales como ritmo, dirección melódica, registros, intervalos, armonía, dinámica y articulaciones, esta propuesta de método de lectura con ritmos colombianos integra cada uno de estos elementos con el propósito de que el estudiante se acerque a estos símbolos interpretativos interiorizándolos progresivamente.

La habilidad de tocar y cantar simultáneamente permite que el canto pueda ser más afinado, gracias al soporte armónico, así la armonía acompañante, los ritmos tradicionales y la melodía, conforman un todo en el desarrollo musical.

> Willens rescata estos tres elementos en la formación musical dando mayor énfasis inicialmente al canto y apuntando hacia el mejoramiento de las habilidades auditivas, “el canto desempeña el papel más importante en la educación musical de los principiantes; agrupa de manera sintética –alrededor de la melodía- el ritmo y a armonía; es el mejor medio para desarrollar la audición interior, la clave de toda verdadera musicalidad” (2001. p. 33)

Es necesario que el estudiante aprenda desde las canciones populares nacidas en su entorno cultural el concepto de melodía, armonía y ritmo; teniendo el fundamento rítmico como un primera idea de acercamiento a la música, comprensión de la duración y relación de los valores de las figuras musiucales.

> La naturaleza del ritmo, como elemento primero, se encuentra en el movimiento melódico; no solamente la hallamos en imagen gráfica del ascenso y descenso de la línea melódica, sino también en el movimiento creado entre las tensiones y relajaciones inherentes a la sucesión de intervalos. (Willens, 2001. p. 91)

Por otra parte, el estudio de la Lectura a primera vista, definida como la capacidad de leer y tocar una partitura de manera inmediata o en un corto lapso de tiempo, sin la necesidad de detenerse a analizar signo por signo. Es como si se leyera un periódico o una revista, no lo tenemos que estudiar despacio para entender su contenido sino que se da un vistazo rápido para saber que hay escrito allí; al igual que la lectura de texto, la lectura musical requiere una comprensión de lo que está leyendo, tambien puede existir el caso de que se pueda leer una partitura pero no se comprende su significado o lo que quiere expresar.

1.5.2.Reconocimiento auditivo

En el entrenamiento auditivo o *Gehörbildung* se aborda uno de los temas centrales a desarrollar en esta investigación, la enseñanza práctica de la lectura musical y el desarrollo del oído a partir de ejercicios de tocar y cantar, conocidos en las escuelas norteamericanas como *sing and play.* La habilidad de tocar y cantar requiere de lectura musical entonada, en otras palabras cantar diferentes alturas con los nombres de las notas con un acompañamiento de instrumento armónico que en este caso sería el piano, a esto añadiendo la comprensión lógica y auditiva de los ejercicios que sería el fin específico de la creación del método.

> Willens caracteriza la audición en tres términos: oir, para designar la función sensorial del órgano auditivo, que consiste en recibir los sonidos, escuchar, para indicar que hemos mostrado interés por el sonido, que hemos reaccionado al impacto sonoro, y, finalmente, entender, para expresar la toma de conciencia de lo que hemos oído y escuchado. (2001, p. 69)

El reconocimiente auditivo implica 5 elementos fundamentales:

- Reconocimiento tímbrico: identificación de fuentes sonoras, instrumentos musicales
- Reconocimiento rítmico, orientado a la correcta agrupación de las figuras musicales
- Reconocimiento melódico, orientado a la idientificación interválica y estructuras que componene una melodía
- Reconocimiento armónico, orientado a la identificación de las funciones armónicas, acordes y enlaces de acordes que estructuran el proceso de tensión y distención del discurso musical.
- Reconocimiento formal: identificacion de estructuras a partir de la audición.

Relacionando la parte emoción y motivación, vale la pena referenciar a Willens en donde afirma casi de manera dogmática “Un buen oído proporciona grandes posibilidades, pero solo el interés que se pone en la música, la sensibilidad afectiva y la inteligencia permiten sacarle todo el provecho” (2001, p. 70). Reafirmando la importante de la motivación en el momento de introducirse en el estudio y desarrollo de las habilidades auditivas. Esta investigación al crear un método próximo a la cultura del estudiante busca generar un factor de motivación y curiosidad en el estudiante por abordar una temática diferente a la que se utiliza normalmente dentro de los contenidos de estas asignaturas.

Un recurso complementario para esta investigación son los temas que abarcan conceptos como memoria, la concentración, la atención, siendo estos procesos psicológicos que permiten mejores resultados en el estudio de la lectura y la formación del oído, Elena Berrón Ruíz propone un trabajo un poco diferente que abarca un campo importante relacionado con la memoria en los procesos de lectura musical, denominado “Desarrollo de la memoria en la asignatura de Lenguaje Musical” (2016). En la enseñanza de la lectura y audición intervienen procesos de retención y memorización de alturas, patrones melódicos, rítmicos y armónicos. Willens define la audición interior como “la ideación musical sonora, que no significa solamente imaginar notas, sino también escuchar y recibir pasivamente los sonidos de la imaginación”. (2001, p. 111)

Esta audición consiste en

1.Oir internamente los sonidos absolutos

2.Dominar el ordenamiento de los sonidos por la audición relativa

3.Oír o crear melodías

4.Dominar la justa afinación

5.Concebir simultaneidades de sonidos, acordes y el conjunto de sonidos que los forman

6.Oir y crear encadenamientos armónicos y polifónicos como se presentan en la obras musicales.

Es importante aclarar dos conceptos muy frecuentes en la clase de desarrollo auditivo, el oído relativo y el oído absoluto, cada uno con caracterísiticas específicas que ayudan a resolver el dictado y la comprensión de la música en general.

La audición que más se desarrolla en las aulas de música es la audición relativa, la cuál Willens la describe con la siguiente frase, “la audición relativa concierne a las relaciones sonoras, es una de las características del don musical y la fuente de la creación auténtica”. (Willens p. 112)

Por otra parte, la audición absoluta, en el sentido estricto de la palabra se refiere a la memoria de los sonidos, “se trata, pues de una memoria de los sonidos que se apoya en elementos psicológicos y que concierne a la altura en la escala total de los sonidos” (Willens, 2001. p 113). En otras palabras es poder nombrar un sonido con plena seguridad y certeza si tener una nota guía o una relación interválica y que puede ser desarrollada a partir de la interiorización y memorización progresiva de algunos sonidos.

El método busca desarrollar una audición direccionada hacia la audición relativa, esto quiere decir que, a partir de una función de tónica o algún sonido de referencia, se deben identificar las progresiones armónicas identificando su región, si pertenence a Tónica (T), Subdominante (S) o Dominante (D), nivel de tensión y relajación, además de reconocer los giros cadenciales comunes en la música tonal.

Entendiendo la música como lenguaje, debe tener la cualidad de ser reconocida como tal en el entorno en que se desarrolla, y como contenido debe poseer originalidad con valor estético.

De acuerdo con la literatura revisada es cierto que existen numerosos estudios sobre la lectura y la audición, llevados a cabo en laboratorios, pero son menos los trabajos que analizan el problema desde el aula y desde la propia dificultad del estudiante. Esta investigación, la creación del método y su implementación práctica en dirección al desarrollo auditivo y la lectura se direcciona en el uso y apropiación de los géneros tradicionales de la música colombiana, aclaro tradicionales porque existe una cantidad de subgéneros que no son abordados en la composición de los ejercicios que conforman el método, dando a conocer al estudiante de las características de ritmicas, melódicas y armónicas de la música tradicional. En esta dirección de el uso de música tradicional, Swanwick afirma que:

> Las canciones, melodías y danzas de un pueblo proceden sólo parcialmente de instancias y convenciones culturales extramusicales. Los materiales y la estructura de los instrumentos musicales conforman las relaciones tonales de ciertos intervalos y escalas y las posibilidades concretas de ritmo y timbre. (1991 p. 120)

En el artículo *El desarrollo musical de las habilidades auditivas de los músicos* (Shifres y Holguín, 2015 p. 13) menciona que el concepto relacionado con la formación del oído varía para diferentes autores, mientras que para Schenker (1935) escuchar musicalmente implica advertir relaciones lineales entre sonidos no adyacentes de las voces melódicas, para Willems (1940), está definido primeramente por la agudeza auditiva, esto es la capacidad para discriminar sonidos progresivamente más próximos tanto de manera sucesiva como simultánea.

1.5.3.Armonía

Cuando se aborda el concepto de armonía, está implícito el concepto de serie armónica, funcionalidad y funciones armónicas, la relación entre los diferentes grados y sobre todo una formación previa en los conceptos fundamentales de la teroría musical. Dentro de estas funciones armónicas se estableces tres acordes como acordes principales la Tónica, la Dominante y la Subdominante, los demás grados son considerados funciones secundarias. Quiroga enuncia que:

> La formulación del concepto de funcionalidad tiene tres orígenes. En primer lugar, la observación del repertorio musical y la inferencia de reglas gramaticales acerca de su uso. En segundo lugar, la introspección y la apreciación subjetiva de la tensión o el grado de inestabilidad armónica que generan los acordes. En tercer lugar, la suposición de que los oyentes perciben la funcionalidad armónica de la misma manera. (2014, p. 41)

Es importante para esta investigación direccionar la conceptualización de función armónica en estos tres orígenes, dado que la propuesta del método se establece a partir de un repertorio específico de música tonal colombiana, el reconocimiento armónico por medio de la relación tensión y distensión y, finalmente cómo el estudiante percibe la funcionalidad armónica establecida por las relaciones entre los acordes.

Uno de los objetivos principales de Quiroga (2014) se direcciona en establecer la incidencia del nivel de formación musical en la percepción de los oyentes, se realizaron dos pruebas, la primera con músicos y la segunda con no músicos, dando relevancia al estudio de la percepción y el reconocimiento auditivo de las estructuras armónicas.

El estudio de Quiroga (2014) fue pensado como una prueba exploratoria que busca desarrollar una metodología para poder medir de manera confiable la funcionalidad armónica

tanto en músicos como en no músicos. El concepto de armonía parece un concepto simple direccionado a lo bello, a lo coherente, a lo organizado; pero en música el significado es profundo y por la experiencia como docente, a veces complejo de asimilar por los estudiantes, pero totalmente indispensable en la formación del músico, Willens

> La armonía tiene una triple acción, un triple significado; no hay más que considerar el acorde, su elemento esencial. Este acorde está hecho de una simultaneidad de sonidos, que conservan su carácter físico, sensorial; tiene un valor afectivo que proviene de los intervalos melódicos que lo componen; no obstante, el elemento característico de la armonía es la síntesis, la cual supone la posibilidad del análisis. (Willens, 2001, p. 126)

Los ejercicios de armonía clásica comienzan por encadenamientos de acordes y se realizan a cuatro voces por simple comodidad, se nos dice, a fin de encadenar mejor los acordes. Es preciso notar que esos encadenamientos se buscan, generalmente, más en el conocimiento de los acordes que su audición interior. (Willens p. 128)

1.5.4.El piano como herramienta pedagógica

El piano ha sido una herramienta pedagógica muy importante en las aulas de clase ya que es un instrumento armónico (que puede realizar diferentes sonidos al mismo tiempo), además de sus posibilidades para enlazar de manera visual y mecánica diferentes progresiones y acompañamientos armónicos.

Cifrado y lectura armónica: la propuesta metodológica de tocar y cantar presenta una sección de cifrados armónicos que buscan la realización de lectura inmediata de funciones armónicas. Se ampliará el concepto de lo que es Cifrado funcional, contextualizando históricamente con lo que se denominaba el bajo cifrado del barroco.

Dentro de algunos objetivos de la formación en piano se buscan elementos técnicos como Adecuada postura corporal, concocimientos de las articulaciones (legato, non legato staccato) Independencia de las manos y disociación motora, conocimiento y reconocimeitno del teclado, conocimiento e interiorización de dinámicas, lectura simultánea de claves.

Por otra parte, Morris 1933, propone un método para el aprendizaje de la armonía al teclado denominado *Figured Harmony at the Keyboard,* el cual estudia la armonía a partir del teclado proponiendo encales básicos y el uso progresivo de notas ajenas al acorde o notas de ornamentación. Estudia la unión de acordes en estado fundamental y progresivamente el uso de las diferentes inversiones de los acordes. Permite el conocimiento armónico a partir de la contrucción de los acordes y la audición de los giros armónicos al ser tocados en el teclado.

El aprendizaje del piano como instrumento de estudio es importante en la formación del músico y sobre todo en la formación del educador musical, siendo éste una de las herramientas armónicas más importante en el ejercicio pedagógico. El piano permite “ver” más fácilmente la construcción de acordes, los enlaces armónicos, la conducción de las voces y la reducción de constructos musicales más complejos, que pueden entenderse armónicamente, visualmente y mecánicamente, por lo tanto desarrolla diferentes competencias que fortalecen la capacidad de aprehendizaje del músico, además de permitir escuchar de manera inmediata lo que está escrito. Como herramienta pedagógica funciona como instrumento acompañante y soporte para la entonación de partituras, además de proporcionar las bases necesarias para impartir una clase de piano iniciación de buena calidad.

1.5.5.Música colombiana

La creación del método abordará diferentes ritmos de las regiones de Colombia tales como de Pasillo, Bambuco, Porro, Cumbia, Joropo, Carranga, Guabina, Torbellino, Sanjuanero y Sonsureño. Estos serán desarrollados históricamente y estéticamente en el transcurso de la investigación. Los referentes teóricos abordados se direccionan a los historiadores Abadía Morales (1970) y Egberto Bermúdez, (2000) quienes abordan diferentes aspectos históricos y estilísticos de la música colombiana y una investigación enfocada en el análisis de la música colombiana. Solomeniuk y Litvin (2017).

Oleksandr Solomeniuk, Iryna Litvin, (2017), presenta una investigación denominada *El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional*. Este trabajo busca proporcionar a los estudiantes de música, musicólogos, historiadores y folkloristas; herramientas que faciliten el análisis estructural de las obras musicales que pertenecen a los géneros tradicionales andinos colombianos.

La metodología empleada por Solomeniuk y Litvon se fundamenta en la recopilación y análisis de la literatura musical característica y específica de géneros característicos de la música colombiana. Aunque no se fundamenta en la lectura musical, es un aporte para este trabajo en lo que refiere al análisis y estructuración de los diferentes géneros y ritmos que integran el método.

A continuación se se presenta una introducción a la música colombiana que permite contextualizar y conocer cada uno de los géneros y ritmos pertenecientes a las regiones de Colombia como fundamento histórico de esta investigación.

No se puede hablar de una música netamente colombiana o música colombiana “pura”, son pocos los valores y expresiones culturales que permanecen en la tradición, partiendo del concepto de aculturación, como la recepción de elementos propios de otra cultura, si hablamos de un antes de este proceso nos centramos en una música aborigen o más bien de una forma de comunicación por medio de sonidos, a partir de tres grandes familias indígenas: La Chibcha, Caribe y Arawak influenciadas fuertemente por los conquistadores, desde el cambio de la propia lengua, hasta el cambio de sus costumbres y creencias.

Durante la colonia, en el siglo XVII predominaba la musica eclesiástica proveniente de los sacerdotes europeos, ligada estrechamente a la música que actualmente reposa en el archivo Musical de la Catedral Primada de Bogotá.

En el siglo XVIII llegaron al nuevo mundo ritmos euopeos como el *vals, la polka, la mazurka*, *el minue,* entre otros.

En el siglo XIX, durante la lucha por la independencia se afianza la música folklórica en cada una de las regiones, más o menos de la misma manera en que se conoce en la actualidad, con una mezcla de la música indígena, negra y española. Se experimentaron las primeras corrientes nacionalistas.

Pedro Morales Pino aportó elementos importantes a la escritura de los aires típicos como el bambuco, pasillo, danza, guabina, vals y torbellino.

Durante el proceso compositivo de los ejercicios que integran el método, se analizaron y escucharon composiciones de música colombiana de las diferentes regiones. Es importante para la educación musical colombiana que se estudien los elementos musicales desde los géneros cercanos

y lo que llamamos “propio” sin desconocer que ese mencionado “propio” también viene de una tradición europea desde la colonización.

La necesidad de la creación de un método con ritmos tradicionales ha sido durante varias décadas una preocupación abordada por autores internacionales como Kodaly, Szönyi, Swanwick y en Colombia por Zuleta, en la búsqueda de un acercamiento la música ubicada en el entorno y contexto del estudiante de música. Este proyecto sigue la dirección y preocupación de estos pedagogos y compositores, fortaleciendo el enfoque del aprendizaje a partir de estos recursos de la tradición.

Por otra parte, la pedagoga Erzsébet Szönyi, afirma que no es nada aconsejable forzar a los niños a que aprendan a amar la música a través de canciones populares totalmente ajenas a ellos sólo porque es más fácil utilizar un material ya existente y unos sistemas inscritos en las estructuras generales del método.

En defensa de estas ideas también se pueden tomar las palabras de Swanwick cuando declara que:

> Debe haber una cultura común en nuestro tiempo es la cultura sustentada y literal y metafóricamente difundida por los medios de la radio y la televisión, ampliados por las cintas magnetofónicas y los videos. Los medios de comunicación social nos hacen llegar [...] un repertorio armónico derivado sustancialmente de la tradición clásica europea. (1991)

Las características rítmicas melódicas y armónicas se realizan a partir de la audición y análisis de diferentes piezas tradicionales del repertorio, plasmando las características generales de cada repertorio, resignificándolas al solfeo entonado y el acompañamiento del piano. Este

apartado presenta una descripción musical de cada región acompañada de una tabla que presenta una breve descripción del género musical y los referentes musicales consultados para establecer los componentes generales de cada ritmo y de su organización estructural.

Región Andina

La región andina se caracteriza por un grande desarrollo demográfico gracias a las tierras fértiles, economía agraria, minería, siendo un territorio muy llamativo para los colonizadores. Esta región concentra gran parte de la población mestiza. De la misma manera la música se enfoca en géneros que derivaron directamente del Vals y de su carácter ternario, derivando ritmos como El Pasillo, el Torbellino, la Guabina y otras transformaciones más complejas como el Bambuco, característico por la bimetría 3/4 y 6/8. León (S.F) en su cuaderno La percusión y sus bases rítmicas en la música popular, aborda inicialmente los ritmos de la región andina colombiana y menciona en el siguiente orden el Pasillo, el Bambuco en 6/8 y 3/4, el bambuco fiestero, el torbellino, la guabina y el rajaleña. En esta cartilla presenta los ritmos con su instrumentación más usual y una reducción para la batería.

Esta región está conformada por los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca, Nariño, Huila Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander. La tabla 6 presenta los ritmos caracteríscos y principales de la región andina, el cual describe brevemente la estructuración metro-rítmica y referentes musicales utilizados durante el transcurso del proceso compositivo.

Tabla 6 Ritmos región Andina.

Ritmo-Descripción	**Referentes musicales**

Pasillo El pasillo se caracteriza por su métrica de 3/4 Después del valse, con su ambigüedad europea y criolla, fue el pasillo el primero de los aires colombianos que sentó plaza en las altas esferas sociales" (Marulanda, 1990, p 38) Característico por ser interpretado en su conjunto típico Guitarra, Tiple y Bandola.	Hurí, Hacia el calvario, camino viejo, Anhelo, Titiribí
Pasillo fiestero Los pasillos se clasifican en dos tipos según Ocampo: el pasillo fiestero instrumental, utilizado en fiestas y celebraciones y el pasillo lento que puede ser vocal o instrumental, utilizado en serenatas. (1984). Característico por ser interpretado en su conjunto típico Guitarra, Tiple y Bandola. Nuevas agrupaciones incluyen instrumentos de la familia de la madera	El Calavera, Esperanza, la gata golosa, vino tinto
Bambuco El ritmo del bambuco, dicho en términos sencillos, corresponde exactamente a los cinco clásicos golpes (tres para arriba y dos hacia abajo alternados y que se inician con uno de aquéllos) y a la pequeña pausa que en idénticos y sucesivos períodos musicales ejecutan nuestros trovadores al acompañar los bambucos en el tiple." (Añéz, J citado por Perdomo, 1980, p. 248) Por tratarse del aire más importante de la región andina su instrumentación puede variar desde bandas y chirimías de fiesta callejera, que emplean tambora, redoblante, platillos, hasta conjuntos de salón con bandola, tiple y guitarra (León, S.F) Característico por ser interpretado en su conjunto típico Guitarra, Tiple y Bandola.	Bochica, Ilusiones, Brisas del pamplonita, Tristezas, María Antonia, Antioqueñita
Guabina Género tradicional del departamento de Santander y Boyacá, característico por su métrica en compás ternario de división binaria. El conjunto típico emplea bandolas, requintos, tiples y guitarras que son acompañadas con accesorios como esterillas, carraca de burro y guacharaca. (León S.F)	El pescador, bunde tolimense, Rio Neiva
Torbellino	Pequeña Suite. Torbellino Veleño

Abadía M. (1995) define el Torbellino como la tonada canto y danza de características indígenas más pronunciada entre todos los ritmos y danzas mestizas de la zona andina de Colombia. "La melodía cantada por dos voces en terceras paralelas se desarrolla en frases amplias. Hay una larga pausa típica en la anacrusa que da muchas veces lugar a una elaboración tonal., (G. Durán. citado por Perdomo, 1980, p. 248)	
Danza "La danza ha sido escrita en compás de dos tiempos y su característica rítmico-melódica en figuración de tresillos. Su movimiento animado, con su ritmo en 6,/8 original de la antigua contradanza, es posible que haya originado el ritmo de acompañamiento del bambuco (el crítico y compositor español Adolfo Salazar dice que la danza se mezcló en Colombia con el bambuco) (Perdomo, 1980, p. 221)	Negrita, María Eugenia
Rajaleña Versos de ocho sílabas fonéticas y deben rimar la segunda con la cuarta, característico por sus coplas en doble sentido. León describe el Rajaleña como aire en compás de 3/4 similar al sanjuanero. Se interpreta con la instrumentación típica de la región: tambora, zambumbia, chucho, esterillas, quiribillo, que acompañan a un conjunto de cuerdas y la voces.	El Guacirqueño
Sonsureño Género característico de la región limítrofe entre Nariño y Ecuador, también conocido con el Nombre de Bambuco Sureño, característico por su compás ternario 6/8 y su combinación con el ¾ a diferencia del Bambuco.	
Rumba Carranguera Género característico de la región boyacense, escrito en compás de 2/4, característico por el uso del ostinato rítmico en el bajo de *negra, silencio de corchea y corchea,* además del frecuente uso de contratiempo.	Julia, Julia, Julia.

Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias 2024

Región Caribe

La región caribe comprende conocida también como costa atlántica los departamentos Atlántico, Bolivar, Magdalena, La Guajira, Cersar, Córdoba y Sucre. Las danzas negras presentan la influencia de la música africana y también su supervivencia hasta la actualidad. Entre los ritmos característicos se pueden mencionar la cumbia, el porro, el paseo. La tabla 7

presenta los ritmos caracteríscos y principales de la región atlantica, menciona una breve descripión y los referentes musicales.

Tabla 7 Ritmos región Caribe.

Ritmo-Descripción	**Referentes musicales**
Porro Viene de "aporrear". Baile originariamente de los negros bailando en torno de los tambores que aporreaban y de aquí posiblemente el nombre de sus instrumentos con característico manoteo monorrítmico. (Zapata Olivella citado por Perdomo, 1980, p. 274) Como tonada y danza es una de las más populares formas de la cumbia costeña, que ha invadido como danza los salones de la sociedad culta. (Perdomo, 1980, p. 274) Puede ser considerada como una modalidad de la cumbia con un carácter más vivo. El porro pelayero o palitia'o característico de la región de San Pelayo Córdoba.	San Fernando, Salsipuedes, Colombia tierra querida, Tolú.
Cumbia Danza y grupo de tonadas, cantares y bailes de la Costa Atlántica. Este ritmo combina la cultura negra e indígena y tiene su Origen en El Banco Magdalena. Apócope de cumbiamba. La palabra parece originarse en la raíz *kumb* muy difundida en el oeste africano. Según Fernández Ortíz, la palabra *kumba* significa hacer ruido. (Perdomo, 1980, p. 274) En sus inicios la cumbia era un género de carácter instrumental a diferencia del Porro que si incluía la voz.	Arias, E. (1965) Cumbia del caribe. Cumbia Madera J. B. (2008). La pollera colorá. Cumbia Jimenez, J. (S.F). Gayaspera. Cumbia (Canción).
Vallenato-Paseo Danza costeña, llamada también corrido, que forma parte de la familia de la cumbiamba. (Perdomo, 1980, p. 272)	Díaz, L. (1970) Matilde Lina Paseo-Vallenato. Escalona, R (1991) La casa en el aire Paseo-Vallenato. Peláez, P. (2009) El amor más grande del planeta (Vallenato) Peláez, P. (2012) Tan Natural Vallenato

Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias 2024

Región Pacífico

Esta región está conformada por los departamentos de Cauca, Chocó, Valle del Cauca y Nariño, para efectos del desarrollo de esta tesis los ritmos musicales característicos de esta región se consideran como ritmos andinos de la región sur.

La llegada del africano a Colombia, poblando principalmente las costas Atlántica y pacífica, el Chocó y Valle del Cauca, generó un proceso de mestizaje cultural, combinando tradiciones indígenas, elementos de la música europea y la música rítmica del africano introdujo ritmos muy característicos de la región, de carácter alegre y movido “Su presencia en estas regiones introdujo influencias sobre la conformación étnica de la población, costumbres, magia, religión, música y folclor en general, llevándola precisamente desde el plano más bajo de la estratificación social” (López, p. 70)

> La introducción de las culturas africanas en Colombia presenta algunos fenómenos dignos de considerar: unas se conservaron en estado puro, transmitiendo supervivencias africanas a los pueblos contemporáneos; otras se mezclaron con los españoles e indígenas, conformado nuevos elementos aculturados (López, 1976, p. 70)

Otra característica en los cantos negros es “la forma diversa de expresar los gritos, a veces agudos y prolongados, con numerosas ondulaciones en la melodía; la forma de manifestar las cadencias y movimientos frenéticos, en donde parece concentrarse el ardor y frenesí de la selva; aquella alternancia responsorial y cantilación tan característica del canto negro”. No se incluye en esta propuesta del método, pero se menciona para una segunda parte en donde se incluyan otros rítmos, como ampliación del estudio.

Región Orinoquía

La región orinoquía, conocida tambien como llanos orientales está conformada por los departamentos de Arauca, Casanare, Meta, Meta Vichada y parte del Guaviare. Su nombre hace referencia a la cuenca del rio Orinoco.

El joropo es el baile de los llaneros. "Se canta en una nota larga que va muriendo lentamente hasta extinguirse como la pasión de algunos versos prolongados que terminan en queja.

El Joropo-Pasaje y Seis por derecho, se compone de ritmo lento y ritmo rápido, a lo que se le denomina *Recio*. "Los bailes más comunes -escribe Guillermo Abadía- son el galerón, el joropo propiamente dicho y la guabina llanera. El galerón puede ser bailado simultáneamente por varias parejas. (Abadía p. 232)

Con la influencia de la música española, se pueden percibir los primeros aportes andaluces que en cuanto al canto y el ritmo crean lo que sería el joropo y sus variantes. “Si entre los aires mestizos hemos dichos que el torbellino es el que revela un más fuerte ancestro indígena, el que denota más el acento español, es el joropo” (Bustamante, 1982, p 162)

Además del torbellino escrito en compás de ¾, el vals es la estructura rítmica de tradición europea utilizada sobre todo en los minuetos y las mazurkas, teniendo como característica común el uso de compás ternario de división binaria. La tabla 8 presenta una descripción de la metro-rítmica y los referentes musicales la música de los llanos orientales.

> Entre el corrido, el galerón, el pasaje y el golpe, como definiciones que los músicos populares entienden, de pronto, con el significado de joropo, hay un hilo conductor que es el vals, en un sentido muy amplio, como expresión rítmica en compás ternario. (Marulanda, 1990, p 193)

Tabla 8 Ritmos región orinoquía.

Ritmo-Descripción	Referentes musicales
Joropo Pertenece a la región de los llanos orientales, según León el joropo nos muestra tres sistemas diferentes de interpretación para el acompañamiento de tonadas, pasajes y golpes, en donde sus tempos pueden ser algunas veces lentos cuando son pasajes y tonadas y rápidos para los denominados golpes. Puede ser escrito en compás de 3/4 o 6/8. Los instrumentos más usados en esa región son el arpa, bandola, el cuatro, llamado así por las cuatro cuerdas que lo componen y las maracas, fabricadas de los frutos del maraco, árbol de la región.	Ay si si, Carmentea, Ay mi llanura, Reflejos y Tallonazos

Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias 2024

Región Amazonía y San Región Insular

Comprende una extensa zona selvática en el departamento del Amazonas que limita con Brasil y Perú. Entre la música que sobrevive de los pueblos indígenas puede mencionarse, la música del interior del país, la orinoquía y la amazonía. Para esta propuesta no se incluyen las regiones Amazonía ni la Región Insular.

1.6 Estado del arte

En estre apartado se muestran las diferentes investigaciones que han abordado la importancia del desarrollo de la lectura y el oído a partir de ejercicios propios del contexto en el cual se encuentra el estudiante, mostrando las tres variables principales que son Lectura y solfeo, desarrollo del oído y conocimiento armónico, las cuales son estudiadas dentro del método propuesto. A continuación se presentan los principales autores que han abordado la temática del desarrollo auditivo, aunque no son muchos se direccionan en la formación del oído y la lectura musical.

A continuación se presenta el estado del arte en el cual se indica el título, objetivos generales de la investigación, conclusiones y resultados principales, finalizando con un idea general de los aportes de cada uno de los autores en dirección a esta tesis.

Leonardo Borne, “Solfeo y entrenamiento auditivo en la educación musical del nivel superior en Brasil: un análisis curricular” (2020) se trata de una Investigación doctoral, que tuvo como tema central la evaluación del solfeo en tres universidades de Brasil, donde el autor realizó algunos estudios paralelos que sirvieron como base para reflexionar los hallazgos del campo empírico. Uno de estos estudios se centró en solfeo y entrenamiento auditivo a partir de su concepción curricular, a través de una investigación en los programas oficiales de las licenciaturas en música de Brasil. El objetivo fue verificar la posición de las materias en el diseño curricular, su carga horaria, planes de enseñanza, referencias, interacción con otras materias o asignaturas y otros datos contenidos en los planes de estudio.. Dentro de las conclusiones y resultados el investigador encontró que el solfeo integral es el más frecuente en los programas de estudio, o sea, el solfeo como parte de un conjunto más grande de habilidades musicales. También que el solfeo es concebido como una habilidad básica del músico, por lo que se encuentra ubicado en los primeros años de la formación musical, pero hay una inconstancia y una variedad de carga horaria de las materias de solfeo en los diferentes currículos de las diferentes IES. Por otra parte concluye que el ritmo en diferentes universidades de Brasil no está incluido dentro de la asignatura Solfeo. Esta tesis puede funciona como un referente a de los diferentes enfoques pedagógicos en la formación auditiva y la lectura musical sobre todo en lo relacionado a la propuesta de que las asignaturas deben estar integradas e interrelacionadas para facilitar la dirección de aprendizje del estudiante de música.

Jimena Peñaherrera Wilches (2017), presenta un recorrido histórico mostrando diferentes métodos de solfeo desde Guido D' Arezzo hasta nuestros días denominada: *Una perspectiva metodológica para la iniciación de la enseñanza de la música, a través de la asignatura denominada: lenguaje musical*. Este texto es un referente importante para esta investigación porque expone diferentes momentos históricos de los que sería el método en música, en principio presenta los nombres que ha tomado historicamente la asignatura de Lenguaje musica, haciendo un recorrido por desde los primeros método hasta los actuales. Por otra parte menciona la importancia de la percepción auditiva a partir de canciones infantiles tradicionales, bajo el argumento de la importancia de la música que es conocida desde la infancia.

> La enseñanza de un *lenguaje musical* en el que, el desarrollo de aparato auditivo y sus funciones viene de la mano del escuchar mediante un conjunto sistematizado de recursos metodológicos provenientes de su memoria sonora y de la realidad del entorno socio-cultural de los alumnos se hace evidente en la propuesta planteada. (Peñaherrera, 2017, p. 100)

Dentro de los resultados propone una secuenciación de las melodías proponiendo una estructura organizada en cuanto al contenido como una herramienta para el desarrollo instrumental y vocal del futuro músico.

Elgueta (2011), propone un método para la lectura a primera vista denominado *Método para la enseñanza del solfeo a primera vista.* La lectura a primera vista es un concepto importante en esta investigación, consiste en la habilidad de leer una partitura de manera nueva o desconocida de manera fluida, esta puede ser solfeada, nombres de alturas y ritmo o directamente en el instrumento que interprete el estudiante de música. Esta lectura es importante para el entendimiento y comprensión de la partitura. La publicación consta en total de 399 ejercicios,

agrupados en 95 guías de estudio. Organizado gradualmente en el avance de las complejidades tratadas, se propone al docente un camino para guiar al estudiante hacia el desarrollo de diversas competencias, las que abarcan en gran medida las materias de la asignatura Lectura Musical en sus diferentes niveles. Las temáticas tratadas en el libro son múltiples y variadas y abarcan aspectos, tanto rítmicos como melódicos. Dentro del aspecto rítmico se encuentran diversos ejercicios de percusión y solfeo hablado, los que en un principio abordan el uso de figuras sencillas, desde la simple ejecución del pulso, hasta las variantes deducibles de la cuartina. Progresivamente la complejidad de los ejercicios aumenta por medio del uso de *contratiempos*, *ligados de prolongación* y *síncopas*, para pasar a la subdivisión, o ritmos que resultan de figuras musicales pequeñas menores a la división del pulso, hasta culminar con la inclusión de ritmos irregulares de alta dificultad, los cuales suelen abordarse en el último nivel de la asignatura. A esto se suma el trabajo de compases de distinta naturaleza (simples, compuestos y mixtos), con el uso de diferentes duraciones de referencia entre distintas métricas en diversos grados de dificultad. Se presentan ejercicios enfocados a la disociación rítmica como lo son las diversas *polirritmias*. Uso de las diferentes claves Sol y Fa, hasta llegar a solfeos de mayor complejidad, los cuales abordan la lectura en clave de Do. Como resultado propone ejercicios melódicos en su mayoría para una voz, junto a algunos ejercicios para dos y tres voces. En concordancia con el aumento gradual de la dificultad en el trabajo de la rítmica y del solfeo hablado, estos solfeos abarcan contenidos tales como el modo mayor, el modo menor, los cánones, los adornos melódicos, el uso de dinámica y los modos litúrgicos.

Fredy Bolívar Sarango Camacho, realiza en Ecuador una investigación similar denominada “Propuesta metodológica para la asignatura de solfeo utilizando el material musical de compositores lojanos”. (2015). Este trabajo se fundamenta en la elaboración de una propuesta

metodológica para el segundo ciclo de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, sustentada en los referentes teóricos de la pedagogía musical, utilizando el material musical de compositores lojanos. Este artículo aporta dos elementos importantes para la investigación, una breve introducción y aproximación al solfeo y por otra parte el uso de la composición musical como recurso para la enseñanza y práctica de la lectura musical con composiciones propias de la cultura ecuatoriana. Esta investigación busca que el estudiante reconozca las progresiones armónicas desde la música cercana a su contexto, de la misma manera, Sarango en su propuesta metodológica propone un acercamiento al solfeo desde material propio de su contexto.

Sarango y Peñaherrera coinciden en que los referentes auditivos deben ser cercanos a su entorno, con el propósito de que facilite en el estudiante la asimilación del material, desde elementos musicales que pueden estar almacenados en su memoria, desde la infancia o desde su contexto.

El análisis musical abarca el estudio de la obra musical en cuanto a su armonía, su forma, estructura interna, técnicas de composición y de interpretación, así mismo como de sus temas, frases, secciones, motivos, periodos, entre otros.

> El análisis musical es el resultado de la interacción entre el músico y el fenómeno musical propiamente dicho, en el cual, intervienen aspectos de desarrollo cultural y subjetivo, como la formación académica del analista y el contexto sociocultural, estético e histórico del hecho musical estudiado (Vicuña, 1991).

Aunque existen numerosas investigaciones en el área de lectura y entrenamiento del oído, no los menciono dentro del estado del arte por no hacer referencia directa al tema creación

de nuevos métodos de estudio y en el uso de repertorio tradicional. A partir de estos referentes se demuestra la necesidad de la implementación de nuevo material y el interés de los autores en abordar los problemas de lectura y desarrollo del oído.

2.DISEÑO METODOLÓGICO

El proceso a seguir en esta investigación cualitativa comienza con el planteamiento del problema, resultante de la observación permanente a los diferentes grupos de trabajo de la asignatura de solfeo y entrenamiento auditivo, esta observación constante a lo largo de años impartiendo esta asignatura, permite determinar los actores, en este caso los estudiantes y la relación con los métodos de lectura y dictado; seguido de las preguntas directrices y los objetivos que delimitan el campo temático y la realidad del grupo estudiado, se realiza un análisis para determinar los procedimientos y metodologías para el alcance de los objetivos teniendo en cuenta los referentes teóricos, se hace recolección de la información suministrada por parte de los individuos a partir de las estrategias de recolección de datos como la observación directa. terminado el proceso de trabajo de campo en en cual se realiza la implementación del método y se procede a la sistematización de la información recopilada estableciendo las categorías de análisis inductivas y deductivas. Como parte final de la indagación se realiza el proceso de categorización y análisis de la información a partir de los resultados de la implementación del método y sus resultados a partir de cada categoría.

Entendiendo el proceso creativo y la implementación del método como trabajo de campo se manifiesta inicialmente la tarea de observar y analizar, interpretando los datos que servirán como elementos generadores de ideas, de organización y estructuración de las diferentes fragmentos musicales que conformarán este trabajo. Bonilla describe los diseños cualitativos como “interactivos, dinámicos y emergentes. En donde el problema, los objetivos, las estrategias de recolección, los datos, el análisis, la interpretación y la validación están inextricablemente tejidos a lo largo del proceso de investigación.” (Bonilla, 2005, p. 133).

Esta investigación y su fundamentación teórica se contruyó a partir de la reflexión teórica del docente investigador desde su formación disciplinar que se enmarca en el ámbito de la composición y desde su labor docente en el área de teoría de la música, específicamente en lectura y educación auditiva. Es importante aclarar que la investigación no se desarrolló a partir de una hipóteisis pero si bajo el supuesto que a partir de la elaboración de un método que integre progresivamente los contenidos armónicos y además integrando ritmos tradicionales de la música colombiana permite un desarrollo más eficaz en el oído armónico como un elemento fundamental en la formación musical. A partir de este supuesto se planteó la construcción de un método que incluye ejercicios prácticos que complementan la formación del estudiante a partir de melodías sencillas con el acompañamiento de armonías que van aumentando progresivamente el nivel de dificultad.

De esta manera los aspectos metodológicos se abordaron desde dos caminos, uno incial centrado en el proceso de creación y otro quasi-experimental que enfocado a la implementación del método en un curso de Educación Auditiva de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia con sede en Tunja.

> En cuanto el tema de investigación creación se plantea desde el imperativo de la investigación como factor de calidad de la educación, parecería que se le concediera un rango inferior a los procesos creativos. Reitero: puede considerarse la creación como la categoría más amplia de la producción de lo novedoso y la investigación como una de las formas que puede asumir la actividad creativa. En este caso, toda investigación sería creación, pero no viceversa. (Asprilla, p. 23)

El presente proyecto de investigación genera una propuesta de lectura musical desde la comprensión armónica y la interiorización auditiva de progresiones características de la música tonal, de manera progresiva y reiterada en cada uno de los ejercicios, aumentando el nivel de

complejidad armónico. Por otra parte, la prueba piloto es realizada a partir de un grupo experimental, al cual se le asignan los nuevos materiales de lectura y el grupo control dirigido por otro docente, el cual se mantiene con los ejercicios de tocar y cantar acordados en los contenidos programáticos de Educación Auditiva.

En el ámbito de la investigación cualitativa se conocen las dificultades que se le presentan al investigador al definir y plantear el problema de investigación, sobre todo cuando el trabajo depende de la observación, generando un diálogo entre el investigador-compositor, la realidad y la teoría. Para tal fin esta investigación se enmarca dentro del enfoque cualitativo-interpretativo por tratarse de una propuesta de estudios artísticos enfocados en la creación. Vale la pena mencionar a Tezanos, en su libro *Una Etnografía de la Etnografía*, en donde se aborda este concepto como teoría de la descripción (2002, p. 21), lo que quiere decir que la observación, los apuntes, los esbozos y los resultados de evaluación serán documentos para ser analizados y descritos, enmarcando estas características al ámbito compositivo, en lo referente a la descripción y análisis de cada uno de los ejercicios que conforman el método.

La Investigación en artes y educación está enmarcada dentro de un enfoque cualitativo porque se “procesa la construcción de un objeto” (Tezanos, 2002 p. 20). En este caso el objeto resultante de la investigación fueron las composiciones que integran el método y su implementación. Así, la interpretación de los datos es fundamental porque el investigador debe sumergirse en la teoría estudiada, la realidad de los estudiantes y a su vez la organización del contenido para darle utilidad y validez dentro del campo musical.

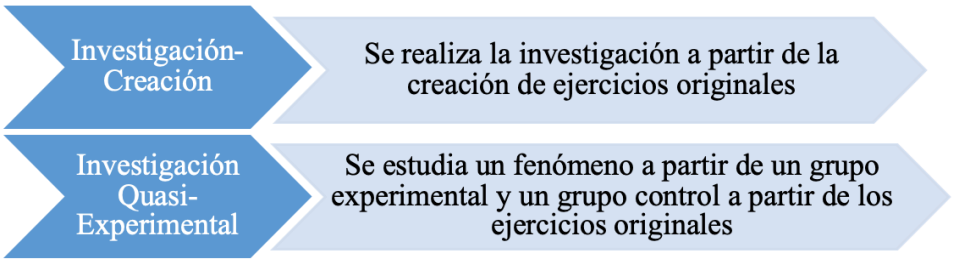
2.1.Tipo de investigación

Con lo anterior podemos definir la orientación epistemológica dentro del enfoque cualitativo, en cuanto a que el investigador debe liberarse de prejuicios para tener mayor objetividad, construyendo la obra – compendio de ejercicios – a partir de la relación entre la realidad y el investigador-compositor, por otra parte se establece un paralelo entre la documentación teórica, la creación, la descripción de la realidad, la construcción teórica y las conclusiones propias del investigador a partir de las pruebas implementadas. Para Bonilla:

> El método cualitativo no parte de supuestos derivados teóricamente, sino que busca conceptualizar sobre la realidad con base en el comportamiento, los conocimientos, las actitudes y los valores que guían el comportamienton de las personas estudiadas. El proceso de investigación cuaalitativa explora de manera sistemática los conocimientos y valores que comparten los individuos en un determinado contexto espacial y temporal. (2005, p. 86)

Por la naturaleza de esta investigación se centra en dos tipos de investigación de acuerdo a la metodología, una primera parte enmarcada dentro la Investigación creación y una segunda parte en la investigación Quasi-Experimental como se muestra en la figura 5.

Figura 5 Tipo de investigación



Fuente: Elaboración propia (2024)

2.1.1.Investigación creación

Es importante resaltar en esta investigación el perfil del docente investigador, se trata de un músico compositor y docente, quien se ha formado durante su carrera universitaria como músico compositor y durante su maestría como músico con área de concentración en composición. Esta es la primera vez que como docente y compositor se integran estas dos disciplinas, la composición que ha sido mi centro de formación y la lectura musical, en la que me he desempeñado durante más de 15 años como docente en diferentes universidades colombianas tales como la Universidad Antonio Nariño, El Bosque y La Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Por esta razón esta investigación se centra en dos líneas, la creación y la docencia, por lo tanto se recurren a diferentes tipos de investigación por la naturaleza transdisciplinar de esta propuesta.

> Pensamos que no todas las metodologías de investigación sirven para indagar la práctica profesional; dependerá de los propósitos y de las metas que deseemos alcanzar. En el caso del profesorado, la finalidad es mejorar, innovar, comprender los contextos educativos, teniendo como meta la calidad de la educación. Se defiende, pues, una investigación en la escuela y desde la escuela, realizada por los docentes, con el fin de dar respuesta puntual a las situaciones problemáticas que tienen lugar en el aula. (Latorre p. 20-21)

La investigación ya en sí misma es creación, busca generar un nuevo conocimiento, en este caso la creación hace parte inmanente de esta investigación y, desde la creación se aborda la solución a problemas existentes dentro del aula y dentro de la práctica docente. En cuento al dilema de definición y alcances de la investigación creación, Cano recopila diferentes conceptos sobre la investigación generando una discusión entre diferentes referentes y puntos de vista desde escuelas y conservatorios europeos, hasta procesos académicos en Latinoamérica y

Colombia, proponiendo una opción favorable en que toda práctica artística, en sí misma, sea considerada práctica de investigación. (Cano, y San Cristobal, 2014).

Cano y San Cristobal separan la idea de la obra de arte como producto de investigación y el proceso de reflexión sobre la construcción de un obra; por lo tanto esta investigación se centra en la reflexión pedagógica sobre un producto artístico, en este caso la creación del método y el análisis de sus aportes para la lectura musical y el desarrollo del oído, desde el concepto armónico y la organización melódica.

> Por esta razón, es necesario insistir que este tipo de investigación es una actividad específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en sí misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc. (Cano, y San Cristobal, p. 14, 2014).

El fundamento epistemológico incluye dos elementos principales como referentes una pregunta de investigación resumida en cómo mejorar la lectura y experiencia auditiva armónica de los estudiantes de formación musical a partir del camino de creación de material de lectura y la dirección a un análisis cercano a su contexto.

> La Investigación Creación puede tener dos puntos de partida: uno de ellos es una pregunta definida por medios proposicionales a partir de la cual se avanza de manera metódica hacia la producción de un conocimiento generalizable en respuesta a esa pregunta. En este caso estará más cercana a la investigación científica. (Ministerio de tecnología p. 10-11)

Esta segunda etapa de la investigación se extendió por aproximadamente un año en el cual se estudiaron los referentes musicales que serían el fundamento artístico de la propuesta, dando continuidad a la etapa anterior centrada en la documentación bibliográfica.

2.1.2.Investigación Quasi-experimental

De acuerdo a las características de los medios utilizados para la obtención de los datos, esta segunda parte de la investigación puede considerarse de carácter quasi-experimental, la cual busca la modificación de un fenómeno, en este caso la mejora de la lectura y el reconocimiento auditivo armónico y la evaluación del método. “El proceso de investigación se caracteriza por la inquietud de un individuo por resolver problemas que lo rodean mediante la aplicación del método científico” Ramos-Galarza (2021).

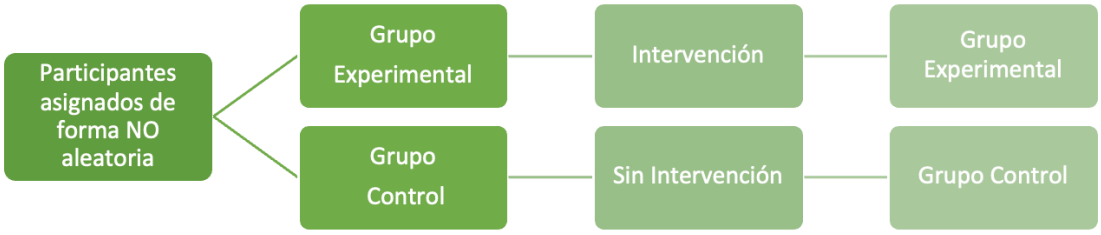
Por otra parte la existencia de dos grupos, el grupo experimental y el grupo control, funcionan como elementos de referencia y comparación del proceso evaluativo de las tres variables. El grupo experimental se enfrenta a abordar un nuevo material de tocar y cantar y el grupo control mantiene el material establecido de tocar y cantar propuesto dentro de los contenidos. Por su duración en la implementación puede considerarse transversal.

En un diseño de tipo experimental se encuentra la variable independiente y la variable dependiente, según Ramos-Galarza (2021), una variable independiente es la variable causal que genera un impacto sobre una variable dependiente, en tal sentido, los niveles de experimentación de la variable independiente generarán un impacto en la variable que se pretende transformar.

En el diseño quasi-experimental se establecen dos subniveles de la variable independiente: La intervención realizada en un grupo experimental y un grupo control en el cual no se realiza

intervención. La figura 6 representa el proceso metodológico del estudio cuasi-experimental a partir de la muestra por conveniencia.

Figura 6 Representación gráfica de un estudio cuasi experimental.



Fuente: Tomado de Ramos-Galarza (2021)

En esta investigación se realiza una evaluación diagnóstica (Pre-test) implementada en los dos grupos, evaluando cada una de las variables dependientes. Las variables dependientes son Conocimiento armónico (Análisis), Habilidad en la lectura acompañada y el desarrollo de las destrezas auditivas en transcripción armónica. La intervención se realiza durante un semestre académico a partir de la implementación del método de tocar y cantar con ritmos colombianos en el grupo experimental, mientras el grupo control sigue con el método de Sol Berkowitz; vale la pena resaltar que cada uno de los grupos continúa el estudio de los materiales en común, correspondientes a lectura rítmica, lectura melódica y el entrenamiento auditivo.

El pensamiento de Leonard B. Meyer fue el referente clave para la investigación experimental que floreció a partir de la década de los 80. Además, se puede considerar como un eslabón entre la teoría musical y los métodos de la psicología. Este filósofo intentó elaborar una

teoría para explicar el significado intramusical, es decir, la capacidad que tienen los sonidos musicales de producir sentido sin necesidad de acudir a referentes externos a la música misma.

Etapa 1: Diagnóstico

Revisión del currículo: Durante el comienzo del semestre se realizó la revisión y ajuste de los contenidos programáticos de educación auditiva IV, semestre con el cual se realizaría la implementación del método.

Revisión del nivel de lectura de los estudiantes de Educación auditiva IV

Se realizó un examen diagnóstico que incluye los siguientes ítems

- Lectura a primera vista tocar y cantar: Se asignó el ejercicio número 49 de tocar y cantar del método de lecura *A new approach to the sight singing.* Cada estudiante realizaba lectura mental durante 8 y 10 minutos en el cual paralelamente escribían el análisis armónico reconociendo las funciones armónicas.
- Dictado armónico:
- Análisis de los resultados del examen diagnóstico

Revisión del nivel de comprensión armónica (Dictado armónico) Duración: entre 1 y 2 semanas

Etapa 2: Implementación del método

El método se implementó en el grupo experimental dentro del tiempo correspondiente a un semestre académico, correspondiente a 16 semanas, comenzando con un grupo de ejercicios de menor dificultad y aumentando progresivamente el nivel de dificultad. Las primera semana fue utilizada para dar inicio a las clases e informar al curso sobre el nuevo método que se iba a utilizar junto con la socialización de la forma de evaluación por medio de rúbricas y presentación

de los formatos del exámen diagnóstico inicial. A partir de la tercera semana se comenzó con la asignación de los ejercicios.

Etapa 3: Recolección de la información

La recolección de la información sobre la implementación del método se lleva a partir de los apuntes sobre los comentarios por parte de los estudiantes del grupo experimental y las conclusiones sobre la implementación de cada ejercicio de tocar y cantar.

Etapa 4: Evaluación

La etapa de evaluación comprende dos aspectos a resaltar, el primero; la evaluación de los estudiantes sobre las tres variables, análisis armónico, lectura melódica acompañada y reconocimiento armónico, auditivo, el segundo aspecto la evalución de la efectividad y aceptación del método.

Etapa 5: Resultados y Análisis de los resultados

En los resultados y análisis de los resultados se identifica cuáles son las competencias especificas que requiere el estudiante de música de cuarto semestre en cuento a las tres variables y conceptos o destrezas específicas se necesitan al terminar este nivel, de acuerdo a los contenidos del programa de licenciatura en música de la UPTC.

Análisis Armónico

En cuanto a las destrezas de análisis armónico el estudiante debe estar en capacidad de reconocer elementos básicos de la armonía, entendiendo estos elementos básicos como la escritura de los acordes, los estados en que se encuentran estos acordes y la función armónica dentro de la tonalidad, además de estos elementos debe reconocer el acorde de dominante 7 con inversiones y su resolución, reconocimiento del acorde de VII7 con inversiones y resolución, identificación de acordes en segunda inversión en tiempo fuerte y en tiempo débil, uso de dominantes secundarias e identificación de notas ajenas al acorde. Estos acordes son estudiados progresivamente dentro de los ejercicios que conforman el método permitiendo que el estudiante reconozca inicialmente las progresiones así no tenga el conocimiento teórico totalmente estructurado. De esta manera prevalce el aprendizaje desde la audición por medio de la interpretación y análisis de los ejercicios.

Lectura melódica acompañada

En cuanto a la destreza de leer una melodía acompañada por el piano, el estudiante debe estar en capacidad de leer un fragmento que no presente mayor complejidad rítmica, armónica e interválica. Si se trata de lectura preparada, depende de su estudio personal del piano y del desarrollo de lectura melódica estudiada durante los primeros semestres en la clase de solfeo. La intención final con estudio del método, pretende que se alcance lo que en el siguiente capítulo denomino nivel 5 de lectura, sea a primera vista o con poco tiempo de preparación, también puede tomar el nombre de lectura repentina.

Reconocimiento armónico auditivo

La habilidad de reconocer auditivamente una progresión armónica, se evalúa de tal manera que el estudiante pueda reconocer de expontáneamente giros armónicos característicos como progresiones conformadas por T-D-T, T-S-T, Acordes de Dominante 7, diferencia auditiva del acorde de D7 y VII7 y comprención de la ubicación del bajo, lo que se refiere al estado del acorde y la posición melódica. A partir del análisis y la lectura propuesta anteriormente se aborda sobre todo cada tema desde la audición y la interpretación.

Como parte del diseño de investigación se muestra la tabla 9, en donde se sintetizan cada una de las etapas del proceso de implementación del método.

Tabla 9 Etapas de la implementación del método.

Etapas	Descripción
Diagnóstico	Revisión del currículo Revisión del nivel de lectura de los estudiantes (Entre 3ro y 4to) Examen diagnóstico • Análisis armónico • Lectura a primera vista tocar y cantar • Dictado armónico Revisión del nivel de comprensión armónica (Dictado armónico) Duración: entre 1 y 2 semanas
Implementación del método	Asiganación del material de estudio Duración: 10 semanas Fechas aproximadas: 9 de Agosto – 15 de Noviembre Semestre 2023-2
Recolección de la información	Asignación del material de estudio Duración: 10 semanas Fechas aproximadas: 9 de Agosto – 15 de Noviembre Semestre 2023-2
Evaluación	Revisión del nivel de lectura de los estudiantes • Análisis armónico • Lectura a primera vista tocar y cantar • Dictado armónico Revisión del nivel de comprensión armónica (Dictado armónico) Duración 2 Semanas

Etapas	Descripción
Resultados	Análisis de los resultados y comparación entre el grupo experimental y grupo control. Grupo Educación Auditiva y Fundamentos de la Música IV (Semestre I-2024)

Fuente: Elaboración propia 2024.

A manera de conclusión sobre el enfoque metodológico de esta investigación no se fundamenta en la medición de conceptos o resultados, sino en la descripción de los procesos estudiados y la interpretación de una realidad estudiada a partir de la creación del método y su implementación, en palabras de Bonilla (2005) estas descripciones realizadas sobre la manera en como una realidad es conocida y pensada por los miembros de un grupo, sobre sus impulsos, deseos y motivaciones.

2.3.Objetivo general

Crear un método de lectura musical con ritmos tradicionales colombianos que complemente el desarrollo del oído armónico y la lectura musical a partir de la habilidad tocar y cantar.

2.4. Objetivos específicos

1) Componer fragmentos para voz y piano a partir de las fórmulas rítmicas características de la música colombiana a partir de una secuenciación progresivas de los conceptos armónicos.
2) Implementar el método con un grupo de estudiantes que cursan un nivel de Educación Auditiva. (Anexo 3)

3) Evaluar la efectividad el método con un grupo de estudiantes que cursan un nivel de Educación Auditiva. (Anexo 3)
4) Comparar el nivel de análisis entre el grupo control y el grupo experimental
5) Determinar el impacto del método entre los resultados de habilidad de lectura, tocar y cantar entre el grupo control y el grupo experimental.
6) Determinar el impacto de la implementación del método y su relación con el desarrollo del reconocimiento armónico auditivo.

2.5.Instrumentos

Los instrumentos aplicados para los fines de esta investigación fueron: Cuestionario, exámen diagnóstico y examen final y en si la herramienta fundamental para la evaluación y sometida a evaluación es el método de lectura en si.

2.5.1.Examen diagnóstico - pretest - (Anexo 1)

Los instrumentos de evaluación utilizados fueron diseñados a partir de los mismos formatos y pruebas utilizados en la Licenciatura en música de la UPTC, estas pruebas miden el nivel de análisis a partir de partituras del repertorio, la lectura a partir de ejercicios asignados durante el semestre para lectura repentina o primera vista y preparados con estudio previo. En la parte auditiva se utilizan los modelos de dictado utilizados en los diferentes programas de licenciatura del país, tanto para la aprobación del semestre como para la admisión al programa.

Los instrumentos de evaluación están validados a partir de expertos en el área, profesores de armonía de la UPTC, además de ser los mecanismos de evaluación utilizados en la Licenciatura en música para la aprobación del semestre académico y el alcance de las

competencias necesarias para los cursos de Armonía y Lectura y educación auditiva. El examen diagnóstico está dividido en tres partes de acuerdo a cada una de las variables, integrando el reconocimiento armónico auditivo, la capacidad de análisis a nivel armónico y finalmente la evaluación de lectura a primera vista a varios planos a partir del ejercicio de tocar y cantar.

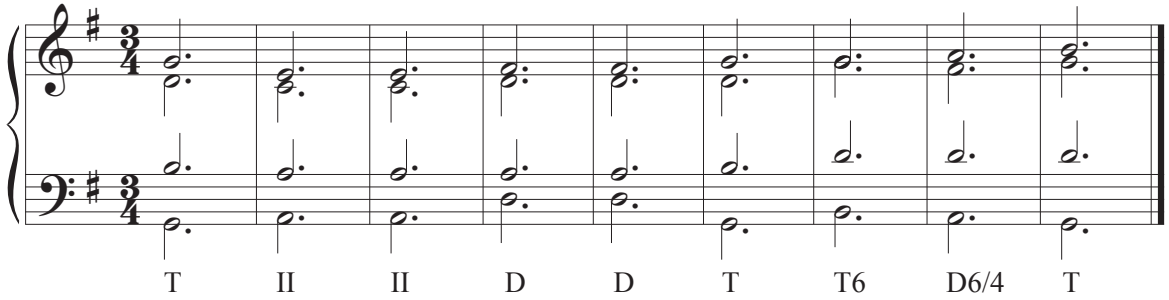
A continuación se describen cada una de las pruebas que conforman la totalidad del instrumento de medición junto con las rúbricas de calificación cuantitativa.

a.Ejercicio de reconocimiento armónico auditivo a cuatro voces

La figura 7 presenta el ejercicio de reconocimiento armónico pretest, implementado tanto para el grupo experimental como para el grupo control, está escrito en tonalidad mayor, presenta una armonización que incluye las tres regiones tonales en este caso T, II y D que busca medir el concepto general de funcionalidad. El segundo y tercer compás presenta un acorde de II que puede ser confundido por un acorde de IV grado (Subdomiante), la intención es identificar que estudiantes reconocen la función armónica y el grado, o sea deducir que es II y IV.

Otro factor importante es el concepto de acorde de paso en los tres ultimos compases, las funciones presentadas son Tónica, Dominante y Tónica (I V I), la intención es identificar si el estudiante identifica las funciones o además las inversiones exactas.

Figura 7 Ejercicio de reconocimiento armónico (Pretest).



Fuente: Elaboración Propia 2024

b.Ejercicio de análisis armónico

El ejercicio de reconocimiento armónico se evaluó a partir de la rúbrica de evaluación estructurada en cinco niveles de desempeño como se muestra en la tabla 10. Rúbrica completa ver anexo

Tabla 10 Rúbrica de evaluación transcripción armónica a 4 voces.

Nivel de Desempeño	**Excelente**	**Bueno**	**Regular**	**Por Mejorar**	**Deficiente**
Reconocimiento Armónico	Identifica las funciones armónicas, sus inversiones y transcribe correctamente las cuatro voces.	Identifica las funciones armónicas sin inversiones, transcribe parcialmente las cuatro voces.	Identifica algunas funciones armónicas, pero hay tendencia a confundirlas y se transcribe parcialmente entre una y dos voces.	Confunde las funciones armónicas, no reconoce inversiones, transcribe parcialmente una voz.	No reconoce funciones armónicas, no hay transcripción de ninguna de las voces.

Fuente: Elaboración Propia 2024

c.Ejercicio para análisis armónico y lectura a primera vista de tocar y cantar (Anexo 3)

El examen busca medir las variables y en general poner a prueba las diferentes habilidades y competencias que debe tener el estudiante en el área de teoría musical.

2.5.2.Examen Final postest (Anexo 3)

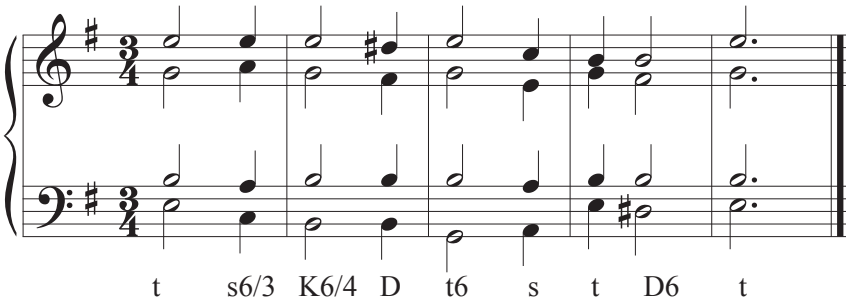
Instrumento (Diseño propio) diseñado con el propósito de conocer los resultados después de la implementación del método incluyendo las mismas variables que en el examen diagnóstico:

a.Ejercicio para análisis armónico (Anexo 3)

b.Ejercicio de reconocimiento armónico (Anexo 3)

c.Ejercicio de lectura a primera vista de tocar y cantar (Anexo 3)

Figura 8 Ejercicio de reconocimiento armónico (Postest).



Fuente: Elaboración Propia 2024.

El exámen final de reconocimiento armónico implementado para los dos grupos, escrito en tonalidad menor, recurre a giros armónicos no convencionales, con el propósito de identificar si el estudiante realmente está escuchando el dictado, algunos de estos acordes es el K6/4 en el segundo compás y la cadencia final que no termina en D – t, sino que utiliza un recurso extraño para concluir que es D6 (acorde en primera inversión) – t.

La categoría principal surgen del resultado de interpretación realizado frente a la documentación y la realidad estudiada dentro del aula de clase, siendo esta única categoría El Método. Por tratarse de una investigación cualitativa se mencionan 3 subcategorías de análisis

inductivas, el conocimiento armónico, la lectura acompañada y la capacidad auditiva y de transcripción armónica. Se menciona una cuarta subcategoría que hace énfasis en el entorno.

Sub-Categoría 1: Conocimiento armónico

1. Prueba diagnóstica de Análisis armónico

La prueba diagnóstica se implementa con el propósito de reconocer el nivel que los estudiantes tienen en cuanto al conocimiento armónico, el estudiante debe analizar las funciones, inversiones y notas no pertenecientes a la armonía. Esta prueba se realiza a partir de la identificación de las funciones armónicas y algunas notas extrañas, visibilizando el dominio conceptual y de identificación teórica por parte del estudiante.

En el primer formato de evaluación se encuentra la prueba de análisis armónico y el ejercicio de lectura número 49 sección I, extraído del método de solfeo *A new approach to Sight Singing* del profesor Sol Berkowitz. Método utilizado en las diferentes escuelas de formación musical y cursos de preparación para el ingreso universitario. (Anexo 1)

Sub-Categoría 2: Lectura acompañada

2. Prueba diagnóstica de Lectura musical acompañada a primera vista

En esta prueba se estudia la capacidad del estudiante de decodificar los elementos de la escritura musical por medio de una lectura a primera vista (sin previo estudio), solamente con un espacio de 10 minutos para la deducción y organización mental de la melodía y la ubicación de las manos en el teclado para una interpretación correcta. Esta lectura a primera vista integra la comprensión de la música antes de ser tocada y escuchada.

Sub-Categoría 3: Capacidad auditiva-Transcripción armónica

3. Prueba diagnóstica de comprensión auditiva (Anexo)

La prueba de transcripción consiste en realizar un dictado armónico a cuatro voces en las cuales el estudiante debe escribir en primer lugar las funciones que se utilizan, en segundo lugar la trascripción del bajo, en tercer lugar la transcripción de la melodía y finalmente completar armónicamente las voces faltantes a partir de la escucha y el conocimiento armónico.

El proceso para un dictado armónico requiere en principio de dos elementos importantes, un instrumento armónico y un espacio adecuado para la realización de los dictados. Por lo general muchos centros de estudio de la música no cuenta con un espacio apropiado para el desarrollo de esta asignatura porque existen distractores como las ventanas grandes, en donde se puede ver la circulación de las personas y por otra parte la insonorización, el sonido de otras clases o de los mismos instrumentos se filtra a las salas de teoría musical lo cual aumenta el grado de dificultad en la concentración de los estudiantes, esto sumado a las dificultades de atención de cada uno de los estudiantes, causa una disminución en lo que se puede reconocer auditivamente.

Esta prueba consiste en la escritura (codificación) de un coral a cuatro voces, esto quiere decir que el docente realiza un dictado de un fragmento coral a cuatro voces que suenan homofónicamente, mismo ritmo, diferentes alturas. En el dictado se contempló la repetición del ejercicios 10 veces, más una repetición adicional de revisión general. Se realizó una autoevaluación, utilizando el mismo formato de evaluación en donde el estudiante se evaluaba de acuerdo a lo logrado, esta prueba no se tiene en cuenta para el resultado de la prueba diagnóstica pero sí como un referente de cómo percibe el estudiante su resultado y que tan consciente es de

sus dificultades. Esto como un indicador inicial de evaluación y aprendizaje, si el estudiante es consciente del error, hay más probabilidad de superarlo. Ver ejercicio desarrollado en anexo 5.

Al integrar estas tres categorías se relaciona el conocimiento teórico con el reconocimiento auditivo y la lectura, mostrando el resultado si estas competencias se desarrollan a la par o cada una se encuentra en un nivel de conocimiento diferente. Se menciona una cuarta categoría, que es conocida en la investigación cuantitativa como Variable extraña.

Sub-Categoría 4: Variable Extraña

Dentro de esta subcategoría vale la pena mencionar el factor entorno, en el momento de realizar las pruebas por tratarse de un momento de culminación de semestre, el ruido externo provocaba desconcentración al realizar las pruebas, las llegadas tarde de algunos estudiantes, lo que presentaba interrupción en la continuidad de la prueba y cabe mencionar los niveles de estrés por los diferentes exámenes que se implementan en semana 15, semana correspondiente a los exámenes del área teórica, de acuerdo con el cronograma semestral.

La tabla 11 sintetiza las categorías, subcatogorías de análisis, los indicadores y los índices.

Tabla 11 Categorías de análisis.

Categoría	**Indicadores** **Definición conceptual**	**Índice** **Definición operativa**
Método	• Composición de los ejercicios que conforman el método de lectura y reconocimiento auditivo	Actividades de lectura realizadas a partir de los ejercicios del método
Subcategoría	**Indicadores**	**Indice**

Análisis armónico	• Identificación de las funciones principales • Identificación de funciones secundarias • Identificación de inversiones	Porcentaje de estudiantes que tuvieron puntaje entre bueno y excelente
Lectura	• Fluidez en la lectura musical entonada • Comprensión rítmica básica • Disociación entre el acompañamiento del piano y la voz	Porcentaje de estudiantes que tuvieron puntaje entre bueno y excelente
Oído armónico	• Identificación armónica auditiva • Comprensión de los giros armónicos • Correcta escritura de las funciones	Estudiantes que alcanzaron entre nivel bueno y excelente dentro de la rúbrica de evaluación. Cantidad de funciones escritas correctamente.

Fuente: Elaboración propia 2024

2.6.Población

La población total son 30 estudiantes pertenecientes a cuarto nivel, inscritos en la asignatura Educación Auditiva, Lectura y Fundamentos de la música IV, de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia con sede en la ciudad de Tunja. De esta población se toma una muestra de 14 estudiantes inscritos en el curso del docente-investigador el cual será el *Grupo Experimental,* grupo al cual se le asignarán los ejercicios del tocar y cantar con ritmos colombianos, mientras que los restantes hacen parte del *Grupo control,* quienes trabajarán los ejercicios de tocar y cantar propuestos dentro de los contenidos programáticos de Educación auditiva IV, extraídos del método *A New Aproach to Singing* (Berkowitz, 2011).

Por tratarse de un grupo en el cual los estudiantes inscriben la asignatura dentro de su nivel académico, la muestra es considerada de muestreo intencional o por conveniencia, teniendo como base que el grupo no es elegido por el investigador. Para su desarrollo Según Hernández

(2019), los grupos de muestro intencional o de conveniencia cumplen con características de interés del investigador, además de seleccionar intencionalmente a los individuos de la población a los que generalmente se tiene fácil acceso o a través de convocatorias abiertas, en el que las personas acuden voluntariamente para participar en el estudio, en este caso la implementación se realizó con los estudiantes que debían inscribir la asignatura de Educación Auditiva y Lectura de partituras IV.

En concordancia con Bonilla (2005) El método cualitativo se direcciona en captar el conocimiento, el significado y las interpretaciones sobre una realidad estudiada, en este caso direccionada en la integración de conceptos y prácticas de áreas de la formación musical, en cuanto a la mejora de la lectura y el oído armónico. Bonilla afirma que: "El análisis se centra en muestras cualitativas, en trabajo con pequeños grupos, cuidando de que no sean excepcionales sino representativos de las tendencias de comportamiento que organizan la vida social en el contexto analizado". (2005, p. 92)

La tabla 12 sintetiza el campo temático abordado, el contento en donde se desarrolla la investigación y el caso del cual emergen las categorías y en general la génesis de esta investigación.

Tabla 12 Contexto de ocurrencia

CAMPO TEMATICO	**CONTEXTO DE OCURRENCIA**	**CASO**
Lectura y Formación Auditiva	Institución Educativa Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Programa de Licenciatura en Música	Dificultad en el reconocimiento de enlaces armónicos y lectura a tres planos.

Fuente: Elaboración Propia

2.7.Procesamiento de datos

El proceso de creación del método se desarrolló durante un año aproximadamente, en cuanto que la implementación del método se realizó durante un semestre académico equivalente 15 semanas, con intensidad horaria aproximada de una hora semanal para efectos de la lectura acompañada. La población fue inestable en el sentido de que la asistencia de algunos no era constante, cancelación de la asignatura y en algunos casos cancelación de semestre, esto provocó una reducción significativa de la muestra.

A partir de la muestra seleccionada, se obtuvo datos relacionados con el conocimiento análítico, nivel de lectura a primera vista y preparada a partir del estudio de los ejercicios que conforman el método y finalmente el nivel en transcripción armónica a partir de los datos arrojados a partir de las herramientas diseñadas para medir estas habilidades y la comparación con los contenidos y competencias que deben tener los estudiantes en este semestre.

La prueba diagnóstica y final de análisis armónico consiste en cifrar armónicamente un ejercicio de tocar y cantar del método *A New Aproach to Singing* en un tiempo límite de tiempo de 10 minutos, los resultados se dividieron incialmente en tres los que desarrollaron menos del 30% de con un resultado deficiente, los que desarrollaron el 60% de la prueba con un resultado escelente y los que desarrollaron la mayores parte del ejercicio, 90% o más con un resultado excelente.

Los estudiantes que implementaron los procesos de análisis durante la implementación del método tuvieron más facilidad en la resolución de la prueba mientras que los estudiantes del grupo control sientieron que era muy poco tiempo para la realización del análisis.

En cuanto a la prueba de lectura el resultado fue mejor en el grupo control que en el grupo experimental, se dificultaba la continuidad y la interpretación fluida en el ejercicio de lectura a primera vista.

Finalmente, en la prueba final auditiva, se comprueba la efectividad del método en el sentido los estudiantes del grupo experimental resolvieron el dictado melódico de manera parcial o total con pocaprobabilidad de error, mientras que el grupo control se encontraba débil en esta competencia, algunos dejaron incluso el ejercicio sin resolver por falta de trabajo en el análisis y en el reconocimiento auditivo.

En el siguiente capítulo se profundiza y especifica los resultados sobre cada una de las variables, las mejoras en los ejercicios que conforman el método y los porcentajes en cada una de las pruebas.

3. RESULTADOS

De acuerdo con el diseño metodológico de esta investigación, los resultados se dividen en tres partes, la primera parte aborda una propuesta de los niveles de lectura, la segunda parte enfocada a la creación en donde se presentan los 20 ejercicios de tocar y cantar, analizados en su organización melódica e interválica, ritmo característico, armonía, estructura y utilización de elementos expresivos, tales como dinámica y articulaciones. La tercera parte se centra en la implementación del método. Se presentan los resultados a partir de los instrumentos aplicados a 28 estudiantes de la asignatura Educación Auditiva y Lectura de Partituras IV, correspondientes al cuarto semestre de formación musical en la licenciatura en música de la UPTC, Grupo I y II. Se expondrán los resultados estadísticos obtenidos de las pruebas, explicando cada uno de los gráficos presentados. La tabla 13 presenta los resultados alcanzados en la presente investigación, los cuales se explican progresivamente en este capítulo.

Tabla 13 Resultados de la investigación.

1.Propuesta de niveles de lectura y estrategias de estudio
2. Proceso creativo y análisis de los ejercicios originales que integran el método.
3.Implementación del Método y Resultados sobre las tres categorías

Fuente: Elaboración propia 2024.

Dentro de la importancia de la creación de nuevos métodos y recursos pedagógicos para el desarrollo del oído, Rivera (2021) menciona que:

> Uno de los desafíos en la educación musical básica, pretende responder a las dificultades que presentan los estudiantes y proponer cuáles métodos se pueden utilizar para alcanzar

con más facilidad resultados satisfactorios en la formación del estudiante de música, competente e integral. (p.5)

3.1.A partir del planteamiento del problema

A continuación presento una tabla con la percepción que tuvieron los estudiantes con el método de acuerdo a la pregunta ¿Qué impacto tuvo el método en el desarrollo del oído y la lectura musical acompañada? luego de leer los primeros ejercicios entre la semana 6 y 7. Los comentarios y apreciaciones de los estudiantes se presentan en el anexo 6.

Para establecer con claridad los niveles de lectura y alcance de lectura de cada estudiantes la presente investigación propone 7 niveles de lectura que permite al investigador tener unos parámetros de medición durante la implementación del método, específicamente en la prueba de lectura preparada y a primera vista.

3.2.Propuesta de Niveles de Lectura

La lectura musical o solfeo es una de las primeras áreas de formación en el estudiante de música, el método propone clasificar la lectura en 7 niveles, partiendo desde el conocimiento de los signos del lenguaje musical hasta el nivel de improvisación. A partir de esta investigación y desde la experiencia del investigador se propone una clasificación de la lectura en 7 niveles de acuerdo a los elementos y destrezas que involucra la lectura. La tabla 14 resume los niveles de lectura emergentes del análisis del proceso de lectura con el fin de abordar los diferentes elementos musicales como sugerencia metodológica para el estudio y la comprensión de los ejercicios de tocar y cantar que conforman el método.

Tabla 14 Propuesta de niveles de lectura para abordar el método.

Nivel	Descripción
Nivel 0	Conocimiento de los signos y símbolos que integran el lenguaje musical. Concepto de codificación y decodificación. En este nivel denominado nivel 0, el estudiante de iniciación musical comienza a conocer los símbolos que hacen parte del lenguaje musical, nombres de las figuras, valores de las figuras, las notas musicales, las claves, el pentagrama, las cifras de compás.
Nivel 1	Solfeo rítmico (Indicación metronómica, esquemas de marcación y figuras)
Nivel 2	Solfeo Hablado (Ritmo y nombres de notas)
Nivel 3	Solfeo entonado (Ritmo, nombres de notas y alturas) Solfeo acompañado: Tocar y cantar Análisis y reconocimiento armónico implícito y explícito.
Nivel 4	Comprensión y reconocimiento auditivo.
Nivel 5	Solfeo entonado expresivo (Lectura de matices, dinámicas, articulaciones y fraseo)
Nivel 6	Lectura a Primera Vista, interiorización y apropiación de elementos anteriores.
Nivel 7	Improvisación: El estudiante puede crear melodías instantáneas sobre progresiones armónicas preestablecidas.

Fuente: Elaboración propia (2024)

3.2.1. Estrategias para abordar el estudio de cada ejercicio

Luego de la implementación del método y los datos obtenidos a partir de la observación a lo largo del semestre, se propusieron dos grupos de estrategias de estudio, el grupo de estrategia 1 comienza desde un nivel inferior de lectura, y un paso a paso más detallado de estudio, la

estrategia 2 se presenta para estudiantes que han mostrado mayor destreza en el teclado y en la lectura a varios planos.

Estrategia 1

- Si el estudiante presenta dificultad rítmica, se pueden aislar las figuras y estudiar las estructuras rítmicas de manera independiente.
- En el caso de exista dificultad con la clave en que se encuentra la melodía, el estudiante puede hacer una lectura de solfeo hablado, esto quiere decir leer los nombres de las notas sin alturas, manteniendo el ritmo constante.
- Con ayuda del piano ubicar la tonalidad, tocando la triada correspondiente y cantando la triada o la tonalidad.
- Cantar la melodía pensando en los intervalos y estructuras características que se encuentren en la melodía.
- Si la habilidad en el piano no está tan desarrollada, puede inicialmente tocar la mano izquierda luego la derecha.
- Tocar la mano izquierda acompañando la melodía de la voz que será cantada con los nombres de las notas.
- Tocar ambas manos del piano desarrollando la disociación
- Finalmente unir las dos manos y cantar la melodía tocando el ejercicio de manera fluida y musical.

Estrategia 2

- Realizar una lectura mental del ejercicio, inicialmente sin recurrir al piano, en esta lectura mental el estudiante deberá descifrar las estructuras rítmicas, los nombres de las notas y la ubicación en el piano.
- Ubicar la tonalidad y realizar análisis simultáneo mientras se toca el ejercicio.
- Tocar y cantar en un ritmo lento y constante, si es necesario subdividir el ritmo.
- Finalmente dar velocidad, mantener la continuidad y calidad de interpretación

3.2.2.Proceso creativo y análisis de los ejercicios originales que integran el método.

Cada ejercicio de tocar y cantar aborda un conjunto de elementos del lenguaje musical que el estudiante debe desarrollar, para un estudio consiente y efectivo se proponen dos estrategias de estudio. La primera estudia el ejercicio desde lo básico a complejo, adicionando elementos aumentando el grado de dificultad hasta la interpretación correcta, la segunda estudia el ejercicio como un todo, entendiendo la organización rítmica, la entonación y la verticalidad armónica.

> De esta manera, la Investigación + Creación se puede interpretar como aquel modelo de generación de conocimiento que, si bien acude a lenguajes proposicionales y utiliza herramientas del método científico, se encuentra más cercano a las disciplinas creativas, pues el conocimiento que produce se inscribe principalmente en sus resultados de creación y su apropiación social (Ministerio ciencia y tecnología p. 11)

De acuerdo a los niveles de lectura musical propuestos se tendrá en cuenta desde el segundo nivel hasta el quinto nivel para el estudio sistemático de los ejercicios de tocar y cantar.

Segundo nivel:

Solfeo Hablado: El solfeo hablado se fundamenta en la lectura rítmica contínua mencionando los nombres de las notas sin cantar las alturas, también conocido como solfeo rezado. El estudiante puede comenzar con el segundo nivel que permite hacer un reconocimiento rítmico y nombres de notas de acuerdo a su destreza de lectura, como una preparación al abordar por primera vez el ejercicio.

Tercer nivel:

Solfeo entonado: (Ritmo, nombres de notas y alturas) Comprende la ubicación de la tonalidad, la correcta afinación de cada nota y continuidad en las frases.

Solfeo acompañado: En los ejercicios de tocar y cantar, la lectura de la parte de piano puede realizarse en primer lugar con manos separadas, luego se procede a tocar con las dos manos simultáneamente, lo ideal sería realizar la lectura de las dos manos simultáneas desde la primer lectura. Si las destrezas en el piano son óptimas puede tocar las dos manos de manera simultánea integrando la voz desde la primera lectura, reforzando la lectura vertical de varios sistemas simultáneos, induciendo al estudiante a una lectura de pequeño score y varias claves simultáneas.

En este nivel el estudiante debe analizar la armonía a medida que va tocando los acordes para interiorizar la sonoridad de la relación de los acordes, ademas de comprender la armonía del ejercicio estudiado.

Cuarto nivel:

Comprensión y reconocimiento auditivo: Luego de realizar el análisis armónico de manera teórica el estudiante debe tocar los enlaces armónicos que se forman y escucharlo consientemente, entendiendo como suena el enlace de determinada función o grupo de funciones.

Quinto nivel:

Solfeo Expresivo (Lectura de matices, dinámicas, articulaciones y fraseo)

En este nivel el estudiante debe integrar los símbolos de expresión musical, profundizando en el concepto de interpretación y musicalidad. En esta propuesta de nivel de lectura el estudiante debe abordar los símbolos de expresión, los matices en su nomenclatura italiana, representados por las letras *pp (pianisimo), p (piano), mp (mezzopiano), mf (mezzoforte), f (forte) ff (fortissimo).* Las dinámicas indicadas por los reguladores y las palabras en italiano *crescendo* y *decrescendo*, las cuales indican una modificación progresiva d la intensidad del sonido.

3.3.Ejercicios que conforman el método

La tabla 15 presenta el orden secuencial de los ejercicios que conforman el método de lectura iniciando por los ritmos de menor complejidad y progresiones armónicas con funciones principales hasta los ejercicios finales que abordan elementos rítmicos y armónicos de mayor dificultad.

Tabla 15 Listado de ejercicios conforman el método.

Listado de ejercicios que conforman el método			
1.Vals	6.Polka-Marcha	11.Torbellino	16.Sonsureño
2.Guabina	7.a.Porro	12.Guabina	17.Pasillo
3.Danza	7.b.Porro	13.Pasillo	18.a Bambuco
4.Marcha	8.Joropo	14.Bambuco	18.b.Bambuco
5.Guabina	9.Paseo	15.Paseo	19.Rajaleña
	10.Danza		20.Rumba Carranguera

Fuente: Elaboración propia (2024)

En el análisis se tendrán en cuentas los elementos del lenguaje musical para cada uno de los ejercicios, la melodía, el tema, la armonía, el ritmo, la textura y la estructura. Esta segunda parte de resultados presenta las composiciones que integran el método de lectura de tocar y cantar.

El método se divide en dos partes la cartilla metodológica para el docente la cual incluye la explicación metodológica, conceptualización teórica, los ejercicios de tocar y cantar, la tabla de niveles de lectura y los ejercicios de dictado armónico para el entrenamiento auditivo.

La cartilla del estudiante que incluye los ejercicios de tocar y cantar, una conceptualización teórica básica y los pentagramas vacíos para completar los dictados armónicos. Para la presentación de los análisis de los ejercicios que componen el método, se realizaron una serie de tablas que sintetizan los elementos pedagógicos que aborda cada ejercicio, teniendo en cuanta los elementos característicos de cada ejercicio, a partir de la melodía, el ritmo, la armonía, la estructura y, finalmente las dinámicas y articulaciones.

Cada uno de los ejercicios es analizado de acuerdo a la melodía (parte de la voz), el ritmo que presenta la fórmula rítmica característica de cada región, la estructura armónica que va desde progresiones de funciones principales hasta funciones más complejas que incluyen dominantes secundarias VII7. Finalmente, se presentan los signos de expresividad como las dinámicas, matices y articulaciones.

Los primeros 4 ejercicios presentan un carácter introductorio presentando ritmos característicos de la colonia, los cuales dieron origen a los demás ritmos a partir del proceso de mestizaje y aculturación.

3.3.1. Vals ejercicio tocar y cantar número 1

Este primer ejercicio presenta el ritmo de vals, siendo uno de los ritmos más prácticos y frecuentes para acompañar, podemos hacer una comparación rítmica con otras melodías tradicionales como por ejemplo *pueblito viejo.* La intención de estos ejercicios es aproximar al estudiante al repertorio real y cercano al contexto donde se desarrolla el método de manera secuencial.

El primer ejercicio de tocar y cantar presenta los tres tipos de escalas más frecuentes en la música tonal y que el estudiante debe estar en capacidad de cantar y reconocer auditivamente, el ejercicio 1.A. estudia la escala mayor, a partir de la escala de do mayor, además puede ser transpuesto a otras tonalidades para afianzar los patrones armónicos en el piano y la transposición modal a la escala paralela, *Do menor natural.* El ejercicio 1.B. enfatiza la escala menor armónica y el 1.C. la escala menor melódica ascendente.

Metodológicamente es importante en este ejercicio realizar la transposición a diferentes tonalidades que estén dentro de la tesitura apropiada para cada estudiante. En cuanto a su

contenido armónico aunque es el primero, presenta diferentes funciones armónicas en estado fundamental, primera inversión, segunda inversión y Dominante con séptima, como una introducción teórica y auditiva a los diferentes acordes que serán estudiandos. La tabla 16 presenta la descripción de los elementos técnicos que estudia el ejercicio número 1.

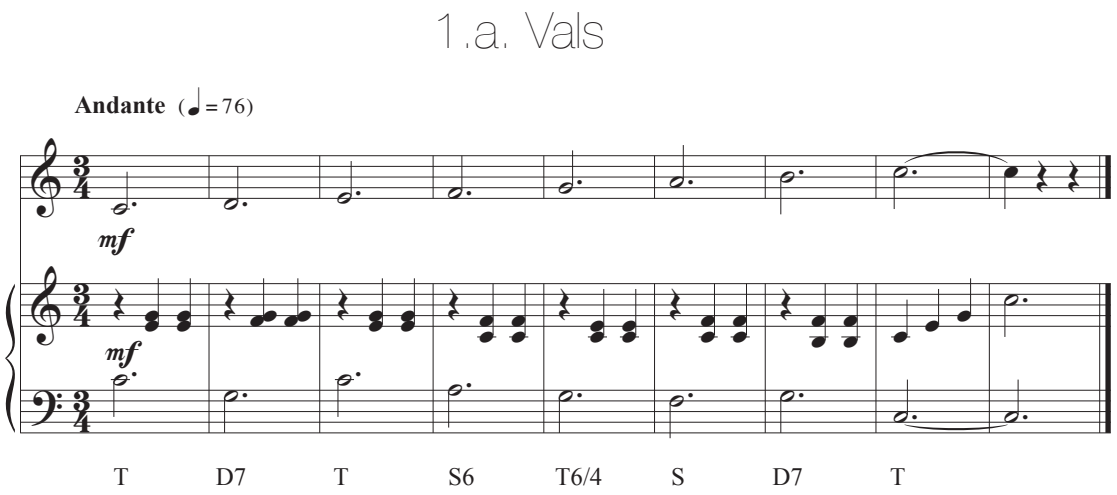
Tabla 16 Descripción y análisis ejercicio 1 a, 1 b, 1 c.

Elementos	**Contenido**
Melodía Vocal	Corresponde al estudio de la escala mayor como una introducción a la tonalidad. Estudia los intervalos de segunda mayor y menor, el tetracordio inferior y superior de la escala. **Registro: C4 hasta C5**
Ritmo	Aborda figuras de negra, blanca con puntillo, silencio de negra y ligadura de prolongación. Estudia uno de los ritmos más populares en el acompañamiento de melodías que se encuentran en 3/4
Armonía	Ejercicio en tonalidad de Do Mayor. Funciones tonales principales en estado fundamental, (5/3) primera inversión (6/3), segunda inversión (6/4) Concepto de tonalidad homónima Do mayor- do menor
Estructura	Corresponde a dos frases en donde el estudiante comienza a familiarizarse con el concepto de estructura, finalizando con una Cadencia Auténtica Perfecta.
Dinámica y articulaciones	Indicación de matiz *mf* que significa *mezzoforte* (medio-fuerte)

Fuente: Elaboración propia (2024)

En esta parte de los resultados se presentan fragmentos de las composiciones mostrando el análisis armónicó y el ritmo mencionado, la figura 9 presenta el ejercicio de Vals 1.A, el cual presenta el estudio de la escala mayor y el uso de las funciones principales en estado fundamental, primera y segunda inversión.

Figura 9 Ejercicio número 1.a del método de tocar y cantar



Fuente: Elaboración propia. (2024)

3.3.2. Guabina ejercicio tocar y cantar número 2

El ejercicio número 2 del método en ritmo de Guabina, es descrito a continuación en la tabla número 17.

Tabla 17 Descripción y análisis ejercicio 2

Elementos	Contenido
Melodía Vocal	Esta guabina corresponde al estudio de la tonalidad de mi menor. Predomina el estudio del grado conjunto e introduce un salto de quinta justa. **Registro: B3 al C5**
Ritmo	Aborda figuras de blanca, negra y corchea. Estudia el ritmo de guabina, escrito en una textura sencilla a dos voces.
Armonía	Aborda las funciones tonales principales en estado fundamental y segunda inversión.
Estructura	Corresponde a un periodo contrastante de dos frases, siendo la segunda asimétrica.
Dinámica y articulación	Estudia el concepto de *crescendo,* aumento progresivo del volumen y *diminuendo,* escrito por medio de un regulador. Este regulador indica la

	disminución progresiva del volumen. El rango dinámico va desde un *pp (pianissimo)* hasta una *f (forte)* Presenta indicación de *acento* y *stacatto,* así como el uso de *legatto.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 10 presenta el fragmento de la Guabina, mostrando el uso de la tonalidad menor, el acorde de D y D6/4, con la intención de que el acorde 6/4 se pueda escuchar se presenta en el tiempo fuerte del compás, normalmente estos acordes se ubican en el tiempo débil del compás como acordes de paso.

Figura 10 Ejercicio número 2 del método de tocar y cantar



Fuente: *Elaboración propia (2024)*

3.3.3. Danza ejercicio tocar y cantar número 3

La tabla 18 presenta la descripción y contenido del ejercicio número 3 en ritmo de Danza.

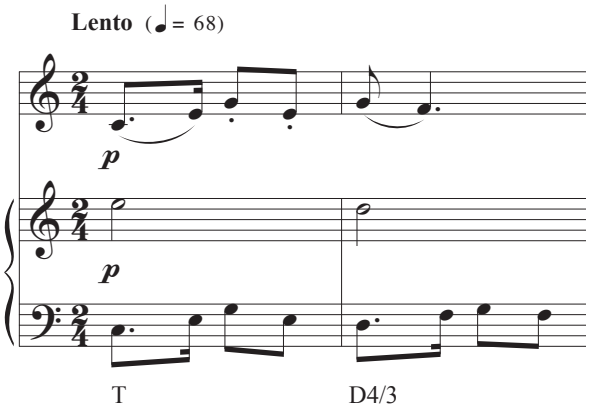
Tabla 18 Descripción y análisis ejercicio 3

Elementos	Contenido
Melodía Vocal	Melódicamente estudia el arpegio ascendente en tonalidad de Do mayor, la tercera menor, los grados conjuntos y el salto de quinta, característico en la música tonal.
Ritmo	Está escrito en compás de 2/4 en ritmo de Danza, tanto en la melodía como en el acompañamiento utiliza el ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, característico del ritmo base de la danza. El acompañamiento presenta una textura a dos partes que acompaña la melodía principal.
Armonía	Utiliza armonías de tónica y dominante 7 en segunda inversión.
Estructura	Estructuralmente es un periodo simple contrastante, el primer motivo comienza con un diseño en arpegio ascendente y el segundo con un diseño en escala descendente.
Dinámica y articulaciones	Maneja un matiz constante *p,* durante todo el ejercicio. En cuanto a las articulaciones estudia semifrases ligadas algunos l *staccati*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 11 presenta los dos primeros compáses de la danza la cual muestra el compás binario caracterísitco y la progresión armónica del acorde de D4/3 como acorde de paso.

Figura 11 Fragmento Ejercicio número 3 del método de tocar y cantar



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.4. Marcha ejercicio tocar y cantar número 4

La tabla 19 presenta la descripción y contenido del ejercicio número 4del método en ritmo de Marcha.

Tabla 19 Descripción y análisis ejercicio 4

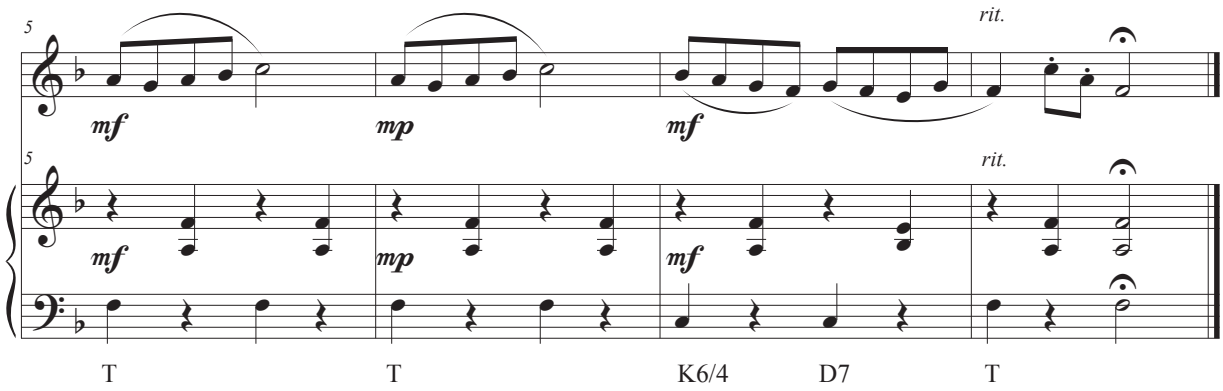
Contenido	Explicación
Melodía Vocal	La melodía esta realizada a partir del primer pentacordio de la escala de fa mayor. Estudia el grado conjunto y los saltos de cuarta justa y quinta justa. **Registro: E4 a C5**
Ritmo	El ejercicio introduce al estudiante a un ritmo básico de marcha, intercalando la mano izquierda y la derecha. Escrita en compás de cuatro cuartos. Presenta figuras básicas de corcheas, blancas y negras, importante para afianzar el pulso y la continuidad.
Armonía	La organización armónica de este ejercicio afianza las funciones de Tónica, D6/3, K6/4, D7enfatizando en el enlace de las mismas funciones de los ejercicios anteriores. Los acordes continúan en su estado fundamental, entrenando al estudiante a escuchar el bajo de estas funciones importantes en la música tonal.
Estructura	Corresponde a un periodo contrastante simétrico que concluye en cadencia auténtica perfecta.

Dinámica y articulaciones	En cuanto a la dinámica estudia el contraste entre *f* y *p,* el rango dinámico es desde un *p* hasta un *f* Estudia el *legato* y algunos *staccati.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 12 presenta el fragmento final del ejercicio número 4 en ritmo de marcha, el cual presenta una fórmula cadencial importante en la conclusión de la música tonal, la progresión Cadencial 6/4, (K6/4), Dominante con séptima (D7) y Tónica (T).

Figura 12 Fragmento Ejercicio número 4 del método



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.5. Guabina ejercicio tocar y cantar número 5

La tabla 20 presenta la descripción y contenido del ejercicio número 4 en ritmo de Guabina, aumentando el nivel de la dificultad en la textura del piano con relación al ejercicio número 2.

Tabla 20 Descripción y análisis ejercicio 5

Elementos	Explicación
Melodía Vocal	La melodía comienza en la tercera de la tonalidad, utiliza las 7 notas de la escala, estudia la repetición de una misma altura, predominan los grados conjuntos, saltos de tercera, arpegio de tónica y un tritono como

	intervalo disonante tomado de manera descendente y resuelto en sentido contrario. Registro: D4 a C5
Ritmo	Compás de tres pulsos de división binaria, utiliza figuras de blanca con puntillo, blancas, negras con puntillo, negras y corcheas, silencio de negra en primer tiempo. Estudia el ritmo de Guabina en su patrón más característico
Armonía	La organización armónica de este ejercicio está centrada en la región de Dominante, predominan las dos funciones principales T y D
Estructura	Corresponde a tres periodos, se puede clasificar como un periodo ternario en donde los motivos de inicio son similares rítmicamente. Está dividido en semifrases. las cadencias que delimitan la formas son cadencias auténticas. (Formadas por D(7) y T)
Dinámica y articulaciones	Estudia el concepto de ligados y respiración, teniendo como premisa que cada grupo de notas con un ligado equivale a una misma respiración.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La guabina fue pensada inicialmente en tonalidad de Re mayor, a partir de la necesidad de ampliar el rango de armaduras, se reescribió en tonalidad de Si bemol mayor. Las figura 13 presentantanto la escritura original y la reescritura en la tonalidad definitiva.

Figura 13 Fragmento Ejercicio número 5 del método, versión final en si bemol



Fuente: Elaboración propia (2024)

Como complemento y práctica del reconocimiento auditivo, estos cinco primero ejercicios estudian las siguientes progresiones, que deben ser practicadas a partir de los dictados armónicos en tonalidades mayores y menores. Estas progresiones hacen parte del método como ejercicios de dictados realizados por el docente.

- Ejercicios de dictado con funciones armónicas T – D, T – D7, T – S en tonalidad Mayor y menor
- Ejercicios de enlaces utilizando acordes t – D t – D7 en modo menor
- Ejercicios de T – D4/3
- Ejercicios de T – D6, T – D7 - K 6/4
- Ejercicios de T – D, T – D7, S6/4 de Bordadura, D6/4 de paso

3.3.6. Polka-Marcha ejercicio tocar y cantar 6

El ejercicio número 6, inicialmente fue escrito en tonalidad de do mayor, por la necesidad de ampliar las posibilidades tonales fue reescrito en tonalidad de si bemol mayor. La tabla 21 presenta la descripción y análisis del ejercicio Polka-Marcha.

Tabla 21 Descripción y análisis ejercicio 6

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	La melodía esta realizada a partir del primer pentacordio de la escala mayor dentro de un registro cómodo tanto para voz masculina como femenina. Interválicamente, incluye grados conjuntos, saltos de tercera mayor, cuarta justa y quinta justa. Estudia el ritmo de Marcha y Polka, escritos por lo general en compás de 4/4 y 2/4. Registro: D4 a A4
Ritmo	La parte A del ejercicio se compone rítmicamente por anacrusa, silencio de corchea y dos semicorcheas y silencio de corche y corchea, tanto la parte de la voz como la parte del acompañamiento del piano
Armonía	La organización armónica de este ejercicio está centrada en la región de Dominante y el VII grado; séptima de sensible. Utiliza acordes de Dominante 7 en estado fundamental, primera inversión 6/5 y segunda inversión 4/3, además de presentar la cadencia rota sobre el VI grado.
Estructura	Corresponde a dos periodos temáticamente contrastante formando una estructura a dos partes a y b
Dinámica y articulaciones	Indicación de matiz *p y f,* Regulador de dinámica crescendo (Aumento progresivo de la intensidad) Presenta el estudio de *acentos y staccati*

Fuente: Elaboración propia (2024)

A partir del ejercicio 6 comienza el estudio de funciones secundarias, estas funciones secundarias tales como el acorde de II, VII, VI y III grado de la tonalidad. En este ejercicio se intercala el uso del Acorde de Dominante y el VII grado para reconocer la diferencia auditiva y

similitud de estos dos acordes que pertenecen a la misma región armónica como se ilustra en la figura 14.

Figura 14 Fragmento Ejercicio número 6 del método, versión final en si bemol



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.7. Porro ejercicio tocar y cantar número 7.a.

El ejercicio número 7.a es el primero que aborda ritmo de la región caribe, el cual estudia el ritmo de porro y el compás de 2/2, la descripción es presentada en la tabla 22. Este ejercicio se divide en dos uno en tonalidad de sol mayor y el mismo ejercicio transcrito a tonalidad menor, como el propósito de estudiar y reconocer el cambio modal.

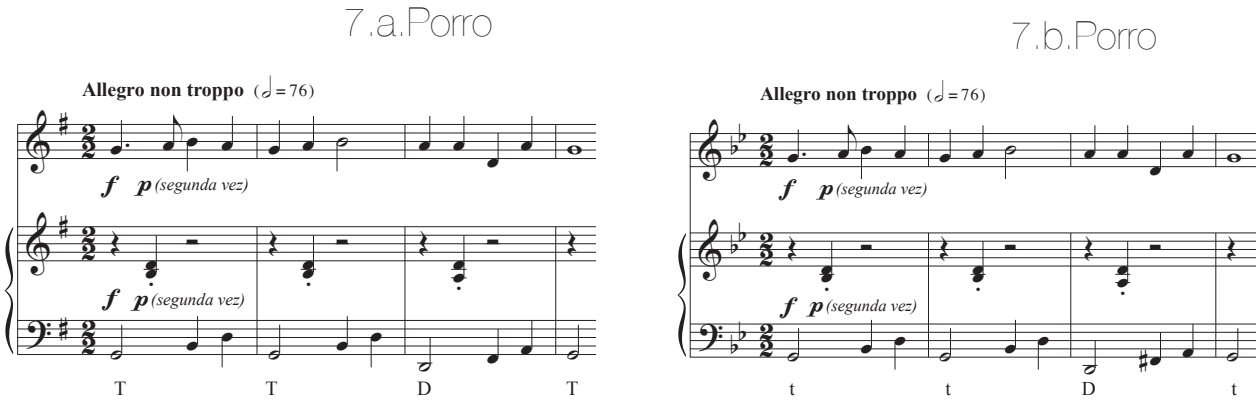
Tabla 22 Descripción y análisis ejercicio 7

Elementos	Explicación
Melodía Vocal	Presenta una melodía por grado conjunto dentro de las tres primeras notas de la escala mayor, afianza el giro melódico de la Dominante hacia la tónica.
Ritmo	Estudia el compás partido o compasillo 2/2 dos blancas por compás, siendo la unidad de pulso la figura de blanca.
Armonía	En la organización armónica de este ejercicio predominan las dos funciones principales Tónica y Dominante
Estructura	Corresponde a un periodo simple contrastante, las cadencias que delimitan la forma son cadencias auténticas. (Formadas por D7) y T) Este ejercicio presenta los signos de repetición y el concepto de primera casilla y segunda casilla.
Dinámica y articulaciones	Presenta cambios en la dinámica en contraste de *forte y piano* Estudia los *staccati y acentos*

Fuente: Elaboración propia (2024)

El ejercicio 7.b presenta las mismas características armónicas y formales del ejercicio anterior, estudia el cambio de modo del mayor al menor como estudio de la tonalidad, el cambio de modalidad permite que el estudiante pueda realizar los cambios interválicos característicos tanto del modo mayor como del modo menor y poder diferenciar estos cambios tanto visualmente como auditivamente.

Figura 15 Fragmentos ejercicios números 7a y 7b del método



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.8. Joropo ejercicio tocar y cantar número 8

La tabla 23 presenta el análisis y descripción del ejercicio númer 8 escrito en ritmo de Joropo.

Tabla 23 Descripción y análisis ejercicio 8

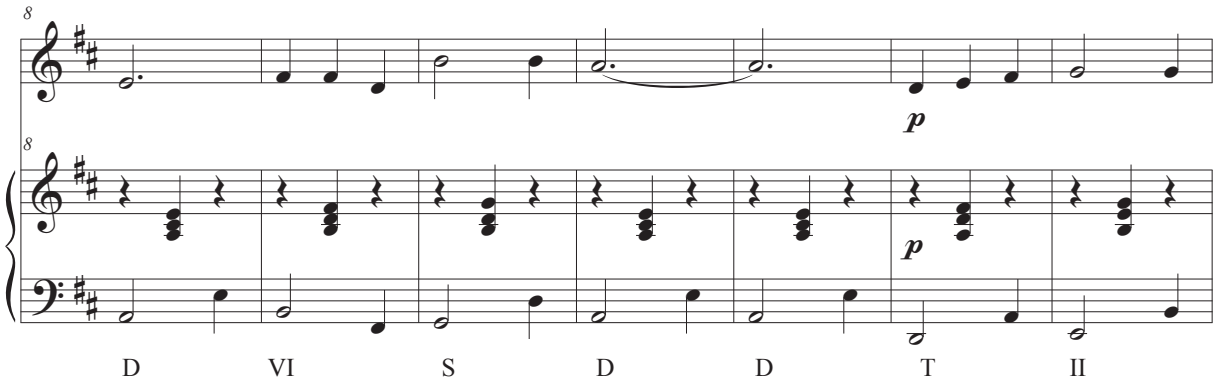
Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Melódicamente comienza con una nota larga con dinámica *crescendo* y *diminuendo*, busca que el estudiante pueda mantener la afinación sin subirla o bajarla. Estudia los grados conjuntos, arpegio sobre la tónica y expone los saltos de sexta mayor.
Ritmo	Está escrito en compás de ¾ En ritmo de Pasaje, ritmo característico de la región Orinoquía.
Armonía	En la organización armónica de este ejercicio predominan las tres funciones principales Tónica Subdominante y Dominante, exponiendo lo que se denomina cadencia completa a partir del enlace armónico S-D(7)-T, Por otra parte realiza sustitución de T por VI grado y Sustitución de S por II
Estructura	Corresponde a un periodo contrastante, las cadencias que delimitan la formas son cadencias auténticas. (Formadas por D(7) y T) Este ejercicio

	presenta los signos de repetición y el concepto de primera casilla y segunda casilla.
Dinámica y articulaciones	Presenta una indicación de *fp* que significa atacar fuerte el sonido e inmediatamente bajar la intensidad, para posteriormente realizar los reguladores. Al final realiza acentos para reforzar la intención métrica.

Fuente: Elaboración Propia 2024

La figura 16 presenta el fragmento intermedio del ejercicio de la región orinoquía, el cual presenta el ritmo de joropo, o pasaje llanero. Se muestra el uso de funciones secundariaas como lo son el II y VI grado de la tonalidad.

Figura 16 Parte central del ejercicio número 8 Joropo



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.9. Paseo ejercicio tocar y cantar número 9

El paseo vallenato es otro de los ritmos pertenecientes a la región caribe, su ritmo se ha difundido por todas las regiones del país. La tabla 24 expone las características y los elementos constitutivos del ejercicio 9 del método.

Tabla 24 Descripción y análisis ejercicio 9

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Melódicamente estudia el arpegio de T y de II grado
Ritmo	Está escrito en compás de 2/2 (compás partido o compasillo) en ritmo de *paseo,* la parte de la voz inicia con un motivo acéfalo (sin el tiempo fuerte) estudia el uso de sincopas dentro y fuera del compás
Armonía	Utiliza funciones de Tónica y Dominante con séptima únicamente reforzando el uso del concepto de giros auténticos y cadencias auténticas. (T y D7) Compara y contrasta La Resolución D7-T y D9 -T Concluye con armonía de T9, Estudiando la sonoridad de novena.
Estructura	Periodo contrastante
Dinámica y articulaciones	Presenta de *mf* y *f* sin mayores contrastes ni uso de articulaciones específicas.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

La figura 17 presenta la parte inicial de la partitura del ejercicio 9, este ejercicio retoma el uso de la progresión Tónica (T) y Dominante 7 (D7)

Figura 17 Parte inical del ejercicio número 9 Paseo



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.10. Danza ejercicio tocar y cantar número 10

La tabla 25 presenta la descripción y análisis de los elementos constitutivos del ejercicio número 10, perteneciente a la región andina.

Tabla 25 Descripción y análisis ejercicio 10

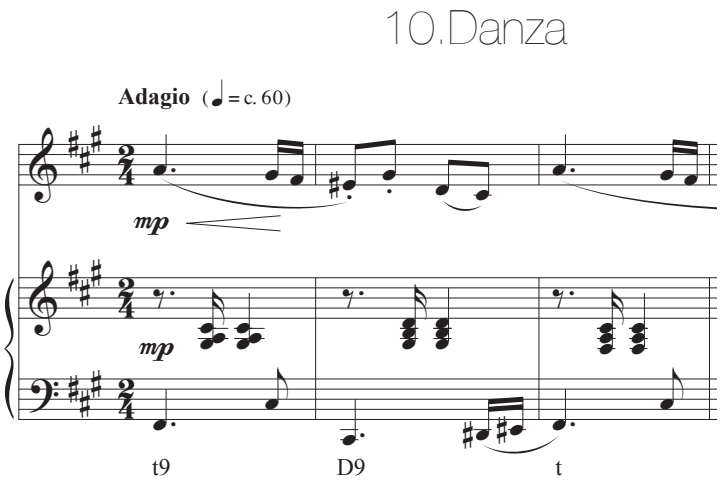
Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Melódicamente estudia grados conjuntos en dirección descendente, tercera menor, salto de sexta menor y séptima menor
Ritmo	Está escrito en compás de 2/4 en ritmo de Danza, utilizando la figura característica de negra con puntillo y dos semicorcheas, además del estudio rítmico de la síncopa.
Armonía	Utiliza armonías de la región de Tónica y Dominante, utilizando aproximaciones cromáticas hacia estas funciones. Estudia el acorde de T9 y D9 y los grados modales como el VII natural y el III natural Culmina con un acorde de T con 13 para estudiar la sonoridad de 13 añadida.

Estructura	Rítmicamente se puede considerar un periodo paralelo asimétrico.
Dinámica y articulaciones	Maneja un matiz constante *mp,* durante todo el ejercicio. En cuanto a las articulaciones estudia semifrases ligadas y el afianzamiento de los *staccati.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 18 presenta el comienzo del ejercicio número 10 del método, el cual introduce a la armon ía expandida utilizando acordes de novena en modo menor; T9 y D9.

Figura 18 Parte inicial del ejercicio número 10 Danza



Fuente: Elaboración propia (2024)

Cada cinco ejercicios de tocar y cantar se complementan con ejercicios de dictado a partir de las progresiones estudiadas. Estos cinco ejercicios estudian las siguientes progresiones, que deben ser practicadas a partir de los dictados armónicos en tonalidades mayores y menores. Estas progresiones hacen parte del método como ejercicios de dictados realizados por el docente.

- Ejercicio con T – D – VI T – Vii, T – D4/3, D6/5 y D7
- Ejercicio de T – D7 en Mayor y t – D7 en menor

- Ejercicio de T – II, II – D
- Ejercicio con t9 – D9 en tonalidad menor

3.3.11.Torbellino ejercicio tocar y cantar número 11

La tabla 26 describe las características técnicas del ejercicio 11 en ritmo de torbellino, caracteristico de la región de santander.

Tabla 26 Descripción y análisis ejercicio 11

Elementos	Explicación
Melodía Vocal	Melódicamente estudia grados conjuntos en dirección descendente, tercera menor, salto de sexta menor y séptima menor La primera variación incluye notas de paso y notas de bordadura, la segunda variación incluye también el uso de notas de paso y bordaduras con las figuras de tresillo.
Ritmo	Escrito en compás de 3/4, característico del torbellino, rítmicamente la primera variación presenta figuras de negra, la segunda variación agrega mayor uso de corcheas y la segunda variación utiliza la figura de tresillos.
Armonía	Armónicamente utiliza las tres funciones principales T, S y D, giro característico en los torbellinos.
Estructura	El ejercicio número 11 presenta estructuralmente un tema con variaciones, cuyo tema está conformado por dos frases contrastantes. A partir de una base armónica y una melodía sencilla se elaboran dos variaciones melódicas.
Dinámica y articulaciones	Mantiene una dinámica constante en *mf* y utiliza articulaciones como el *staccato*, *alla corda y leggato.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 19 presenta la versión incial compuesta en sol mayor y la vesrión final en tonalidad de Mi bemol mayor, adicionando el uso de dinámicas y articulaciones que no estaban

incluídas en la primer propuesta de ejercicio. Dentro de estas articulaciones se adicionaron elementos como el *portato,* el *staccatto* y el *legatto.*

Figura 19 Dos versiones del torbellino, inicial en sol mayor final en mi bemol mayor



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.12.Guabina ejercicio tocar y cantar número 12

La tabla 27 presenta las caracteísticas y análisis del ejercicio de Guabina.

Tabla 27 Descripción y análisis ejercicio 12

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	La melodía utiliza grados conjuntos, introduciendo el concepto de notas extrañas a la armonía tales como notas de paso, bordaduras. Aborda el estudio de la tonalidad de fa sostenido menor.
Ritmo	Está escrito en compás de ¾ en ritmo de Guabina, utiliza corcheas, síncopas, figura de negra con puntillo y corchea.
Armonía	Aborda el concepto de Dominantes secundarias y separación de la tonalidad,

Estructura	Es un periodo ternario contrastante, en donde la primera y segunda frase son contrastantes y la tercera es una variación de la primera.
Dinámica y articulaciones	Utiliza un rango dinámico desde un piano hasta un *forte*, con reguladores de intensidad. En cuanto a las articulaciones incluye el uso de *legato,* acentos y *staccati.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 20 presenta el fragmento inicial de la guabina que muestra el uso de tonalidad menor y armónicamente el estudio del acorde de Dominante en segunda inversión, al igual que el estudio de diferentes articulaciones y dinámicas. También es uno de los ejercicios que introduce es estudio de la Dominante secundaria, en este caso Dominante 6/5 de la Subdominant (D6/5 de S)

Figura 20 Parte inicial del ejercicio número 12 Guabina



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.13.Pasillo Fiestero ejercicio tocar y cantar número 13

La tabla 28 presenta la descripción del ejercicio número 13, escrito inicialmente en tonalidad de sol mayor, se procedió a incrementar el nivel de complejidad en la digitación, a partir de la reescritura a la tonalidad de La mayor.

Tabla 28 Descripción y análisis ejercicio 13

Elementos	Explicación
Melodía Vocal	Melódicamente estudia los grados conjuntos y los saltos de consonancias perfectas cuarta justa y quina justa. En tonalidad de La mayor.
Ritmo	Está escrito en compás de 3/4 en ritmo de Pasillo, estudia el comienzo acéfalo, utilizando uno de los comienzos característicos del pasillo, las figuras empleadas es refuerzo de corcheas y figura de negra con puntillo. En el piano se refleja el estudio del ritmo básico del pasillo.
Armonía	Introduce el uso de segundo grado y acorde en segunda inversión, Acorde de Paso, Acorde de Bordadura y Acorde Cadencial 6/4 (K6/4)
Estructura	Estructuralmente presenta una forma bipartita simple (A – B)
Dinámica y articulaciones	Utiliza un rango dinámico desde un piano hasta un forte, con el uso de regulador de intensidad. En cuanto a las articulaciones incluye el uso de legati y staccati.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 21 presenta el fragmento final del ejercicio 13 en ritmo de Pasillo, el cual presenta un gira cadencial importante en el estudio de la armonía, la cadencia clásica o Cadencial 6/4, conformada por los acordes Subdominate (S), Cadencial 6/4 (K6/4), Dominante (D7) y Tónica (T), además de tener un complemento cadencail conformado por el acorde de Subdominsnte en segunda inversión (S6/4).

Figura 21 Parte final del ejercicio número 13 Pasillo



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.14.Bambuco ejercicio tocar y cantar número 14

La tabla 29 presenta la descripción y análisis del ejericio 14 en ritmo de bambuco

Tabla 29 Descripción y análisis ejercicio 14

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Presenta una melodía por grados conjuntos en tonalidad de sol menor en su estructura armónica (séptimo grado alterado) Estudia la repetición de misma altura (En ocasiones se les presenta la dificultad de entonación en nota repetida con la tendencia a cambiar de altura), el salto de quinta justa descendente y sexta menor ascendente. Melódicamente hace énfasis en el séptimo grado como estudio de la sensible en el modo menor.
Ritmo	Está escrito en compás de 6/8 en ritmo de Bambuco, escrito sde manera simplificada.
Armonía	Introduce el uso de segundo grado disminuido, perteneciente a la escala menor, acorde en segunda inversión, Acorde de Paso, y Acorde Cadencial 6/4 (K6/4) Por otra parte el uso de t9 y D9.
Estructura	Estructuralmente presenta un periodo contrastante con introducción irregular de 5 compases.

Dinámica y articulaciones	Utiliza expresiones como *Ad Libitum* que significa con libertad y *A tempo* que significa que se toma un tempo constante después de la parte libre.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 22 presenta una parte intermedia del ejercicio número 14 del método, este ejercicio se caracteriza por reforzar el contenido armónico del ejercicio número 10, enfatizando en el uso de aciordes con novena; tónica 9 (T9) y Dominante 9 (D9).

Figura 22 Parte intermedia del ejercicio número 14 Bambuco



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.15.Paseo ejercicio tocar y cantar número 15

La tabla 30 presenta la descripción y análisis de los elementos constitutivos del ejercicio 15 del método.

Tabla 30 Descripción y análisis ejercicio 15

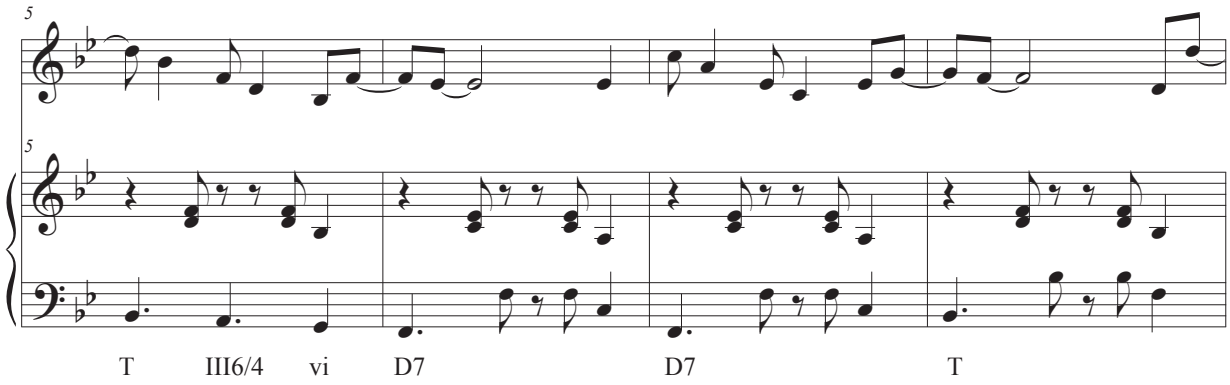
Elementos	Explicación
Melodía Vocal	Melódicamente estudia las terceras y la sexta mayor, afianza el arpegio de T y de VII7. Abarca un registro amplio del si 3 hasta el mi 5

Ritmo	Escrito en compás de 2/2 (compás partido o compasillo) en ritmo de *paseo, (vallenato)* la parte de la voz inicia con un motivo tético (en tiempo fuerte) estudia el uso de sincopas dentro y fuera del compás.
Armonía	Utiliza funciones de Tónica, Dominante con séptima únicamente, y Dominante con 9 (VII7 sin fundamental) reforzando el uso del concepto de giros auténticos y cadencias auténticas. (T y D7)
Estructura	Periodo simple con repetición de la segunda frase.
Dinámica y articulaciones	Mantiene la dinámica *forte,* busca trabajar la proyección y la colocación de la voz en un registro amplio.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 23 presenta la parte intermedia del ejercicio número 15 en ritmo de paseo vallenato, el cual incrementa el nivel de dificultad rítmica y armónica con relación al número 9 tambien escrito en el mismo ritmo.

Figura 23 Parte intermedia del ejercicio número 15 Paseo



Fuente: Elaboración propia (2024)

Los siguientes ejercicios se proponen como complemento al método, utilizando las progresiones estudiadas como dictados de enlaces de acordes. Se afianza el estudio de los acordes de D7 y el uso de acordes de III y VI grado.

- Ejercicios utilizando t – D7, T- D7
- Ejercicios utilizando t – D6/5, D7/s
- Ejercicios utilizando Cadencia clásica y extensión cadencial con S6/4
- Giro armónico utilizando acorde D6/4 de paso, Acorde de t9 y D9
- Ejercicio utilizando giros frigios, uso de III y VI.

3.3.16.Sonsureño ejercicio tocar y cantar número 16

Es característico de la región andina sur, más específicamente del departamento de Nariño. Se puede considerar un ritmo derivado del bambuco, pero presenta elementos propios de esta región con influencia de los Sanjuanitos y las Cuecas. El sonsureño más típico y conocido es la Guaneña, obra representativa de la región. Su armonía se direcciona en el uso de la tonalidad menor y el giro armónico de tónica y dominante. La tabla 31 presenta el análisis del ejercicio.

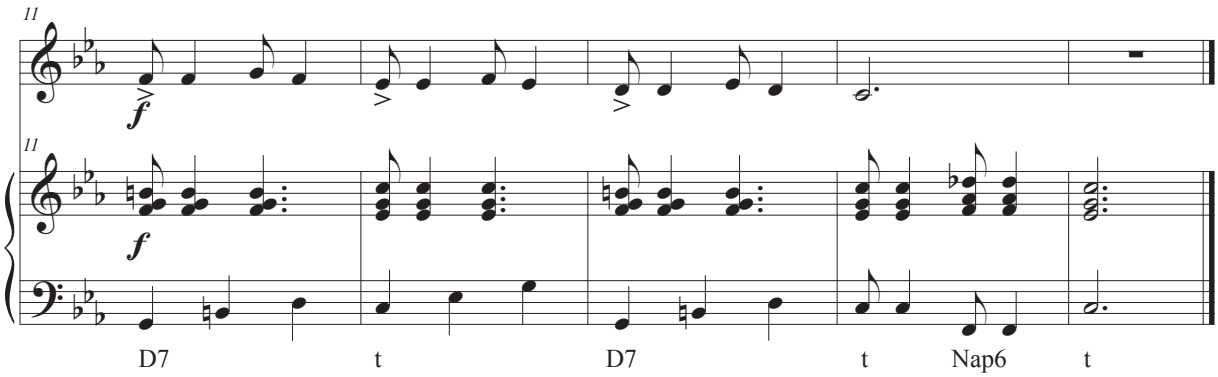
Tabla 31 Descripción y análisis ejercicio 16

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Melódicamente no presenta mayor complejidad, pero refuerza los grados conjuntos y los saltos de cuarta.
Ritmo	Rítmicamente presenta una polirritmia de 6/8 en la voz y ¾ en la voz inferior, muy similar a la que se presenta en el bambuco.
Armonía	Reafirma el estudio de la progresión Tónica – Dominante con una extensión cadencial en donde utiliza el acorde napolitano o sea el segundo grado bemol II*b*
Estructura	Presenta una estructura tripartita simple *a b a*
Dinámica y articulaciones	El rango dinámico oscila entre el *piano* y el *forte*, con expresiones de crescendo y decrescendo

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 24 presenta la parte final del ejercicio, en donde se muestra le patrón rítmico característico y el uso de un nuevo acorde de la región de Subdominante, el acorde de II grado bajo o Napolitano 6.

Figura 24 Parte final del ejercicio número 16 Sonsureño



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.17.Pasillo Lento ejercicio tocar y cantar número 17

La tabla 32 presenta la descripción y análisis de los elementos constitutivos del Pasillo, es el segundo ejercicio compuesto en este rimto, pero con mayor elaboración en cuanto a su contenido expresivo.

Tabla 32 Descripción y análisis ejercicio 17

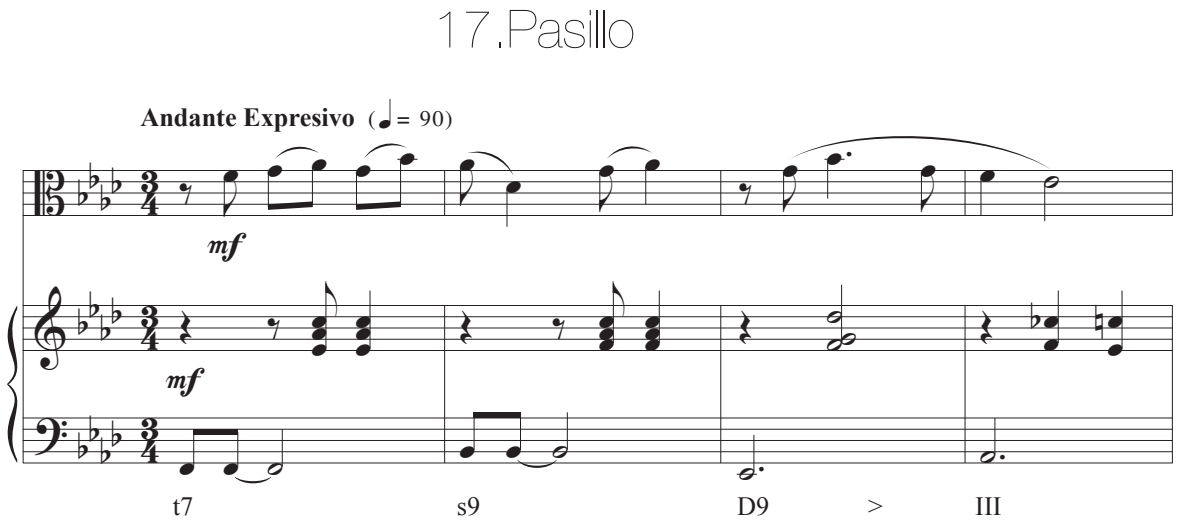
Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	La melodía de este toque y cante estudia los grados conjuntos, incorporando saltos de Cuarta y Quinta Justas y arpegio del acorde de Dominante 7 e incorpora la lectura en clave de Do en tercera línea.
Ritmo	Está escrito en compás de 3/4 en ritmo de Pasillo, utiliza corcheas, síncopas, figura de negra con puntillo y corchea.
Armonía	Armónicamente utiliza acordes expandidos, tales como t7, t9, s9 y D9. Es característico el uso de Dominantes secundarias y VII7 secundario, dominantes o séptimos de una tonalidad diferente a la principal. Permite que el estudiante pueda reconocer acordes que conducen a tonalidades secundarias como el tercer grado y la subdominante.
Estructura	Es un periodo ternario contrastante, presenta tres frases contrastantes en donde primera y segunda termina modulando sobre el tercer grado, la

	cadencia final, auditivamente estudia el concepto de cadencia completa porque incluye los tres grados S, D y T.
Dinámica y articulaciones	Utiliza un rango dinámico desde un *piano* hasta un *mezzoforte*, con reguladores de intensidad. En cuanto a las articulaciones incluye el uso de *legato.*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 25 presenta la parte inicial del pasillo, ejercicio que es escrito para el estudio de la clave de do en tercera línea, estudia los acordes con séptima y novena y los acordes de Dominante secundaria con novena, esta figura muestra el acorde de D9 del III.

Figura 25 Parte inicial del ejercicio número 17 Pasillo



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.18.Bambuco ejercicio tocar y cantar número 18

La tabla 33 presenta el analisis de los elementos que componen el ejercicio número 18 en ritmo de Bambuco.

Tabla 33 Descripción y análisis ejercicio 18

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	La melodía presenta grados conjuntos, sin mayor dificultad interválica.
Ritmo	Se presentan dos versiones de ejercicio 18, se trata de una versión escrita en 6/8 y la otra escrita en ¾ con la acentuación desplazada como la manera de escritura tradicional del bambuco. Estudia el uso de ligaduras de prolongación, staccatti y acentos.
Armonía	Armónicamente presenta una armonía diatónica, se utiliza el recurso de acorde de v natural y vii natural, además incluye acordes de séptima sin función de dominante (t7, II7 y S7)
Estructura	Estructuralmente inicia con una introducción que da inicio a un periodo de dos frases contrastantes, la primera frase termina en semicadencia auténtica, la segunda termina en cadencia auténtica perfecta con una pequeña extensión cadencial sobre la tónica.
Dinámica y articulaciones	Utiliza un rango dinámico entre *p* y *f*

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 26 muestra el ejercicio 18 escrito en ritmo de Bambuco, se realizan dos versiones de acuerdo a las dos posibilidades de escritura que existen para este ritmo, en compás de 6/8 y en compás de ¾

Figura 26 Parte inicial del ejercicio número 18.a y b Bambuco



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.19.Rajaleña ejercicio tocar y cantar número 19

La tabla 34 presenta la descripción y análisis del ejercicio 19 escrito en ritmo de Rajaleña.

Tabla 34 Descripción y análisis ejercicio 19

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	Estudia la tonalidad menor y aborda la clave de do en tercera línea. Presenta estructuras arpegiadas sobre la tónica y la dominante.
Ritmo	En este ejercicio predomina el uso de polirritmia, característica por la combinación de tres contra dos.
Armonía	La progresión armónica estudiada en este ejercicio es repetitiva, usando básicamente dos acordes, tónica y dominante, presentados de manera melódica en la mano izquierda y armónica en la mano derecha.
Estructura	Estructuralmente es una forma a dos partes.
Dinámica y articulaciones	Presenta un rango dinámico de *pp* a *f,* presenta algunos acentos que refuerzan los acentos métricos.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La figura 27 presenta un fragmento intermedio del ejercicio 19 en ritmo de Rajaleña, el cual sigue afianzando el uso del acorde de Dominante 6/5, de manera similar al ejercicio 12, pero a partir de una composición rítmica más compleja con el uso de polirritmias.

Figura 27 Parte central del ejercicio número 19 Rajaleña



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.3.20.Rumba carranguera ejercicio tocar y cantar número 20

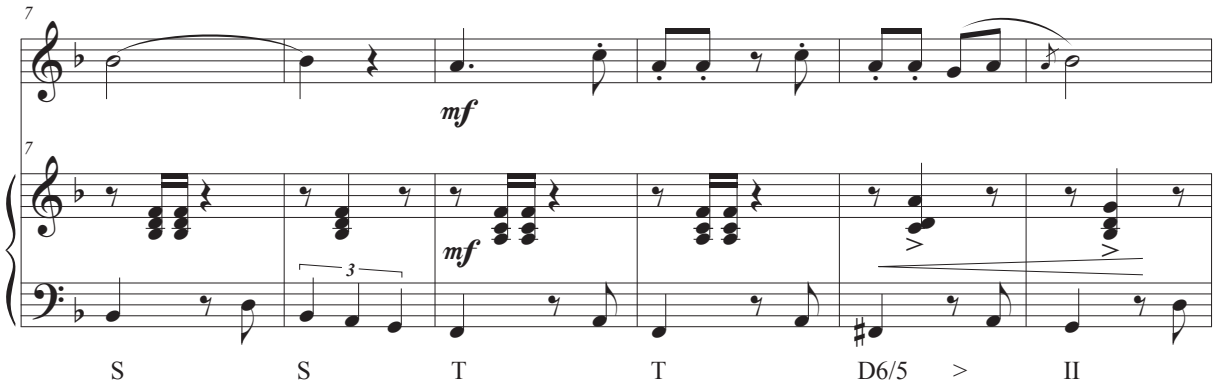
La tabla 35 presenta la descripción y análisis del ejercicio número 20, escrito en ritmo de Rumba carraguera, ritmo tradicional de la región de Boyacá.

Tabla 35 Descripción y análisis ejercicio 20

Elementos	**Explicación**
Melodía Vocal	La melodía estudia el giro por terceras
Ritmo	Estudia el ritmo de rumba carranguera, escrito en compás de división binaria.
Armonía	Estudia la región de subdominante, enlace plagal conformado por las funciones de Tónica y Subdominante, el uso de Dominante del II
Estructura	La estructura presenta una bipartita simple, A - B con extensión cadencial.
Dinámica y articulaciones	Utiliza un rango dinámico entre m*p* y *f* Estudia el uso de ligaduras de prolongación, staccatti y acentos.

Fuente: Elaboración propia (2024)

Figura 28 Parte central del ejercicio número 20



Fuente: Elaboración propia (2024)

Los siguientes ejercicios se proponen como complemento al método, utilizando las progresiones estudiadas como dictados de enlaces de acordes. Estos ejercicios complementarios pueden ser tocados por el estudiante para el reconocimiento auditivo independiente de cada acorde o tambien puede ser un recurso de dictado por parte del docente.

- Ejercicios de D7 – t Acorde Nap 6
- Ejercicio con enlaces de t7 - s9 – D9, DDVII7 de la s7, DDVII7 del III7 D6/5 del II
- Ejercicio con progresiones que incluyen giros de t y v nat, s7 y VII nat, acordes de séptima sin función dominante
- Ejercicios de repaso de D7 con inversiones - t

3.4. Implementación del Método.

El método se implementó en el programa de Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia UPTC, en un nivel formativo de educación auditiva 4, (Equivalente a cuarto semestre), semestre en el cual, los estudiantes ya tienen conocimiento de

los signos del lenguaje musical y un desarrollo básico de lectura musical entonada y rítmica, además de dar inicio en este semestre a la asignatura de Armonía II.

La muestra está conformada por estudiantes hombres y mujeres entre los 19 y 21 años de edad, que en la mayoría de los casos no han tenido una formación teórica previa al ingreso de la carrera universitaria. Vale la pena aclarar que en los cursos de formación musical los cursos por lo general son reducidos, entre 12 y 20 estudiantes por curso, lo cual no permite tener una muestra mayor dentro de la misma institución en un mismo curso.

Para realizar la comparación en el avance de los integrantes de cada grupo, se escogieron los estudiantes que presentaron completas tanto la prueba diagnóstica como la prueba final, si un estudiante presentó prueba diagnóstica pero no final, no es tenido en cuenta para la comparación. En el caso contrario, presentó la prueba final pero no presentó prueba diagnóstica o la presentó incompleta tampoco se tiene en cuenta para la comparación final. De esta manera se tienen en cuenta 9 estudiantes del grupo experimental y 8 estudiantes del grupo control siendo esta la muestra de la población que se contempla para el estudio comparativo de los resultados, de acuerdos a las tablas 35 y 36 que se muestran a continuación.

La tabla 36 presenta el porcentaje de estudiantes que presentaron las pruebas completas, análisis, lectura y dictado. De los 14 estudiantes inscritos en el curso I de Lectura y Educación Auditiva IV de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 9 estudiantes presentaron las pruebas completas.

Tabla 36 Porcentaje de estudiantes del grupo experimental que presentaron las pruebas.

Estado presentación de pruebas Grupo Experimental	Cantidad	Porcentaje
No presentaron	1	7.14%
Presentaron incompleto	4	28.57%
Presentaron todas las tres pruebas	9	64.29%
Total	14	100%

Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 37 presenta el porcentaje de estudiantes que presentaron las pruebas en el grupo control, con un porcentaje del 50% de estudiantes, equivalente a 8 estudiantes de 16 inscritos en el curso II de Lectura y Educación Auditiva IV de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica.

Tabla 37 Porcentaje de estudiantes que del grupo control que presentaron las pruebas.

Estado presentación de pruebas Grupo Control	Cantidad	Porcentaje
No presentaron	3	7.14%
Presentaron incompleto	5	31.25%
Presentaron todas las tres pruebas	8	50%
Total	16	100%

Fuente: Elaboración propia (2024)

Los estudiantes que no presentaron las pruebas por alguna razón personal no asistieron en los días en que se realizaron las pruebas. En el ítem presentaron incompleto, la causa fue por dos razones, en primer lugar en la presentación de la prueba diagnóstica la llegada tarde de los estudiantes y en segundo lugar los que presentaron solo el examen diagnóstico y no presentaron la evaluación final por cancelación académica o perdida de la asignatura. Lo que quiere decir que las condiciones académicas hacen parte de la categoría correspondiente a la variable extraña la cual no es controlable y reduce sustancialmente la muestra.

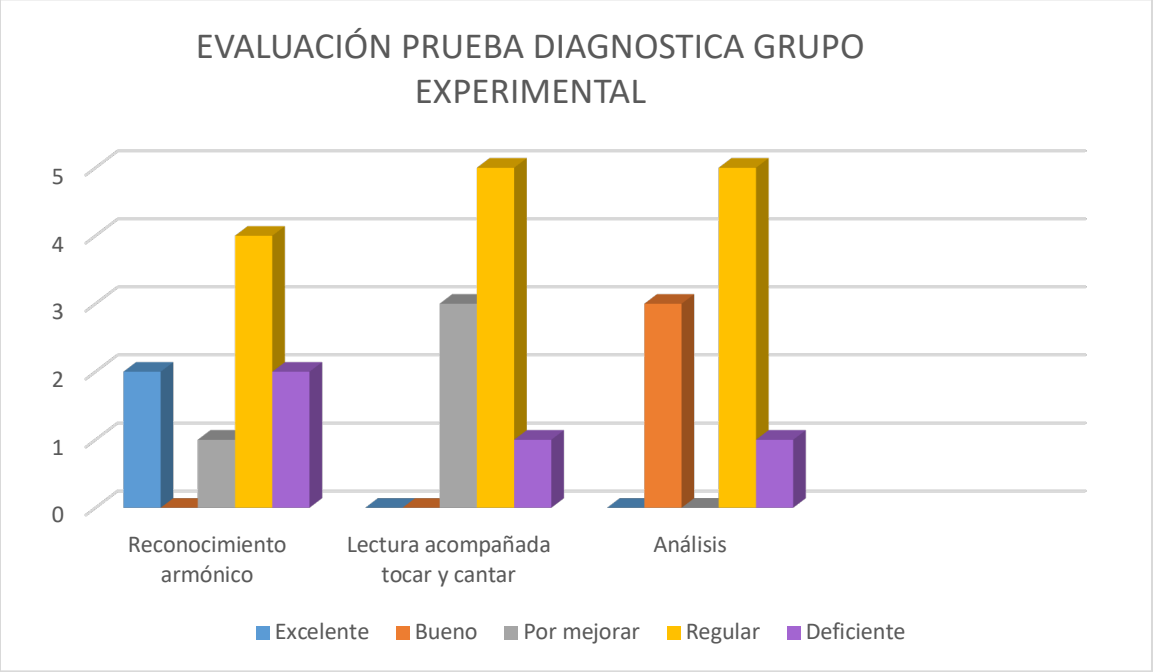
3.5. Resultados sobre las tres categorías

Cada una de las habilidades, reconocimiento armónico, Lectura acompañada y Análisis armónico se evalúan con una rúbrica de cinco niveles de desempeño Excelente, bueno, por mejorar, regular y deficiente.

En la categoría reconocimiento auditivo, el 22.2% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *excelente*, el 11.1% tuvo un nivel *por mejorar,* el 44.4% *regular* y un 22.2% *deficiente.* En la categoría Lectura acompañada, tocar y cantar el 33.3% de los estudiantes tuvo desempeño *por mejorar,* 55.5% *regular* y 11.1% *deficiente.* En la categoría Análisis armónico, el 33.3% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *bueno,* 55.5% regular y 11.1% deficiente, como se muestra en la tabla 38.

De acuerdo a los resultados de la prueba diagnóstica, en el grupo experimental predomina como resultado la valoración regular en reconocimiento armónico auditivo, en lectura acompañada y en análisis armónico.

Tabla 38 Resultados prueba diagnóstica Grupo Experimental

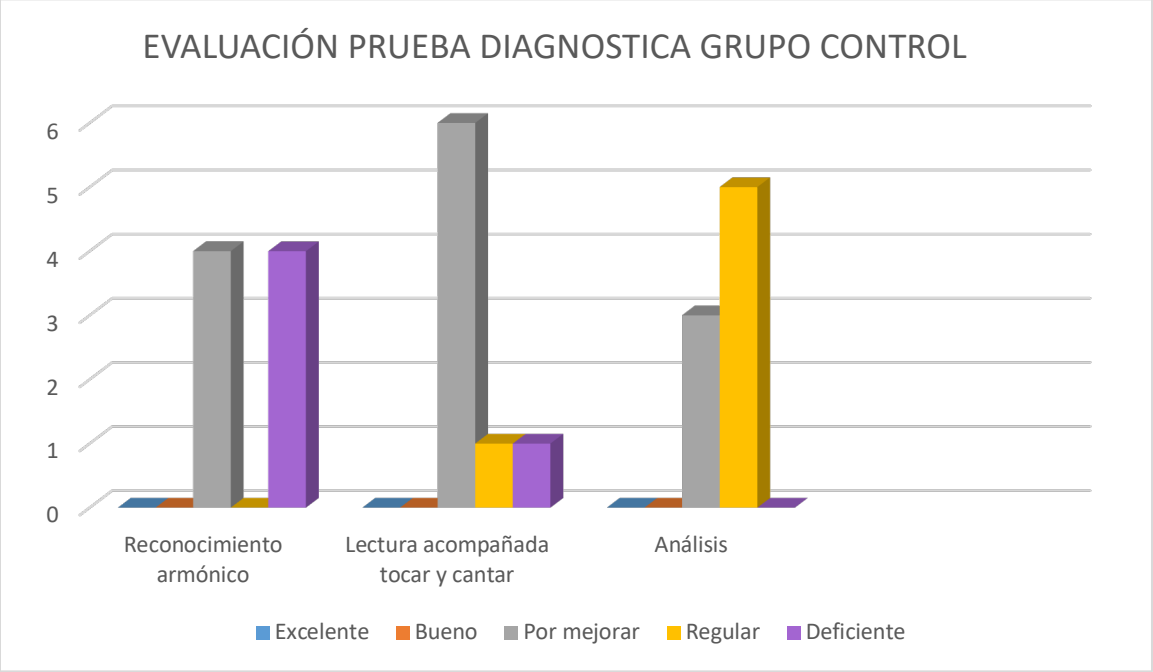


Fuente: Elaboración propia (2024)

En la categoría reconocimiento auditivo, el 50% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *por mejorar*, el 50% tuvo un nivel *deficiente.* En la categoría Lectura acompañada, tocar y cantar el 75% de los estudiantes tuvo desempeño *por mejorar,* 12.5% *regular* y 12.5% *deficiente.* En la categoría Análisis armónico, el 37.5% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *por mejorar,* 62.5% *regular.*

En los resultados de prueba diagnóstica en el grupo experimental predomina como resultado la valoración regular en reconocimiento armónico auditivo, en lectura acompañada y en análisis, en el grupo control predomina la ponderación por mejorar, presentando mejor resultado que el grupo experimental. No presenta ningún estudiante con resultado bueno o excelente como se ilustra en la tabla 39.

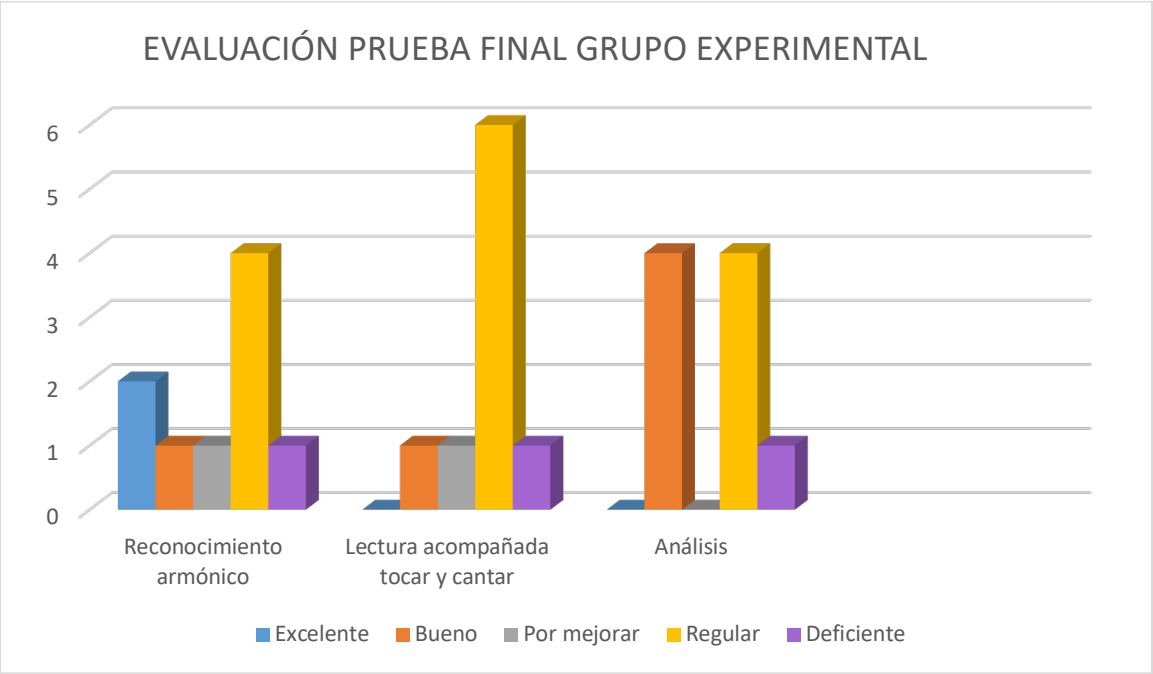
Tabla 39 Resultados prueba diagnóstica Grupo Control



Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 40 expone los resultados de la prueba final del G. E. En la categoría reconocimiento auditivo, el 22.2% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *excelente*, el 11.1% tuvo un nivel *bueno,* el 11.1% tuvo un nivel *por mejorar,* y un 11.1% *deficiente.* En la categoría Lectura acompañada, tocar y cantar el 11.1% de los estudiantes tuvo un nivel *bueno* el 11.1% tuvo nivel *regular,* el 66.6% y 11.1% *deficiente.* En la categoría Análisis armónico, el 44.4% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *bueno,* 44.4% regular y 11.1% deficiente. El reconocimiento armónico fue más estable logrando dos estudiantes con resultado excelente.

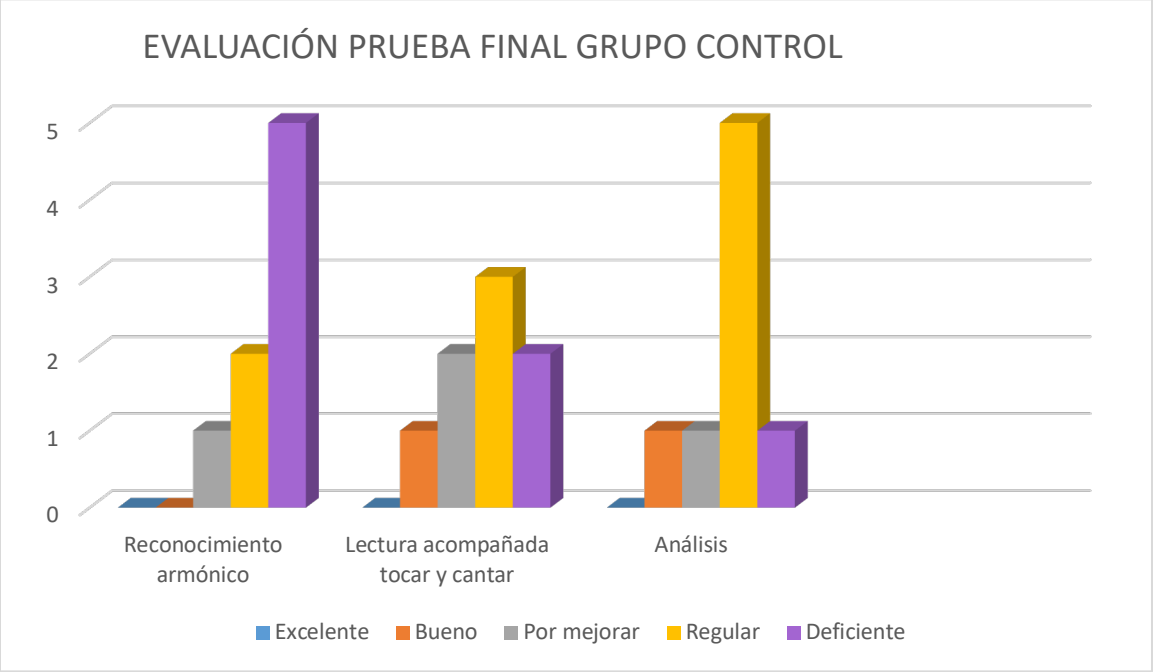
Tabla 40 Resultados prueba final Grupo Experimental



Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 41 presenta los resultados de la prueba final del G. C. En la categoría reconocimiento auditivo, el 12.5% de los estudiantes tuvo un nivel *por mejorar,* el 25% de los estudiantes tuvo un nivel *regular,* y el 62.5% tuvo un nivel *deficiente.* En la categoría Lectura acompañada, el 12.5% de los estudiantes tuvo un nivel *bueno,* el 25% tuvo un nivel *por mejorar,* el 37.5% y el 25% tuvo un nivel deficiente. En la categoría Análisis armónico, el 25% de los estudiantes tuvo un nivel de desempeño *bueno,* 37.5% regular y 62.5% regular y 12.5 *deficiente*. De esta manera se puede concluir que la categoría que tuvo el porcentaje más bajo fue la de reconocimiento auditivo y la más estable la de lectura acompañada.

Tabla 41 Resultados prueba final Grupo Control

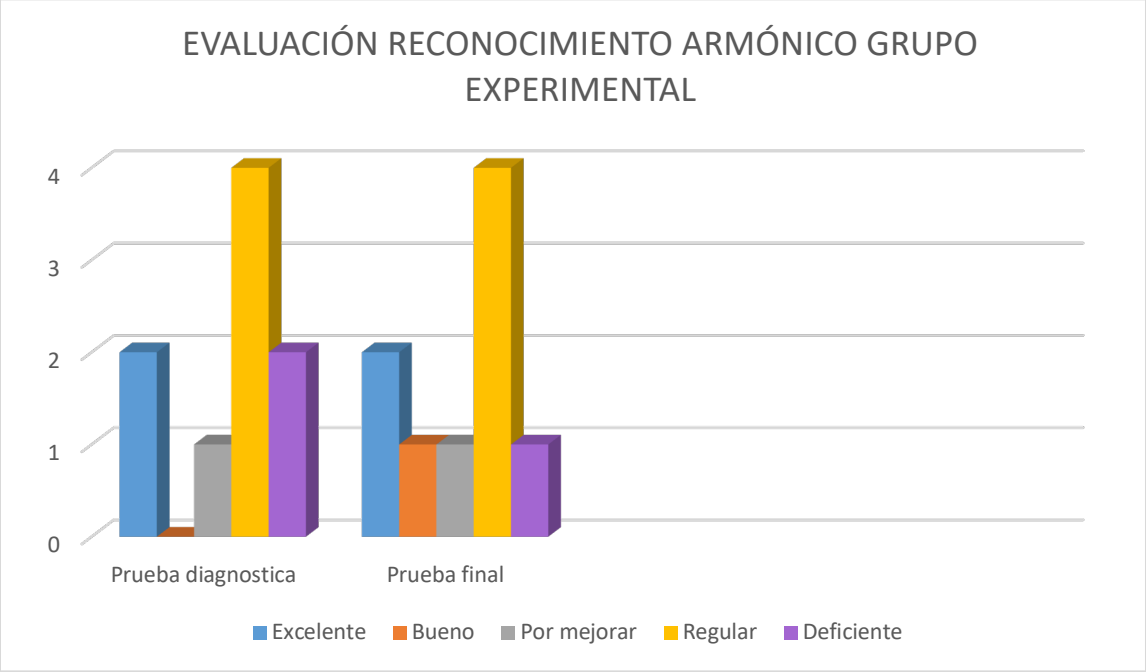


Fuente: Elaboración propia (2024)

3.5.1.Comparación entre la prueba diagnóstica y prueba final

Como resultado de la comparativa entre la prueba diagnóstica y la prueba final del grupo experimental el resultado se mantuvo en nivel regular, mejorando la cantidad de estudiantes en nivel deficiente, como se muestra en la siguiente tabla 42.

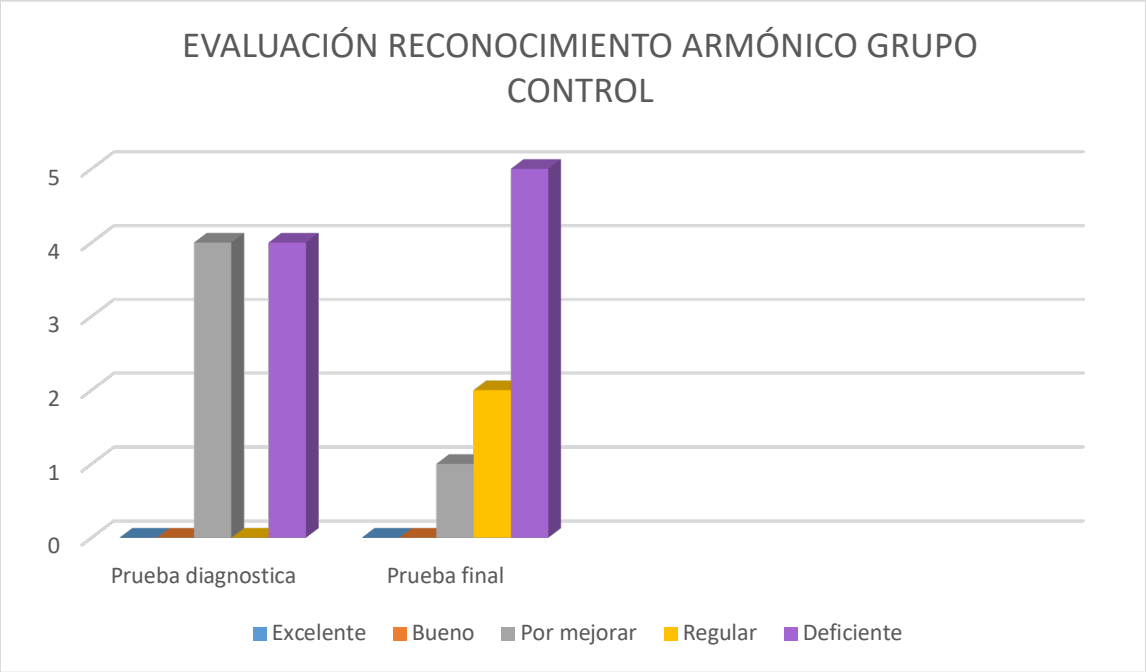
Tabla 42 Resultados prueba reconocimiento armónico Grupo Experimental



Fuente: Elaboración propia (2024)

En el grupo control, no hubo un nivel excelente ni bueno en la prueba de reconocimiento armónico, se presentó un aumento en el nivel regular y deficiente como lo muestra la tabla. La comparación entre la prueba diagnósitca y la prueba final del grupo control arroja los resultados de cuatro estudiantes inician su proceso académico en un nivel por mejorar, equivalente a al 50% de los estudiantes, el otro 50% se encuntra en un nivel deficiente. En la prueba final después del transcurso del semestre los resultados de análisis bajan notablemente incrementando el número de estudiantes de nivel deficiente a un 25% y un 12.5% en nivel Por mejorar como se muestra en la tabla 43.

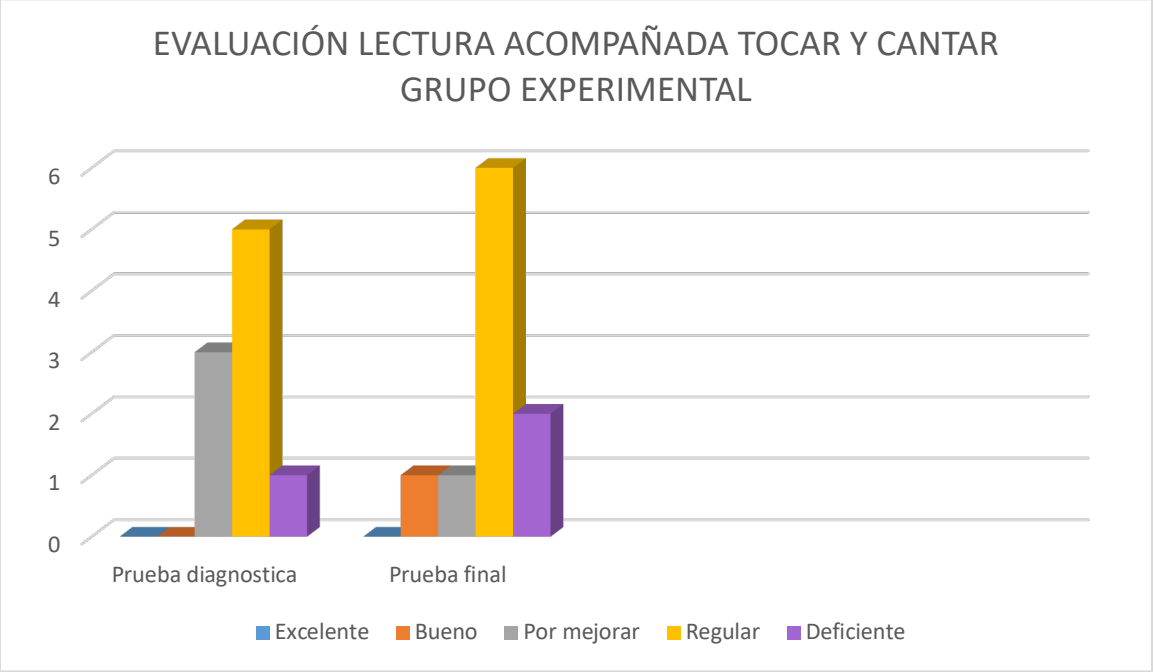
Tabla 43 Resultados prueba reconocimiento armónico Grupo Control



Fuente: Elaboración propia (2024)

En la tabla 44 se presenta la comparación entre la prueba diagnóstica y la prueba final del G. E. en el ítem de lectura acompañada. Hay mejora en el sentido que un estudiante logra un nivel bueno en la evaluación final, logrando leer el ejercicio de manera fluida, en segundo lugar, aumenta la cantidad de estudiantes al nivel por mejorar en dos estudiantes.

Tabla 44 Resultados prueba lectura acompañada Grupo Experimental

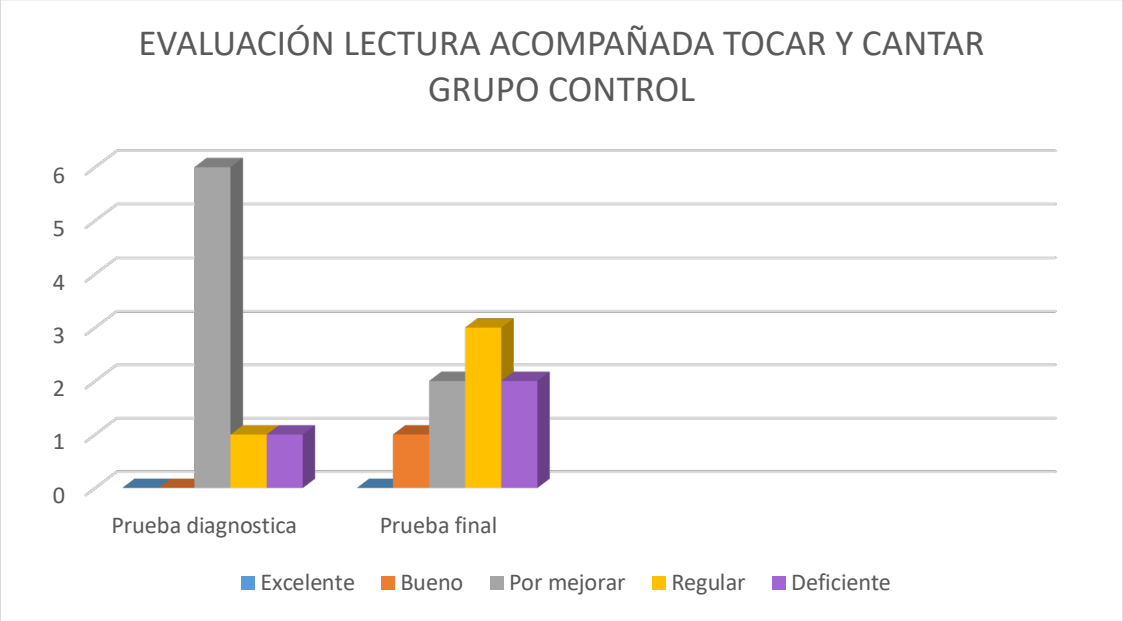


Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 45 expone los resultados del grupo control en la categoría Lectura acompañada, en la habilidad de tocar y cantar el 75% de los estudiantes tuvo desempeño *por mejorar,* 12.5% *regular* y 12.5% *deficiente* en la prueba diagnóstica. En la prueba final, este resultado se distribuye entre las escalas de la rúbrica entre *bueno* y *deficiente.*

Se puede enunciar que a medida que el avanza el semestre académico, los contenidos que se abordan en la asignatura son más complejos y aumentan el nivel de difcultad, generando que los resultados en lugar de mejorar puedan bajar el nivel de lectura.

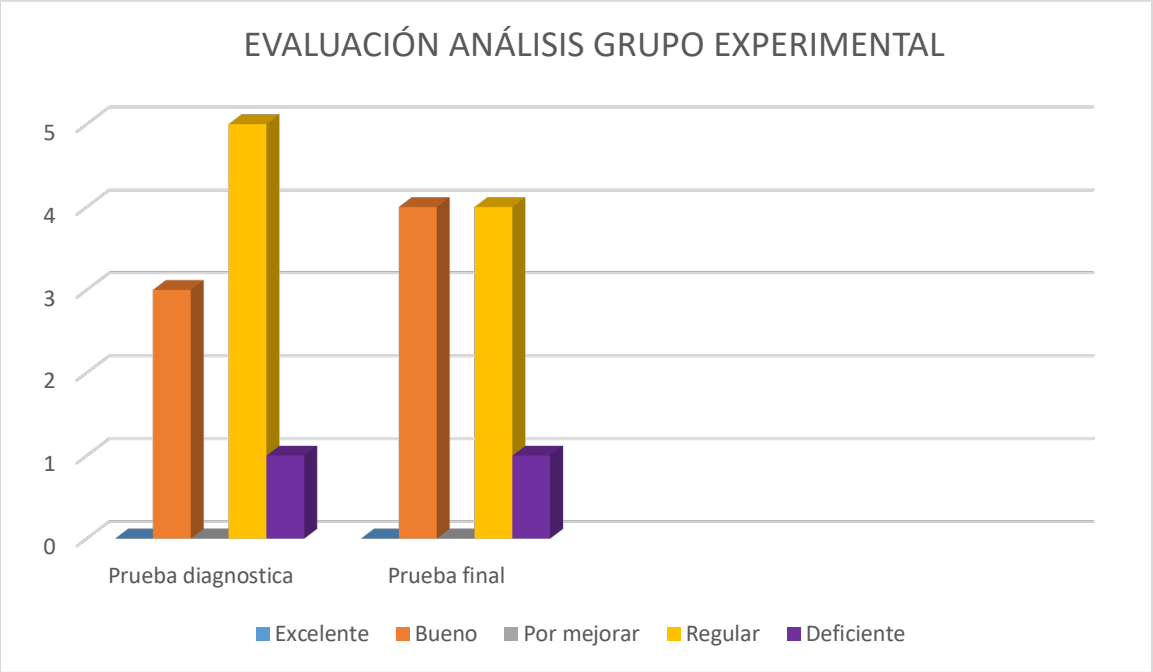
Tabla 45 Resultados prueba lectura acompañada Grupo Control



Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 46 muestra la comparación entre la prueba diagnóstica y la prueba final del grupo experimental en la categoría de análisis, en donde se observa una estabilidad entre las dos pruebas, incrementando en un 11.1% la calificación cuantitativa equivalente a *Bueno.*

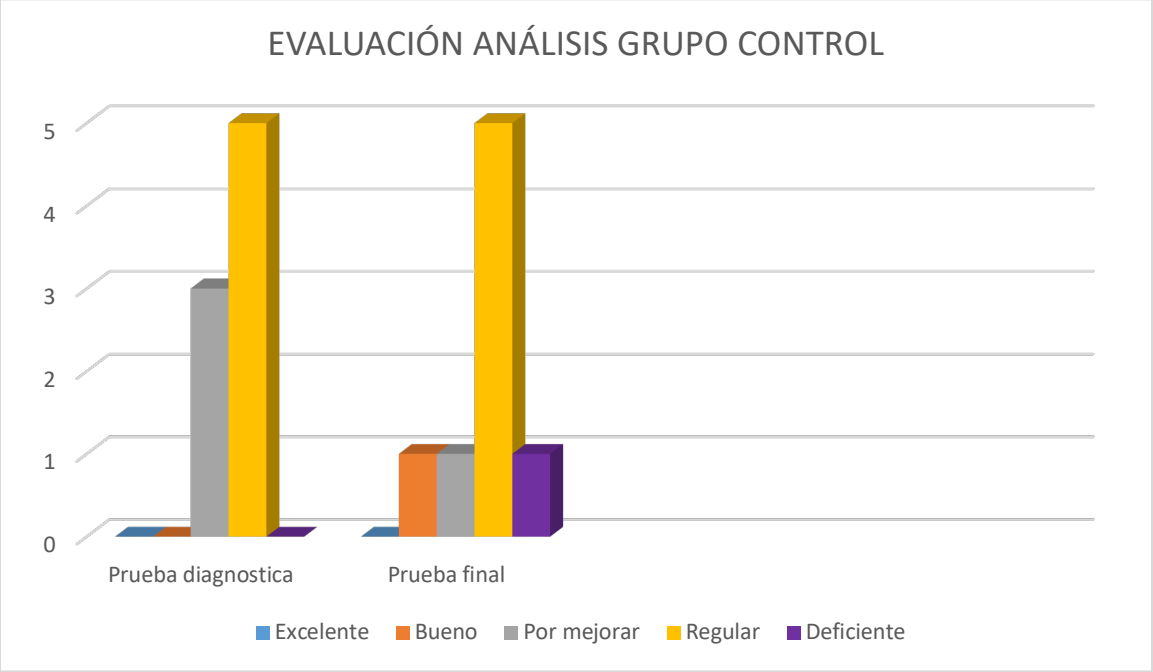
Tabla 46 Comparación entre prueba diagnóstica y prueba final Grupo Experimental



Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 47 muestra la comparación entre la prueba diagnóstica y la prueba final del grupo control, los resultados muestran que el grupo control en general se mantuvo en un mismo nivel, teniendo un estudiante con un resultado inferior al incial. Por una parte presenta una mejoría en el sentido de que un 12.5 % sube a nivel *bueno,* pero tanbien desciende en el mismo porcentaje a nivel *deficiente.* Predomina el nivel de evaluación *regular* tantio en la prueba diagnóstica como en la preuba final.

Tabla 47 Comparación entre prueba diagnóstica y prueba final Grupo Control



Fuente: Elaboración propia (2024)

3.6. Discusión de los resultados

Los resultados encontrados a partir de la aplicación de los instrumentos de evaluación, presentan diferentes niveles tanto en la comprensión auditiva, como en la lectura y el análisis, los estudiantes del grupo experimental alcanzaron a desarrollar los ítems de la evaluación completos, en el tiempo requerido, los estudiantes del grupo control les faltó tiempo para alcanzar a concluir los puntos de análisis y transcripción, esto se vio representado en que predominó el nivel regular y deficiente. El uso de la rúbrica permite evaluar de manera cualitativa los elementos alcanzados en cada una de las categorías, de acuerdo a la descripción de los logros en cada una de las pruebas realizadas por categoría.

Bustamante (2020), tras la revisión bibliográfica y estudios sobre el tema, reafirma la idea que en existe una necesidad de nuevas propuestas e investigaciones que permitan generar nuevos caminos en la enseñanza auditiva, y sobre todo que estén al servicio del alumnado, y que consideren sus gustos y necesidades actuales. (p.216)

En la misma dirección, menciona algo que comparte con esta tesis indicando que, los repertorios más cercanos a su contexto, son de utilidad, pero la idea central es que se requieren nuevas formas, que integren el reconocimiento auditivo de músicas que sean parte del contexto de quienes aprenden y que deben integrar la ejecución, creación e improvisación.

Bustamante (2020) comparte en las conclusiones que el utilizar material propio de su contexto ayuda al estudiante a focalizar y direccionar el aprendizaje, teniendio más claridad sobre la importancia de una buena lectura musical.

Sarango (2015), evidencia una situación que se presenta en la mayoría de las universidades y escuelas de formación musical:

> El diagnóstico de necesidades realizados para el presente trabajo arrojó que los profesores enseñan el solfeo a partir de metodologías y obras de autores extranjeros, muy distantes a la realidad de los alumnos y del territorio, todo lo que hace necesario la propuesta de una metodología para la enseñanza del solfeo que recoja el acervo cultural de la música autóctona del Ecuador y de la Provincia de Loja específicamente. (p.37)

Como resultado de la investigación de Sarango (2015), se genera un texto que contiene obras de compositores lojanos con diferentes géneros y unos lineamientos metodológicos para la enseñanza del solfeo. Esta investigación no realiza una implementación del método, o por lo menos no se contempla dentro de la propuesta investigativa, aunque propone unas condiciones

ambientales y psicológicas para garantizar su implementación, favoreciendo la autorreflexión y autoaprendizaje.

Por otra parte, Zuleta (2005), expone que la música popular tradicional, al mantener su aspecto “original y diferenciativo” establece límites estructurales y formales que pueden ser fácilmente reconocidos, enseñados y aprendidos en sus elementos básicos. (p.85)

> En cuanto a la enseñanza de lo tradicional, Zuleta afirma que, las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas básicas de un joropo, una guabina o un currulao ya están lo suficientemente estudiadas, descritas y reconocidas como para que puedan enseñarse dentro de un método de enseñanza musical a nivel escolar. (p.85)

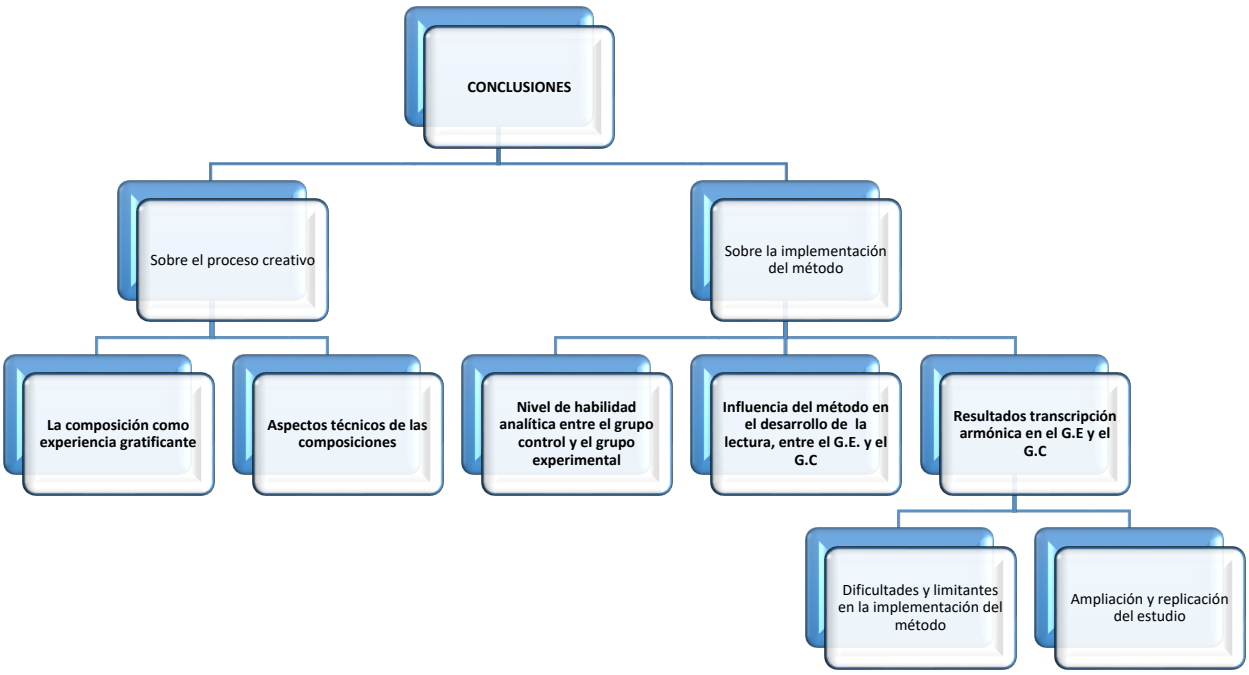
Como resultado Zuleta presenta una clasificación de material musical que ya ha sido recopilado por. Musicólogos, antropólogos y educadores musicales. Esta recopilación incluye, rimas, rondas, canciones infantiles y pequeñas obras tradicionales.

Con esta afirmaciones se puede constatar que existe la preocupación por incluir dentro de la literatura musical métodos más cercanos al entorno del estudiante sin descuidar los objetivos del área de educación auditiva y lectura, la riqueza rítmica y melódica que existe en Latinoamérica permite abordar y solucionar los problemas de lectura entonada y de reconocimiento auditivo, me atrevo a decir de la misma manera que los método tradicionales europeos. Esto hace eco a que hay un interés en repertorios más cercanos al contexto del profesor y del estudiante.

4.CONCLUSIONES

En este último capítulo de la investigación se presentan las principales y más destacadoas concluisones a partir de los objetivos propuestos y del supuesto de investigación organizados como se muestra en la figura 28.

Figura 29 Conclusiones



Fuente: Elaboración propia (2024)

4.1. Sobre el proceso creativo

La creación para el artista es equivalente a la investigación para el docente. La composición de los fragmentos que integran el método, era en principio el fin único de esta investigación, se proponían 40 ejercicios de tocar y cantar, que, posteriormente se redujo a 20 ejercicios de tocar y cantar y 20 ejercicios de dictado armónico. La reducción de la cantidad de ejercicios de tocar y cantar se dio a partir de la propuesta de la implementación del método en un

curso de nivel universitario, se redujo el tiempo de composición y se dejó un periodo de un semestre para la implementación y evaluación.

Esta primera parte de las conclusiones se centra en el proceso creativo y en el diálogo interno del compositor sobre el qué componer bajo dos parámetros, uno el factor estético y otro el factor pedagógico. El factor estético se centró fundamentalmente en el trabajo del ritmo, mientras que el factor pedagógico se direcciona en el trabajo melódico y armónico.

En cuanto al ritmo se abordaron ritmos de la región andina tales como pasillo, el bambuco, la guabina, el torbellino, la danza. En la región orinoquía el joropo, en la región caribe, la cumbia, el porro, en la región pacífica el currulao; incorporando los elementos rítmicos de acuerdo a los componentes globales de cada género, escritos pianísticamente en textura heterofónica, en donde predomina el acompañamiento a la melodía.

El componente melódico fue organizado secuencialemtente desde grados conjuntos hasta saltos comunes en la música tonal, como los saltos de cuarta, quinta, sexta y otros saltos no comunes como la séptima.

El hecho de crear nuevo material musical direcciona la investigación hacia un camino innovador y original, innovador porque presenta ejercicios de tocar y cantar nuevos, con ritmos propios del país y además con una proyección de ser incluido dentro de los materiales de lectura dentro de los cursos de solfeo.

El proceso creativo se fundamentó inicialmente en un estudio de revisión de repertorio tradicional colombiano, como referencia musical para la composición de cada ejercicio, teniendo cada uno características específicas de acuerdo a la región, al ritmo, a la armonía, al diseño melódico y en general al grado de dificultad de cada fragmento.

A partir del supuesto inicial, la falta de un método de tocar y cantar utilizando ritmos propios del país, fue un hilo conductor para desarrollar esta propuesta, que busca integrar el estudio de diferentes aspectos de la música, tal como el desarrollo del oído a partir del análisis y la escucha de la armonía, el conocimiento y refuerzo armónico de manera teórica y el profundizar en el proceso de decodificación de las símbolos, estudiando la entonación y la disociación al realizar una lectura a tres planos. Esta práctica desarrolla la habilidad motriz del estudiante, además de enriquecer su aprendizaje conociendo las estructuras rítmicas características del país.

4.1.1.La composición como experiencia gratificante

Inicié el texto haciendo énfasis en que la creación para el artística, va ligada directamente al inventar, al querer llenar a veces el vacío de querer expresar, tal vez lo mismo pero con las propias “palabras” musicales, con sus propias notas y con su propia visión y comprensión del entorno, empezando por ese camino sin rumbo del cual se desconoce el resultado. Kandinsky (1990) afirma que el proceso de construcción de la obra es la búsqueda de la recompensa material por su poder inventivo y por su sensibilidad.

La transitoriedad y la inestabilidad permean ese camino compositivo, la composición se ve altamente influenciada por el estado de ánimo, el cual muchas veces es reflejado en el resultado de la creación, definiendo expresivamente cada fragmento en la mayoría de los casos el sentir propio del compositor. Comparo al artista y al científico quienes muchas veces se introducen en un juego de azar planeado, esperando el mejor resultado o al menos el más satisfactorio.

El gusto y el disgusto por lo que se hace, a veces un fragmento podía ser tan simple que no tenía el peso expresivo que debe tener una composición, además de poder expresar una idea en un pequeño fragmento, como los preludios de Chopin, cargados con un alto contenido expresivo y armónico en un número reducido de compases.

4.1.2.Aspectos técnicos de las composiciones

En este apartado se mencionas los aspectos técnicos por grupo de ejercicios, lo que permite clasificarlos progresivamente según su nivel de dificultad interpretativa y recursos musicales.

El primer ejercicio, de la misma manera que comienza el método de Hilaron Eslava comienza presentando la escala de Do Mayor como una introducción a la tonalidad, este primer ejercicio se debe transportar a tonalidades cercanas con el fin de explorar otras tonalidades y otras digitaciones en el piano.

Los ejercicios de tocar y cantar números 2 y 3 están escritos a partir de posiciones fijas en el piano, con la finalidad de introducir al estudiante con elementos que pueda tocar sin dificultad y además que tenga una mayor facilidad en la audición del ejercicio por tener solo dos funciones armónicas que se repiten dentro del discurso musical.

Los ejercicios 4 a 8 están pensados para ser tocados a dos voces en la mano derecha y una bajo acompañante en la mano izquierda con posiciones fijas en las dos manos, evitando saltos complejos de tocar. Armónicamente siguen haciendo énfasis en las funciones de tónica, dominante y dominante con séptima. Melódicamente predomina el grado conjunto, los movimientos de triada y saltos de consonancias perfectas como la cuarta justa y la quinta justa.

Los ejercicios del 9 al 15 mantienen una textura armónica a tres voces en la mano derecha y bajo acompañamiento en la mano izquierda.

El ejercicio número 9 añade la dificultad en la velocidad, requiere que el estudiante adquiera mayor habilidad en el cambio de los acordes en la mano derecha y saltos en la mano izquierda, armónicamente adiciona la función de subdominante. El número 10 estudia el arpegio de tónica y presenta un notable aumento en la dificultad rítmica.

4.2.Sobre la implementación del método

La propuesta inicial de investigación proponía unicamente el proceso de creación del método, pero podía quedar algo inconcluso al no continuar con la parte experimental. Por tratarse de una investigación en educación se planteó la posibilidad de realizar la implementación del método a partir de un grupo experimental y un grupo control, el cual mantendría los ejercicios propuestos durante el semestre, extraídos del método *A New Aproach to Singing.*

En el medio educativo actual, generar una nueva propuesta en las escuelas de formación musical, de cierta manera genera un impacto positivo, en cuanto a que la mayoría de las veces se mantienen durante décadas los mismos materiales y métodos en las aulas de teoría de la música y lectura.

La aceptación por parte de los estudiantes genera motivación para seguir con la composición de más ejercicios y extender la propuesta a ejercicios modales e incluso atonales, utilizando no solo elementos nacionales sino también en el ambito latinoamericano, teniendo en cuenta que en el continente existe una gran variedad de música y estilos que merecen ser estudiados y que sirven como material de apoyo para los procesos de lectura y formación auditiva.

Luego de implementar el método se vió la necesidad de reescribir tres ejercicios para adicionar los accordes de II y VI grado, además de incluir el estudio de los acordes en primera inversión: T6 S6, y D6. Finalmente el método se compone de 20 ejercicios de tocar y cantar más 20 ejercicios de dictado armónico en estilo coral a cuatro voces y con ritmos tradicionales a tres y cuatro voces, con el fin de afianzar el entrenamiento auditivo y potenciar la actividad auditiva con la práctica en el aula, a partir del principio que propone Ferraz (2008) denominado fórmulas de reescritura musical, como parte de la revisión y corrección de posibles errores.

Previo a enunciar la efectividad en el desarrollo de cada una de las variables, vale la pena resaltar la motivación y la curiosidad de los estudiantes al momento de proponer un nuevo material. La experiencia de estudiar un material diferente despertó la curiosidad y la dedicación en el momento de estudiar los ejercicios, presentando durante el semestre todos los ejercicios asignados, algunos con un mayor grado de fluidez y otros con dificultad sobre todo en la interpretación del piano.

Dentro de los hallazgos de la implementación del método se concluye sobre los tres objetivos finales que comparan el resultado de cada una de las tres variables, los cuales se centran en determinar el nivel de análisis, la habilidad de lectura y la transcripción armónica entre el grupo control y el grupo experimental.

4.2.1.Nivel de habilidad analítica entre el grupo control y el grupo experimental (Anexo

De acuerdo a las rúbricas de evaluación el nivel de análisis y transcripción fueron más altos en el grupo experimental, pero en el caso de lectura fue ligeramente superior en el grupo control.

El nivel de análisis indica el conocimiento teórico con el cual el estudiante aborda la lectura y el reconocimiento auditivo, se concluye que si hay un conocimiento teórico previo, el estudiante puede nombrar con certeza lo que está escuchando.

Este resultado puede estar direccionado a que los estudiantes del grupo experimental se centraron en el análisis de cada uno de los ejercicios y la interiorización de las progresiones armónicas, faltando el énfasis en la lectura a primera vista.

4.2.2.Influencia del método en el desarrollo de la lectura, entre el G.E. y el G.C.

De acuerdo a los resultados de la tabla 44 y 45, en la Evaluación Final de la categoría Lectura acompañada no hubo una diferencia marcada entre los dos grupos, en el grupo experimental el promedio se mantuvo en regular, sin nigún resultado bueno y excelente, mientras que en el grupo control hubo un estudiante de resultado bueno y dos de resultado deficiente, considero que para procesos de lectura se debe realizar una asignación de mayor cantidad de ejercicios para que la lectura a primera vista sea más fluida y de mejor calidad, tanto para los resultados del grupo experimental como del grupo control.

Teniendo en cuenta los resultados de la implementación del método en prueba de lectura acompañada, se llegó a la conclusión de que el método no abarcó todas las tonalidades, esto causó que los estudiantes no dominaran en el teclado las diferentes armaduras, entre más alteraciones en las armaduras mayor dificultad en la lectura y la digitación de los ejercicios.

Para solucionar esta falcencia se procedió a cambiar las tonalidades, o sea transponer algunos ejercicios a otras tonalidades con el fin de abarcar las diferentes tonalidades hasta 5 alteraciones con bemoles y sostenidos, esto incrementa el nivel de dificultad de lectura en algunos ejercicios y mejora la primera vista a partir del incremento de la dificultad pianística.

4.2.3.Resultados transcripción armónica en el G.E y el G.C

Conforme a lo expuesto en la tabla 42 y 43 en donde se comparan los resultados de reconocimiento armónico entre el grupo experimental y el grupo control, se evidencia que en el grupo control predomina el resultado deficiente, sin resultados *bueno* o *excelente*, mientras que en el grupo experimental el promedio se centra en *regular* con reultados *excelentes*, *buenos* y *por mejorar*, la categoría Reconocimiento armónico sería la principal de la investigación, la cual busca el reconocimienbto auditivo de los enlaces armónicos, siendo el reconocimiento auditivo la categoría que requiere mayor entrenamiento. Aunque los ejercicio del método implementados fueron relativamente pocos por el tiempo de implementación, metodológicamente se trabajó la conciencia de estudio y autoaudición de los ejercicios tocados, buscando que el estudiante no solo tocara el ejercicio, sino que a medida que se estudiaba la parte práctica y luego de haber realizado el análsis armónico; comprendiera auditivamente ejercicios de dictado armónicos con carácterísticas similares al ejercicio estudiado.

En la verificación de la efectividad del método se puede concluir que

- El ejercicio de lectura en la prueba diagnóstica fue pensado para estudiantes de cuarto nivel de lectura, tomando el número 49 de la sección I de *A New Aproach to Singing*, pero en el momento de ser implementado a primera vista fue complicado para una lectura fluida, presentó dificultad para leer las dos manos simultaneamente, sobre todo por los saltos que se presentan en la mano izquierda.
- Para la prueba final se mantuvo un ejercicio de un mismo nivel, eligiendo el número 43 de la sección I de *A New Aproach to Singing,* el cual presenta una textura a partir de acordes.

- El fundamento estructural hizo énfasis en las posibilidades y no en mediciones; teniendo al alcance los procesos descriptivos y de comprensión, tales como el análisis de contenido, microanálisis y representaciones.

A partir de la pregunta de investigación ¿Cómo mejorar el oído armónico y la lectura musical a partir del conocimiento de estructuras ritmo-melódicas tradicionales de las diferentes regiones de Colombia?

Mejorar el oído requiere un entrenamiento constante, en el artículo *Educación auditiva en la virtualidad: Un nuevo reto en la enseñanza musical,* escrito al inicio de esta tesis, se proponen una serie de mecanismos virtuales para mantener una práctica diaria de la formación del oído a partir de la aplicación *oído perfecto* y la página web *teoría.com*

4.3.Dificultades y limitantes en la implementación del método

Durante la implementación del método se presentaron varias dificultades que entorpecian los procesos evaluativos, a continuación se enunciará un listado explicando cada una de las dificultades encontradas.

- Incialmente el grupo experimental estaba conformado por 13 estudiantes de los cuales 9 presentaron las pruebas completas, lo que causó una disminución de la muestra total.
- Al ser un estudio transversal, durante un semestre académico, el tiempo se reduce sustancialmente, de 16 semanas a 14, dentro de las cuales dos semanas fueron destinadas tanto para la evaluación diagnóstica y final, reduciendo el tiempo de implementación del método a un aproximado de 11 a 12 semanas.
- Se implementaron 8 ejercicios del método

- La muestra de estudiantes participantes son estudiantes activos e inscritos oficialmente en un semestre académico, esto quiere decir que no solo estaban centrados en l,a asignatura de Educación auditiva y lectura sino que tenian el compromiso con las demás asignaturas inscritas correspondientes al pensun académico.
- Las cancelaciones de la materia por parte de un porcentaje alto de estudiantes, casi un 50% que no culminaron el curso, por lo tanto no presentaron prueba final.
- Las llegadas tarde o ausencia en el momento en que se implementaba algunas de la pruebas, provocando no tener los datos completos de las pruebas.
- La desconcentración presentada en la prueba final debido a que los estudiantes se encontraban en examenes finales de todas las asignaturas, provocando ansiedad y estrés en el momento de presentar las pruebas del estudio y al mismo tiempo las pruebas requeridas de las asignaturas inscritas.

4.4.Ampliación y replicación del estudio

Considero importante que el método pueda ser publicado para continuar con su implementación, inicialmente desde el programa de licenciatura en donde se desarrolló la investiación, hasta su expansión a otras escuelas. La implementacion de un nuevo método sirve no solo como material para los estudiantes, sino tambien para su profesión como licenciados en música y como futuros profesores. La intención final de esta investigación es que el método pueda ser impreso y publicado con el propósito que sea implementado en las aulas de formación musical. Por otra parte se proyecta continuar con la composición de otra serie de ejercicios que contenga no solo el estudio a partir de la música colombiana sino también diferentes ritmos a nivel de latinoamérica. Dentro de las cursos de Educación Auditiva y Lectura se han incluido

algunos de los ejercicios como parte del material complementario, durante los semestres siguientes a la implementación.

En estos párrafos conclusivos es importante mencionar que luego de la implementación del método en el grupo experimental, estos ejercicios fueron utilizados como material complementario en los cursos de Educación Auditiva, generando un aporte al área desde una nueva propuesta metodológica. El tener ejercicios secuenciados por nivel de complejidad armónica es un plus en el sentido de que la mayoría de los métodos se ocupan de la parte técnica pianística y melódica pero no de la organización armónica, de esta manera el enfoque principal de la investigación que es el desarrollo del oído armónico y la lectura musical, van de la mano interrelacionando la lectura con el tratamiento armónico tonal.

La replicación del proceso de implemetación del método se podría realizar en un espacio que se enfoque directamente a la formación auditiva descartando las categorías o variables no contrables como lo son la distracción, salas no acondicionadas acústicamente y en un grupo de formación más estable y responsable tanto en la participación de la investigación como en el propio proceso de formación del oído. Esto permitiría mayor control de los resultados e incluso resultados aún más satisfactorios. Una variable no mencionada dentro de la investigación es la disciplina, por más de que se puedan implementar excelentes y modernos métodos de desarrollo auditivo y lectura; si no hay disciplina y perseverancia no se van a ver los frutos.

REFERENCIAS

Abromont, C. (2005). *Teoría de la Música, Una Guía.* Fondo de Cultura Económica.

Acevedo, Elgueta C. *Método para Ia enseñanza del solfeo a primera vista.* Editorial de Ia Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2011, 103 pp. Rev. music. chil. vol.66 no.218

Asprilla, Ligia Ivette. (2013). *El Proyecto De Creación-Investigación: La Investigación Desde las Artes.* Instituto Departamental de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle Del Cauca.

Beaucamp, A. (1953). Le solfège contemporain, avec accompagnement de piano, Vol I. Editorial Gerard Billaudot Editeur.

Benward B. y Saker M. (2009). *Music in Theory and practice.* Mc Graw Hill. Higher Education

Berkowitz, S. (2011). *A New Aproach to Singing* (5ta Ed.). New York: Norton & Company.

Bermúdez, Egberto, *n* Música afrocolombiana (Parte 1). Ensayos. Historia y teoría del arte, No 10, Bogotá D. C., 2005, Universidad Nacional de Colombia, pp. 215-239.

Berrón, E. Elena Berrón Ruiz, Francisco J. Balsera Gómez & Inés M. Monreal Guerrero *Desarrollo de la memoria en la asignatura de Lenguaje Musical* Revista Electrónica de LEEME, 38, pp.17-35

Bonilla-Castro, E. y Rodríguez S. (2005). *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales.* Ediciones Uniandes. Bogotá.

Borne, L. (2020). *Solfeo y entrenamiento auditivo en la educación musical del nivel superior en Brasil: un análisis curricular*. Tesis Doctoral

Borne, L. (2020). *Solfeo y entrenamiento auditivo en la educación musical del nivel superior en Brasil: un análisis curricular en Educación musical superior Reflexiones, aportaciones y actualidades en investigación* En Raúl W. Capistrán Gracia

Bustamante, B. R. (2022). *Propuesta didáctica para el desarrollo del oído musical armónico en los estudiantes de primer año de pedagogía en música.* Tesis. Santiago de Chile.

Carothers. H. (2004). *Studying Rhythm.* New Jersey: Prentice Hall.

Chadwick, G. W. Solfeggio Studies With Pianoforte Accompaniment

Copland, A. (1957). *What to listen for in music.* McGraw-Hill Book Company. New York.

Danhauser, Lavignac, Lemoine, (1935). *Solfeo de los Solfeos con acompañamiento de piano. Título original Solfège des solfèges.* Ed. Henry Lemoine.

De La Motte, D. (1989) *Armonía*. S.A. Barcelona: Editorial Labor.

Eslava, H. *Método de solfeo sin acompañamiento* publicado en (1897)

Ferraz, Silvio. (2008). *A fórmula da reescritura. Em:* III semanario de música, ciência e tecnologia – sonología, São Paulo.

Gallon, Noël (1936). *Quinze leçons de solfege avec accompagnement de piano.* Henry Lemoine & cie. Paris

Gallon, Noël (1950). *Vingt cinq leçons de solfege avec accompagnement de piano.* Henry Lemoine & cie. Paris

Grebe Vicuña, M. E. (1991). *Aportes y limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica.* Revista Musical Chilena, *45*(175), p.10–18. Recuperado a partir de https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709

Hernández-Ávila, C. E., & Carpio Escobar, N. A. (2019). *Introducción a los tipos de muestreo. Alerta, Revista científica Del Instituto Nacional De Salud*, *2*(1), 75–79. https://camjol.info/index.php/alerta/article/view/7535

Hamel F. y Hürlimann M. (1987). *Enciclopedia de la música.* Traducción Dr. Otto Mater Serra.

Editorial Juan Grijalbo Editores. ISBN 968-419-730-6 (Edición completa). Mexico

Herrera, E. (2000). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Vol. 1.). (A. Bosch, Ed.)

Holguin, P. J. (2010). *Concepciones sobre educación auditiva y solfeo:* El ser y el deber ser en la formación profesional. Actas I Jornadas de Música Universidad Nacional de Rosario. Escuela de Música; Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Korsakov, R. (1947). *Tratado de Armonía.* Barcelona.

Kühn, Cl. (2003). *La formación musical del oído.* Idea. Barcelona: Books. S.A.

Lambert, J. Alfonso, F, Zamacois, J. (1968). LAZ Método Graduado de Solfeo. Casa Editorial de Música Boileau. Barcelona.

Latorre, A. (2005). Investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa.

León, G. (S.F). La percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Cuadernos de Música. Batuta. Colombia

Llacer, P. F. (1982) Guía Analítica de formas musicales para estudiantes. Real Musical.

López-Cano R. San Cristóbal U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas métodos, experiencias y modelos.* Conaculta Culta. Barcelona

López, Javier, (2002) "*Música y folclor de Colombia*", Plaza y Janés editores Colombia S.A, Bogotá –Colombia

López, J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Cuatro por Cuatro Editores.

Maydwell, F. (2007). *Sight Reading Skills.* A pianist's guide for learning to read music accurately and expressively. Australia: The new arts press of Perth.

Marulanda, Octavio. (1990) *La música popular colombiana: Una historia de dos siglos.* Impreandes, Bogota. ISBN 958-649-001-7

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music. Journal of Music Theory* (Vol. 1, p. 307). University of Chicago Press.

Molina, E. (2003). *La lectura a primera vista y el análisis.* Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, *16* (54), 73-90.

Monferrer, Arantxa (2016) La Enseñanza de la Lectura a primera vista en el piano en las enseñanzas elementales y profesionales. Trabajo Final de Master en didáctica de la Música. Universitat Jaume.

Morris, R. (1933). *Figured Harmony at the Keyboard, Part I.* London: Oxford University Press.

Ocampo López, J. (1976). Música y folclor de Colombia. Bogotá: Cuatro por Cuatro Editores.

Ostrower, Fayga. (2013).*Criatividade e processos de Criação.* 28. Ed. Petrópolis: Editora vozes.

Panseron, A. (1842). Solfège d´Artiste, avec Accompagnement de Piano. Hachette Livre. Publicación 2019.

Peñaherrera, J. (2017) *Una perspectiva metodológica para la iniciación de la enseñanza de la música, a través de la asignatura denominada: lenguaje musical.* Revista NEUMA. Año 6 Volumen 1 • Universidad de Talca. Pp. 96 a 134

Perdomo J. I. in Bustamante, Edgar. (1980). *Historia de la música en Colombia* . Quinta Edición Plaza y Janes Editores Colombia

Perdomo J. I. in Bustamante, Edgar. (1982). *El gran libro de Colombia*. Círculo de Lectores S.A. Bogotá – Colombia

Piston, W. (1991) *Armonía.* Barcelona: Editorial Labor S.A.

Quiroga Martínez, D. R. (2013). *Fundamentos cognitivos de la funcionalidad armónica*. *Ricercare*, (1), 38–48. https://doi.org/10.17230/ricercare.2014.1.2

Ramos, C. (2021) *Diseños de Investigación Experimental.* CienciAmérica. Vol. 10

Rivera, A. A. (2021). *Educación auditiva en la virtualidad: Un nuevo reto en la enseñanza musical.* VI Congreso Internacional de Educación y Pedagogía.UPTC

Romero, G. (2008). *Solfeo y Entrenamiento Auditivo: una aproximación histórica*. Revista Musical Catalana N° 281.

Romero, G. (2015). *Formar el Oído. Metodología y ejercicios.* Dinsic Publicacions Musicals.

Russel, A. (1992). *The Shaping of Musical Elements, Vol I.* New York: Schirmer.

Sachlí, I., Solomeniuk, O., & Litvin, I. (2017). *El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional.* Actualidades Pedagógicas, 1(69), 105-120. (P. 111)

Salles, Cecilia Almeida. (2011). *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5ta Ed.São Paulo: Editora Intermeios.

Sánchez, M. J, Gértrudix F, Gértrudix, M (2020). Perspectiva del docente ante el proceso de enseñanza-aprendizaje del lenguaje musical en los Conservatorios Profesionales de Música en España. Profesorado Revista de curriculum y formación del profesorado Vol 24 Num. 2.

Sarango, F. (2015). *Propuesta metodológica para la asignatura de solfeo utilizando el material musical de compositores lojanos.* Revista N° 4, diciembre

Shifres F y Holguín P. (2015). *El Desarrollo de las Habilidades Auditivas de los Músicos. Teoría e Investigación*. La Plata: GITeV - Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

Favio Shifres, María Inés Burcet y Alejandro Pereira Ghiena (Agosto, 2015). *Abordajes de la lectura y concepciones de notación asumidas durante el proceso de alfabetización*

musical. 12 Encuentro en Ciencias Cognitivas de la Música. SACCoM y Universidad Nacional de San Juan, San Juan. https://www.aacademica.org/favio.shifres/186

Szönyi, Erzsébet. *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina, 1976, p. 76.

Vachey, Henri. (S.F.) Cours D enseignement musical general. De L initiation au stade élémentire. B 1 Avec accompagnement.

Vaughan J. C. (2021). *La composición de los Tres Ballets Criollos de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano.* Revista Música, Cultura y Pensamiento. Published. https://doi.org/10.52085/rev.mcp.08052019

Roberto Loras Villalonga (2010). *La formación musical básica. La enseñanza del solfeo en el siglo XIX*

Schöemberg. A. (1990). Ejercicios preliminares de Contrapunto. Editorial Labor. S.A. España.

Willens, E. (2001). El oído musical. La preparación auditiva del niño. Paidós Barcelona.

Zhukov, K. (2006). *Good sight-readers: Born or bred.* In Proceedings of the 7th Australasian Piano Pedagogy Conference.

Zuleta, Alejandro. (2005). *el método kodály y su adaptación en colombia*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 1, núm. 1, octubre-marzo, pp. 66

Referentes discográficos

Arellano, C. (S.F). María Eugenia. Danza (Canción). Interprete Carlos Arellano. El baile de las cosas https://www.youtube.com/watch?v=jc7yKvGhMyk

Arias, E. (1965). Cumbia del caribe. Cumbia (Canción). Interprete Orquesta de Edmundo Arias. Made In Colombia: Tropical, Vol. 26 https://www.youtube.com/watch?v=T2GMQjCP_mk

Ariza, J. (2016). Torbellino Veleño. Torbellino (Canción). Intérprete. Cuerdas Colombianas, discos el Dorado. https://youtu.be/E2v3wwKMlXc

Bermúdez, L. (2011). San Fernando. Porro (Canción). Interprete Lucho Bermúdez. Homenaje a los Grandes Compositores de la Música Tropical Colombiana Vol. 1 https://www.youtube.com/watch?v=7nxQoTn6N4U

Bermúdez, L. (1948). Salsipuedes. Porro (Canción). Interprete Lucho Bermúdez y su orquesta. Tolú y otros grandes éxitos https://www.youtube.com/watch?v=O__UgCAyOSY

Bermúdez, L. (2006). Colombia tierra querida. Porro (Canción). Interprete Lucho Bermúdez y Matilde Diaz. Tolú y otros grandes éxitos https://www.youtube.com/watch?v=SNh6ql5QFQw

Bermúdez, L. (2006). Tolú. Porro (Canción). Interprete Lucho Bermúdez. El maestro https://www.youtube.com/watch?v=nYdZY4WLMgc

Castilla, A. (1965). Bunde tolimense. Guabina (Canción). Interprete Garzón y Collazos. Bunde Tolimense https://www.youtube.com/watch?v=HHljwDxTmrQ

Díaz, L. (1970) Matilde Lina Paseo-Vallenato. (Canción). Leandro Díaz y Toño Salas en Rioacha https://youtu.be/TZLuTfjdqx8

Dueñas, L. (S.F). Negrita. Danza (Canción). Interprete Garzón y Collazos. Cantan Garzón y Collazos https://www.youtube.com/watch?v=NTZ6iY5q9hA

Escalona, R (1991) La casa en el aire Paseo -Vallenato. (Canción). https://youtu.be/uq82pH5EF50

Farfan, J. (S.F) Reflejos y Tallonazos (Canción) Album Juan Farfán https://youtu.be/DGmodERU0i4

Jimenez, J. (S.F). Gayaspera. Cumbia (Canción). Interprete La Banda de Gayaspa de Soledad. https://www.youtube.com/watch?v=pAbnbGLZxSQ

Madera J. B. (2008). La pollera colorá. Cumbia (Canción). Interprete Charlie Zaa. La historia de Charlie Zaa https://music.youtube.com/watch?v=tn1aedcWRi8

Mejía, A. (2018). Pequeña suite. Torbellino (Canción). Intérprete Estudiantina Secretaría de Cultura de Pereira https://youtu.be/F6vpQwCMmFw

Osorio, L. A. (2006). Rio Neiva. Guabina (Canción). Interprete Garzón y Collazos. 20 éxitos originales https://www.youtube.com/watch?v=6AjzeTP4Phw

Peláez, P. (2009) El amor más grande del planeta (Canción) Album Juan Farfan https://youtu.be/uq82pH5EF50

Peláez, P. (2012) Tan Natural (Canción). https://youtu.be/c2jgy0QrnqQ

Rocha, C. (S.F). El pescador. Guabina (Canción). Interprete Garzón y Collazos. Colección doble Platino: Garzón y Collazos Vol. I https://www.youtube.com/watch?v=trxLzsiR2i0

ANEXOS

A continuación se presentan los docuemtnos anexos que hicieron parte de esta investigación, dentro de los cuales están los instrumentos de evaluación.

Anexo 1: Evaluación diagnóstica - pretest

Anexo 2: Rúbrica de evaluación – pretest y postest

Anexo 3: Formato de evaluación-postest-Grupo Control y Grupo Experimental

Anexo 4: Apreciaciones de los estudiantes sobre el método

Anexo 5: Evaluación diagnóstica desarrollada

Anexo 6: Evaluación desarrollada transcripción grupo 1 Experimental, grupo 2 Control

Anexo 1: Evaluación diagnóstica - pretest

Ejercicio prueba diagnóstica de análisis armónico y lectura en la habilidad de tocar y cantar

Extraído del método de solfeo *A new approach to Sight Singing.* Sol Berkowitz

1.Realizar análisis armónico del siguiente ejercicio indicando acordes y funciones (Duración aproximada 10 min.)

2.Leer el siguiente ejercicio a primera vista
(Lectura mental mientras se analiza armónicamente)



Anexo 2: Rúbrica de evaluación – pretest y postest

Instrumento de Evaluación N º 4

Evaluación

Rúbrica transcripción armónica a 4 voces

Nivel de Desempeño	Excelente	Bueno	Regular	Por Mejorar	Deficiente
Reconocimiento Armónico	Identifica las funciones armónicas, sus inversiones y transcribe correctamente las cuatro voces.	Identifica las funciones armónicas sin inversiones, transcribe parcialmente las cuatro voces.	Identifica algunas funciones armónicas, pero hay tendencia a confundirlas y se transcribe parcialmente entre una y dos voces.	Confunde las funciones armónicas, no reconoce inversiones, transcribe parcialmente una voz.	No reconoce funciones armónicas, no hay transcripción de ninguna de las voces.

Rúbrica lectura acompañada a primera vista

Revisión previa de 10 min

Nivel de Desempeño	Excelente	Bueno	Regular	Por Mejorar	Deficiente
Lectura Acompañada Tocar y cantar	Toca y canta de manera continua, fluida y expresiva el ejercicio de tocar y cantar.	Toca y canta el ejercicio con algunas pausas, omite algunos signos de la expresión.	Toca y canta presentando interrupciones continuas	Puede cantar la voz principal con parte del acompañamiento	No hay comprensión rítmica, interválica, ni armónico
Análisis	Comprende armónicamente el ejercicio identificando funciones armónicas, notas extrañas, utilizando correcto cifrado.	Comprende parcialmente la armonía y reconoce algunas notas extrañas.	Identifica parcialmente algunas funciones armónicas, desconoce las notas extrañas.	Identifica algunas funciones armónicas, confunde funciones y no hay claridad en el cifrado.	No reconoce elementos de la armonía tonal.

Anexo 3: Formato de evaluación-postest-Grupo Experimental y Grupo Control

Instrumento de Evaluación # 5 - Grupo Experimental

Estudiante:_____ Fecha:_____

1.Ejercicio de dictado armónico a cuatro voces

2.Ejercicio de análisis armónico y lectura tocar y cantar a primera vista (Tomado del libro de Sol Berkowitz # 43b)



Anexo 4: Apreciaciones de los estudiantes sobre el método

"Mi experiencia con los últimos sing and play fue buena ya que entendí mejor su armonía que se basaba en las funciones principlaes, tecnicamente se me dificultó cuando las triadas de la mano derecha están completas pero sobre todo cuando el bajo se mueve por saltos mas distantes y tiene un movimiento más variado. He mejorado un poco con la afinación de la voz y la sincronización de cantar y tocar. Entendí bien los ritmos pero me falta más continuidad para hacer el ejercicom de principio a fin"
"La verdad los sing and play no eran tan complicados para mi, solo me gustaría no ser tan nervioso al presentar este tipo de cosas, ojalá podamos hacer más de estos para seguir mejorando en la parte de piano y afinación"
"La comprensión de los sing and play no fue dificil ya que están basados en las funciones principales, digamos que en cuanto al riutmo al ser algon conocido es muy entendible o por lo menos lo fue para mí que he trabajado con estos ritmos en otros instrumentos, tal vez no fui continuo pero básicamente entendía la línea armónica que sugería cada uno de ellos. Algo que en un puntio si me llegó a dificultar fue cuando el bajo cambiaba el movimiento que por lo general se mantenía haciendo el mismo movimiento y en los finales que cambiaba era de pensarlo un buen momento".
"La guabina 5 está dentro de un nivel fácil, es entretenido, melodía sencilla y pegajosa"
"La melodía de la Polka-marcha fue la que mas me gustó y está en un nivel entre facil e intermedio"
"Joropo 9 fue el que mas presentó dificultad en el estudio esta entre un nivel facil-intermedio"
"A simple vista los sing and play se ven complejos pero al estudiarlos son más sencillos de lo que parece"
"Inicié estudiando solo la melodía y luego agregué la mano derecha y al final la mano izquierda" *"Lo más complejo para mí fue coordinar las manos y la voz y un poco la parte interválica"*
"La Polka-marcha está bien de dificultad pese a que tenía cambio rítmico"
"El joropo estaba un poco más difícil por la velocidad"
"Los sing and plays me parecieron más dinámicos, a mi parecer son más funcionales, como para entender más ritmos colombianos que se pueden aplicar a la vida cotidiana"
"Lo que me parece difícil son los ritmos, debido a que no los tengo muy interiorizados"
"Me faltó un tanto más de estudio en los que se me dificultaron"

"Me parece una buena metodología para seguir aplicando"
"La Polka se me dificultó en la entradas de la melodía y luego en los cambios de ritmo"
"En general los sing and play estuvieron sencillos, tanto armónicamente como la parte cantada"
"La Polka fue la más compleja por una entrada de resto estuvo sencillo y agradable de revisar y estudiar"
"La guabina me pareció un sing and play muy ameno, me fue muy fácil ensamblar ya que solo se basa en dos acordes de Tónica y Dominante. Es muy entretenido y fácil, no tiene intervalos difíciles de cantar"
"La Polka-marcha no es un sing and play muy difícil, un poco complicado el ritmo, pero es muy entretenido"
"Muy bonitos los sing and play, están entretenidos y dan mucho estudio. Aparte de todo el uso de funciones lo hace más musical. Tal vez con más estudio me saldrían mejor".

Anexo 5: Evaluación diagnóstica desarrollada análisis armónico

[redacted] Grupo 1

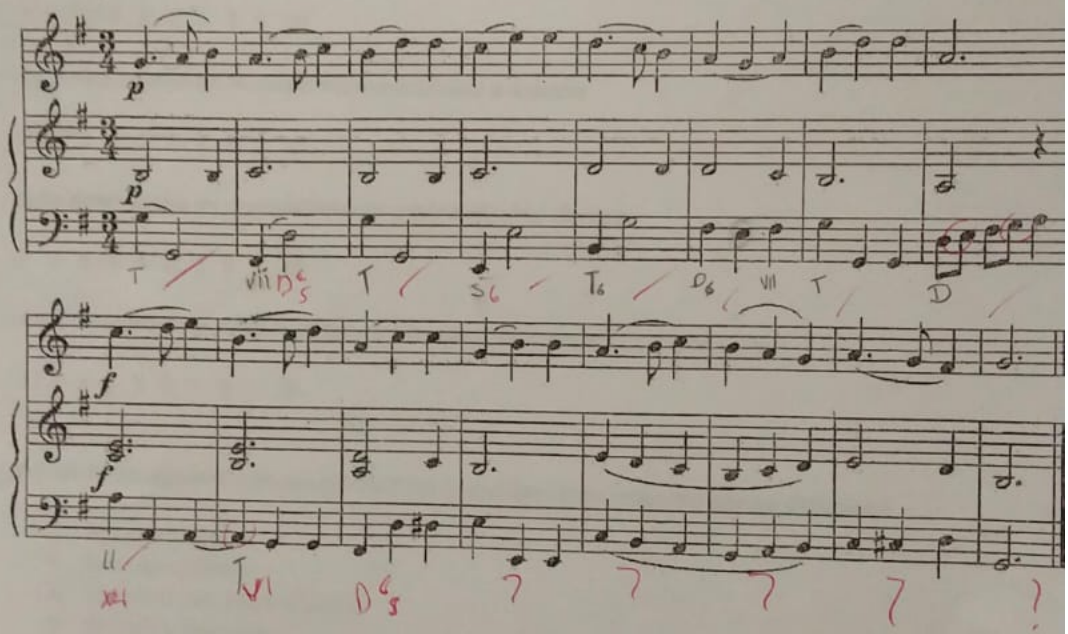
4

Ejercicio prueba diagnóstica de análisis armónico y lectura en la habilidad de tocar y cantar

Extraído del método de solfeo A new approach to Sight Singing del profesor Sol Berkowitz

1.Realizar análisis armónico del siguiente ejercicio indicando acordes y funciones
(Duración aproximada 10 min.)
2.Leer el siguiente ejercicio a primera vista
(Lectura mental mientras se analiza armónicamente)

49. *Allegro*

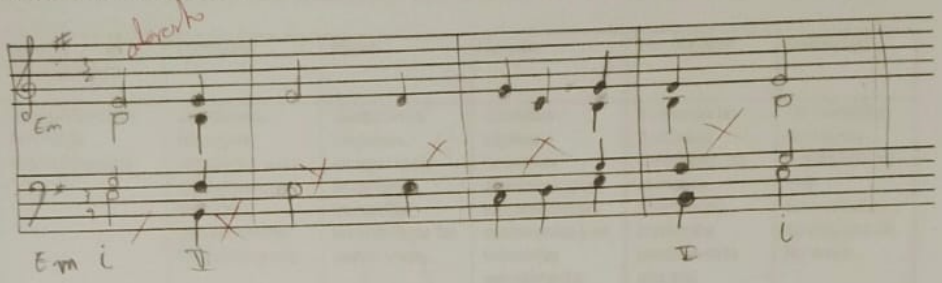


5

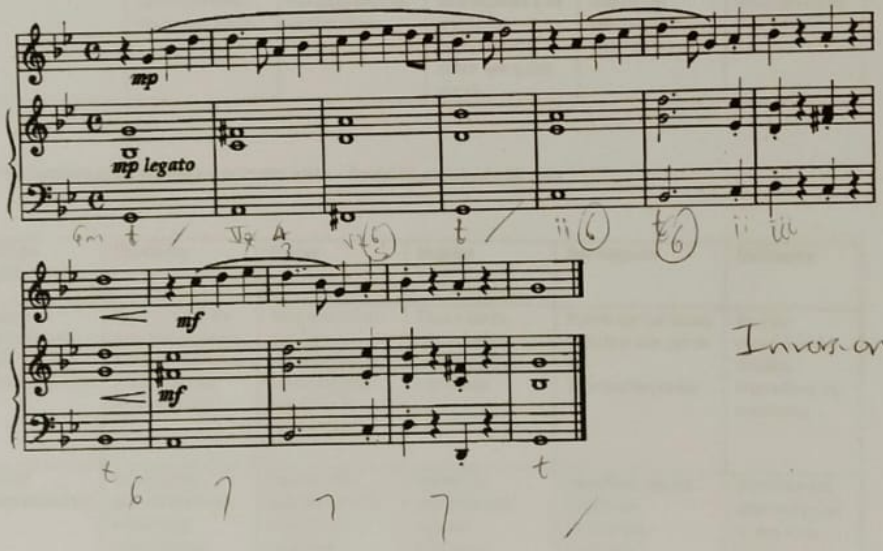
Instrumento de Evaluación # 5 - Grupo Control

Estudiante: [redacted] **Fecha:** 2011/23

1.Ejercicio de dictado armónico a cuatro voces



2.Ejercicio de análisis armónico y lectura tocar y cantar a primera vista (Tomado del libro de Sol Berkowitz # 43b)



Anexo 6: Evaluación desarrollada transcripción grupo 1 Experimental, grupo 2 Control

