

Universidad Internacional de La Rioja
Máster Oficial en Investigación Musical

“Cantos del piedemonte”

Cancionero coral para nivel inicial
basado en ritmos de las zonas andina
y llanera colombiana

Trabajo fin de máster

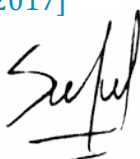
presentado por:

Sergio Andrés Jiménez Bernal

Director/a:

Clara Colinas Marcos

Yopal (Casanare)
[23 de enero de 2017]



Firmado por: Sergio Andrés Jiménez Bernal

Resumen

El presente trabajo de investigación es una síntesis del modo en que se puede crear un cancionero infantil basado en ritmos tradicionales de la zona andina y llanera colombiana como un recurso didáctico que pueda aportar al desarrollo coral inicial en la ciudad de Yopal del departamento de Casanare (Colombia).

De esta forma, esta propuesta tiene como fundamento metodológico el programa básico de dirección de coros infantiles, la adaptación del método Kodály en Colombia, los ritmos tradicionales del piedemonte llanero y el contexto sociocultural de la región, a la vez se recurre a diversas elaboraciones de cancioneros musicales en otros contextos culturales del ámbito local y latinoamericano donde se involucren las músicas autóctonas.

El documento también recoge las reflexiones a partir de un formato de entrevista, sobre los procesos corales a nivel local y las problemáticas del repertorio diseñado para la población infantil en músicas tradicionales de la región andina y llanera; los entrevistados fueron dos docentes del área de música, referentes de proceso coral y musical de la ciudad, y un gestor cultural, compositor y coordinador de un programa de música tradicional llanera en la ciudad de Yopal.

El cancionero se resume en 20 obras corales que contienen un repertorio diseñado para voces iguales de niños y niñas en edades entre los 4 años hasta los 13 o 14 años, dividido por una secuencia que incluye 5 obras al unísono para niños de preescolar, 5 obras para unísono para niños entre los ocho y trece años, dos obras al unísono con ostinato, dos *quodlibet*, dos cánones, dos obras a dos voces y dos obras a tres voces.

Palabras clave: Cancionero, música tradicional, ritmos, coro infantil.

Abstract

This research work synthesizes how a children's songbook may be created, based on traditional music styles from the Andean and Eastern Plain regions of Colombia, as a didactical resource that will contribute to the initial choral development in the City of Yopal, in Casanare department (Colombia).

In this way, this work has as its methodological foundation the basic program of Children's Choirs Conducting, the adaptation for Colombia of the Kodaly's method, the traditional music styles of the Colombian plainland's foothills and the sociocultural context of the region, as well as it uses diverse elaborations of songbooks from other cultural contexts in the local and the Latin-American contexts where vernacular music is involved.

This document gathers reflections in an interview fashion, about the choral processes in the local framework and the different issues that arise in the repertoire designed for the children population using traditional music from the Andean and Eastern Plain regions; the interviewees are two music teachers who are a reference of a choral and musical processes in the city, and a culture manager, composer and leader of a plainland's traditional music program in the city of Yopal.

The songbook summarizes twenty choral works containing a repertoire designed for equal voices of children between four and thirteen or fourteen years old, divided into a sequence starting with 5 unison pieces for pre-school children, 5 unison pieces for children between eight and thirteen years old, two unison pieces with *ostinato*, two *quodlibet*, two canons, two pieces for two voices and two pieces for three voices.

Keywords: Songbook, traditional music, music styles, children's choir.

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
ÍNDICE	4
Índice de figuras y tablas	6
1. Introducción	8
1.1 Justificación y problema	9
1.2 Objetivos del TFM	10
1.2.1 Objetivo General	10
1.2.2 Objetivos Específicos	10
2. Marco Teórico	11
2.1 La importancia de la voz y el proceso inicial del canto	11
2.2 Características de las voces de los niños	12
2.3 La práctica coral	14
2.4 La organización del repertorio	15
2.5 El cancionero musical	18
2.5.1 El cancionero musical infantil	20
2.5.2 El cancionero musical en Latinoamérica	20
2.5.3 El cancionero musical en Colombia	22
2.6 Ritmos tradicionales de la zona andina y Llanera Colombiana	25
2.6.1 Ritmos tradicionales de la zona andina	25
2.6.2 Ritmos tradicionales de la zona Llanera	29
3. Marco Metodológico (materiales y métodos)	35
3.1 Aportes de las entrevistas	36
3.2 Propuesta	38
3.2.1 Descripción de las obras y repertorio	39
3.2.1.1 Cinco canciones al unísono (Preescolar o coro inicial)	39
3.2.1.2 Cinco canciones al unísono (niños entre los ocho y trece años)	42
3.2.1.3 Dos canciones al unísono con <i>ostinato</i>	45
3.2.1.4 Dos <i>Quodlibet</i>	46
3.2.1.5 Dos Cánones	47

3.2.1.6	Dos obras a dos voces	48
3.2.1.7	Dos obras a tres voces	50
4.	Resultados	51
5.	Discusión y Conclusiones	52
5.1	Limitaciones	53
5.2	Prospectiva	54
6.	Bibliografía	55
7.	Anexos	59
Anexo 1.	Breves reseñas biográficas de los entrevistados	59
Anexo 2.	Transcripción de las entrevistas	60
Anexo 3.	Cancionero	68

Índice de figuras y tablas

Figura 1. Don Carlos ha empeñado su real palabra: que quiere guardar el fuero Vasco	19
Figura 2. Canto de arrullo de la localidad de isla de Margarita	20
Figura 3. Fragmento del Bambuco Agüita alegre de Gustavo A. Rengifo	26
Figura 4. Guabina Al sonar de mi tiple	27
Figura 5. Fragmento del pasillo-canon a tres En Bogotá	27
Figura 6. Torbellino Coplas de Cundinamarca y Boyacá	28
Figura 7. Vals Vamos a cantar	29
Figura 8. Canto de ordeño	31
Figura 9. Fragmento de la Tonada Campesina de Simón Díaz	31
Figura 10. Fragmento de Gaván	32
Figura 11. Fragmento Perro de Agua	33
Figura 12. Fragmento Los Caracoles	33
Figura 13. Fragmento Zumba que zumba	34
Figura 14. El mordelón frase inicial	39
Figura 15. Juego de bambuco frase inicial	40
Figura 16. La araña trepadora frase inicial	40
Figura 17. La ensalada estribillo	41
Figura 18. Los instrumentos del llano desarrollo	41
Figura 20. Florecita del camino introducción	42
Figura 21. Florecita del camino motivo en la voz	42
Figura 22. Ay que zumba frase inicial	43
Figura 23. Canto de lluvia frase inicial	43
Figura 24. Mi adivinanza motivos	44
Figura 25. Valentina y la lombriz motivos	44
Figura 26. Mañanita de luna frase inicial	45

Figura 27. Torbellino campesino melodía y ostinato _____	46
Figura 28. El perro quodlibet melodías y ostinato _____	46
Figura 29. El lucerito y la noche frase inicial _____	47
Figura 30. Arrullo frase inicial _____	47
Figura 31. Pedacito de canción frase inicial _____	48
Figura 32. El niño Jesús desarrollo temático _____	49
Figura 33. Canto para un sueño desarrollo temático _____	49
Figura 34. Pajarito desarrollo temático _____	50
Figura 35. La granjita desarrollo temático _____	51
Tabla 1. Componentes genéricos del joropo _____	30

1. Introducción

Uno de los recursos de formación musical inicial más utilizada por docentes y profesores del área educativa en todo el mundo es el canto, ya que permite una mayor inclusión de los niños y niñas; contrario a otros modelos pedagógicos musicales que requieren un complemento instrumental, éste solo necesita la voz.

En el caso particular de la ciudad de Yopal departamento de Casanare (Colombia) hay una carencia tantos de procesos corales significativos así como de repertorios didácticos que contribuyan a la formación del canto inicial, siendo vital generar un recurso musical del contexto tradicional como herramienta que nutra los distintos procesos de alfabetización.

El fortalecimiento de las raíces culturales es uno de los componentes que integran el presente trabajo y como lo propuso Zoltan Kodály (Kodály citado en Zuleta, 2008) a partir de las músicas tradicionales y del contexto cultural donde se desarrolle un individuo la enseñanza musical será más asequible pues es su lengua materna; por ello se plantea a partir de varios ritmos tradicionales de la música andina y llanera colombianas crear un repertorio original para un proceso de enseñanza inicial de canto coral, teniendo como base la secuencia planteada por Alejandro Zuleta (2004 y 2008) en el programa básico de dirección de coros infantiles y la propuesta pedagógica de la adaptación del método Kodály en Colombia.

Al dar prioridad a los procesos iniciales de formación coral el contenido textual de las obras y repertorio es infantil, teniendo como base ideas y sugerencias del contexto social y cultural de la región.

La propuesta de creación de un cancionero infantil basado en ritmos tradicionales de la zona andina y llanera colombiana puede ser un referente para que otros investigadores desarrollen nuevas líneas de profundización, así como un modelo que consiga generar un acercamiento a la música a través del canto coral en niños y niñas de otros partes del mundo.

1.1 Justificación y problema

Los llanos orientales colombianos son una región donde algunas raíces culturales aún permanecen vivas; todavía se puede reconocer el llanero raizal que vive sus costumbres y tradiciones, en ciertos contextos rurales todavía se convive con el canto del cabrestero para llevar el ganado de un sitio a otro, o en el arrullo para que se duerma el niño y el ternero, así como la música criolla que se baila en los festivales; sin embargo los distintos procesos de transculturación han llevado que muchas tradiciones se vuelvan silenciosas en el devenir de pueblos y en el caso de los niños se vuelvan desconocidas.

Al realizar un acercamiento a la enseñanza musical en nivel inicial a partir del canto coral en la ciudad de Yopal departamento de Casanare (Colombia) a través de conversaciones, encuentros y entrevistas con estudiantes y docentes del área, se encontró una carencia significativa de estos procesos, tan solo las instituciones educativas que incluyen en sus programas y currículos la música como asignatura proponen una aproximación al canto; esta necesidad sustenta la propuesta de crear inicialmente un cancionero que pueda generar un entorno donde los niños y niñas puedan tener una alfabetización musical desde el ámbito coral partiendo de los ritmos tradicionales.

Todos los niños deben aprender primero su lengua materna musical y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música, Acceder a lo último sin el conocimiento de su lengua materna, es equivocar el verdadero valor pedagógico de la música: educarse como persona (Kodály, citado en Pascual, 2002, p. 122)

El desarrollo metodológico del proceso creativo del cancionero tendrá como sustento la secuencia planteada por Alejandro Zuleta en la propuesta pedagógica de la adaptación del método Kodály en Colombia ya que contiene la esencia del método y la adaptación a Colombia; además podría tomarse como elemento de cohesión por sus recursos pedagógicos.

El repertorio del cancionero posee como principal objetivo favorecer los procesos iniciales de formación ya que son la semilla que por el momento necesita cultivarse en esta región.

1.2 Objetivos del TFM

1.2.1 Objetivo General

Componer un cancionero infantil para nivel inicial de formación coral basado en ritmos de la zona andina y llanera colombiana.

1.2.2 Objetivos Específicos

1. Identificar los cancioneros infantiles más sobresalientes a nivel nacional y latinoamericano.
2. Identificar las herramientas metodológicas para la construcción del cancionero.
3. Establecer la secuencia para la organización de las obras.
4. Registrar las opiniones de tres docentes de música locales sobre la propuesta de composición del cancionero.

2. Marco Teórico

2.1 La importancia de la voz y el proceso inicial del canto

Una de las herramientas que posee el ser humano para su interacción y proceso de la comunicación es la voz, pues ejerce un vínculo de integración desde el núcleo familiar a contextos sociales particulares y cuando esta se asocia al desarrollo del canto tiene un poder de expresión único, capaz de transmitir ideas y sentimientos con la palabra cantada.

El desarrollo sonoro en los niños se da desde muy temprana edad, quizás exista una relación desde que escuchan la voz de su madre en el vientre; esta relación del niño y su medio va propiciando el desarrollo de habla hacia los 2 a 3 años de edad y el canto se hace participe en la estimulación y ejercitación del aparato fonador:

Entre los factores que más influyen en el desarrollo musical de la etapa de 0 a 3 años, el más significativo es la atmósfera musical circundante, ya que el niño imita las actitudes de su entorno: canciones que le cantan, juegos musicales en los que participa, músicas que escucha, ruidos de la casa, etc. (Aznárez, 1992, citado en Pascual, 2002, p. 33).

A partir de los 3 años con el progreso del habla, se puede contemplar un desarrollo musical en función de la voz cantada, siendo vital un ejercicio didáctico entorno al juego donde las rondas y canciones cortas deben ser la parte esencial de las actividades y sesiones de la clase: “Para que una educación musical pueda ser eficaz es necesario cuidar las bases, las raíces, desde el comienzo” (Willems, 1968, p. 11). Muy ilustrativas son también estas palabras:

Para Willems, la canción es el elemento sincrético musical por excelencia, ya que contiene todos los elementos musicales: rítmicos (duración, ritmo real, tempo, división, primer tiempo, métrica); melódicos (altura, interválica, línea melódica, arpegios, tonalidad); armónicos (tonalidad, acordes, funciones tonales), expresivos (tímblica, dinámica, agógica, carácter, fraseo), los cuales constituyen una base fundamental para los diferentes procesos y desarrollos musicales, desde la experiencia sensorial hasta el manejo del solfeo, con énfasis en la audición interior, la entonación, el reconocimiento y el manejo de la interválicas, los arpegios y los acordes. (Mendoza, 2015, p. 51)

A partir de esta edad el educador musical tiene al servicio la voz como instrumento, siendo vital corresponder con las diferentes etapas del desarrollo vocal y el respectivo uso del repertorio.

2.2 Características de las voces de los niños

Es indispensable reconocer las particularidades de las voces infantiles (tanto de sus rangos y tesituras así como de la caracterización de obras y repertorio) para poder identificar los distintos rudimentos.

Se ha denominado “voz blanca” a la característica de la voz infantil en edades entre los 6 y los 13 años, y está definido básicamente por la fisionomía y desarrollo del tracto laríngeo:

La voz de un niño, cuyos pliegues vocales miden de 5 a 12 mm, es más aguda que la de una mujer, con pliegues vocales de 14 a 18 mm, que a su vez es más aguda que la voz de un hombre, cuyos pliegues vocales miden de 18 a 25 mm (Le Huche y Allali, 1993, citado en Hernández, 2009, p. 43)

“El tracto vocal de los niños y los adolescentes no es tan largo como el de los adultos, por lo cual no produce un sonido vocal tan rico y resonante, sin que esto signifique que las voces jóvenes deban ser débiles y sin vida” (Piñeros, 2003, p. 94), por ello es importante reconocer los diferentes momentos del desarrollo natural de las voces en los niños, para consolidar un trabajo coral, y así mismo para el proceso de selección de un repertorio.

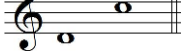
Tomando como referente la propuesta del programa básico de dirección de coros infantiles del ministerio de cultura de Colombia (Zuleta, 2004, p. 99) sobre las particularidades presentadas en el contexto nacional en cuanto al desarrollo coral, el autor propone una clasificación en tres grupos:

GRUPO I

LOS NIÑOS DE PREESCOLAR A 7 (8) AÑOS

Pre-Coro

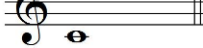
Características

- RANGO: re¹– do² 
- Muy pocos niños tienen afinación exacta.
- La mayoría no diferencian entre voz hablada y voz cantada.
- El movimiento corporal paralelo al canto se da en ellos naturalmente.
- Disfrutan de las fantasías e historias cantadas.
- El canturreo hace parte fundamental de su desarrollo vocal.

GRUPO II

LOS NIÑOS DE 8 a 12 (13) años Coro Infantil

Características

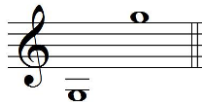
- RANGO: do¹ – mi² 
- Algunos niños pueden necesitar todavía hacer énfasis en la diferenciación entre hablar y cantar.
- Al finalizar el primer año de trabajo coral al unísono, la mayoría de los niños deberían poder afinar con exactitud.
- Con una buena nutrición vocal y muchas oportunidades de cantar, todos los niños deberán lograr una buena pedagogía vocal al terminar el segundo año de trabajo coral.
- El desarrollo del lenguaje enriquece el canto. Los niños aprenden las canciones más rápidamente y su precisión rítmica mejora de manera significativa.
- Aumentan su atención hacia la afinación exacta.
- Se establece la sensación de tonalidad y los rudimentos del canto en armonía.
- La voz desarrolla claridad y pureza, especialmente en las notas agudas.
- Se incrementa la memoria tonal y rítmica, permitiendo el aprendizaje de música más compleja.

GRUPO III

12 (13) AÑOS EN ADELANTE

Coro Juvenil

Características

- RANGO: Sol - sol² 
- Muchos niños alcanzan aquí la cumbre del desarrollo vocal: voz de cabeza con timbre más claro y resonante, voz de pecho con sonido más lleno.
- La madurez física, emocional e intelectual contribuye a lograr gran expresividad en el canto.
- Un mayor control del aire permite el canto de frases más extensas y favorece el contraste dinámico.

- La habilidad para comprender y practicar los fundamentos de dicción mejoran el sonido y la entonación.
- La gran energía física y emocional hacen posible la presentación de un repertorio más complejo.
- Muchos niños son cantores independientes. Los pasajes de solistas se hacen posibles.
- Al mismo tiempo que se logran unísonos hermosos, aumenta la comprensión y sensación del canto a varias voces.
- Son muy conscientes de su capacidad vocal y son capaces de juzgar su propio canto y el de los demás. Quieren cantar bien y necesitan retos para desarrollar al máximo su potencial vocal.

2.3 La práctica coral

Una de las experiencias más significativas del proceso vocal es el trabajo en conjunto ya que permite involucrar al cantante en un espacio donde se conjuga escuchar, ensamblar y comprender la lógica de la unidad de voces; además de la alta exigencia musical, que varía desde la interpretación de un complejo de obras vocales al unísono hasta obras a varias voces (incluida la infinidad de dificultades técnicas que puede tener determinado repertorio), la sensibilidad vivenciada por las personas que lo integran es uno de los factores que más preponderancia tiene:

Un coro es portador, a través de su música, de los valores de comunidades y tiempos muy diversos; pero, aunque no lo logremos entender el lenguaje de sus palabras, las melodías, armonías y ritmos nos traerán el perfume de viejos hechos, de luengas tradiciones, de tiempos y lugares ya idos, pero que la música vuelve a revivir y hacer nuestros. (Grau, 2005, p. 18)

El coro infantil es un espacio que propicia en el niño el reconocimiento de su voz y la de otros como un conjunto, a través de rutinas de trabajo aprende a escuchar, imitar y entonar a la vez de comprender la significación de los gestos impartidos por el director.

Al hacer una iniciación de un estudiante al coro es indispensable realizar una estimulación no solo musical sino afectiva y emocional para que el niño interactuando con el juego, la escucha atenta y la imitación se introduzca en la música con amor y gratificación; las grafías musicales, los rudimentos del solfeo y de lectura deberán incorporarse poco a poco en un proceso inicial.

En la orientación planteada en el método Kodály en Colombia (Zuleta, 2008, p.17) el autor sustenta que “Primero se canta y se hace música; después se aprenden conscientemente sus elementos.”

Según Zuleta (2008, p. 17) los objetivos generales del canto coral son:

- Cantar bien, al unísono y en partes.
- Escuchar y ajustar el canto al de las otras voces o al acompañamiento.
- Interpretar una variedad de estilos.
- Aprender elementos de interpretación.
- Desarrollar el oído interior.
- Desarrollar la memoria musical.
- Desarrollar el sentido rítmico.
- Desarrollar la técnica vocal.

El desarrollo vocal a partir del trabajo coral requiere una disciplina muy parecida a la que desarrollan un deportista de alto rendimiento con sus rutinas de ejercicios, ya que depende básicamente de la ejercitación constante para lograr buena sonoridad dentro del conjunto de voces, la importancia de un buen director que instruya a los coristas en el manejo de la respiración y fraseo, así como de ejercicios de vocalización que conlleven al montaje de una obra es vital a la hora de emprender la organización de un coro.

2.4 La organización del repertorio

El desarrollo coral está ligado a una secuencia pedagógica donde el repertorio debe estar acorde tanto a las edades como al desarrollo vocal y corporal de los niños y niñas, en el programa básico de dirección de coros infantiles del ministerio de cultura de Colombia (Zuleta, 2004) el autor plantea una organización entorno a la siguiente secuencia:

1. Unísono
2. Unísono con ostinato
3. Canciones simultaneas
4. Cánones
5. Obras a dos voces
6. Obras a tres voces

Este referente otorga al director de una agrupación coral un modo de organizar sus materiales acorde a las edades y procesos, a la vez permite de manera gradual implementar nuevos elementos musicales en procura de un buen desarrollo musical de las agrupaciones.

A continuación se hará una breve descripción de cada secuencia:

Unísono

El canto al unísono tiene como significado la entonación de una línea melódica de manera simultánea por varias voces con el mismo ritmo, altura y dicción, es la primera herramienta que utiliza el director para desarrollar procesos musicales y aunque parezca muy simple es vital en los procesos de iniciación:

El canto al unísono es la base fundamental del canto coral. Así ha sucedido históricamente en la música occidental, ya que la polifonía surgió del canto llano, y así debe ser pedagógicamente cuando, de la combinación de melodías, surja el canto a varias voces. (Zuleta, 2004 p.100)

Es importante tener en cuenta la calidad en la selección de las canciones y repertorios, el director en este proceso debe procurar que los coristas logren la voz cantada y comprendan los rudimentos básicos como el control de la respiración, fraseo y ortofonía, como también dependiendo las edades y niveles musicales la iniciación en la lectoescritura.

Unísono con ostinato

El ostinato es un motivo rítmico melódico que se repite en una obra como elemento cohesionador; dentro del proceso coral se puede utilizar como recurso estructural, base rítmica, melódica y armónica; al incluirlo dentro del repertorio al unísono va creando un hábito de escucha en los coristas permitiendo una iniciación del canto a varias voces.

Las distintas variantes que brinda el ostinato en el trabajo vocal al unísono enriquece el proceso coral de manera significativa ya que implica un alto nivel de escucha y disociación rítmica

Canciones simultáneas (*Quodlibet*)

El *quodlibet* es la combinación de dos canciones o melodías independientes que tienen en común su estructura armónica, esta relación permite generar canciones ricas y variadas a partir de canciones sencillas:

Las más adecuadas para comenzar son las melodías pentatónicas, cuya métrica, ritmo, y contorno melódico lo permitan. La gran ventaja de estas melodías sobre las diatónicas es que no están encasilladas dentro de un contexto armónico que implique tónica y dominante, sino que hacen parte de una armonía más simple y estática, permitiendo así la aparición de ciertas disonancias. (Zuleta, 2004, p.103)

En la práctica inicial es necesario realizar audiciones antes de comenzar a trabajar este recurso coral, ya que los coristas deben habituarse a un modelo muy cercano al canto a varias voces. El mecanismo para la enseñanza del *quodlibet* es similar a como se enseña a una voz, o sea canción por canción, siendo fundamental que el grupo aprendan todas las canciones para después integrarla al conjunto de melodías.

Cánones

El canon es una forma imitativa donde (de manera progresiva) varias voces van presentándose hasta desarrollar una textura polifónica. “A la primera voz que entra con la melodía se le llama *dux* (guía) o antecedente, y a cualquier voz imitativa, *comes* (compañera) o consecuente” (Latham, 2009, p. 276):

Si bien enseñamos cánones a los niños para iniciarlos de manera sencilla y amena en el canto polifónico, su empleo en la escuela y en la clase de iniciación no se encuentra limitado exclusivamente por ese fin. Un buen número de estas canciones se prestan también para el canto al unísono por la gracia de sus letras y la naturalidad con que se encadenan sus frases en la melodía. (Hemsey, 1967, p. 5)

Según (Brünner, 2009) tanto en el desarrollo del *quodlibet* y el canon se trabajan dividiendo el coro en grupos y no en voces.

Obras a dos voces

Correspondiente a la secuencia, el trabajo a dos voces incursiona en la textura homofónica y polifónica donde hay una independencia del movimiento de las voces.

Es importante que los coristas comprendan la lógica de cada secuencia diferenciado el modo en que se interpreta el *quodlibet*, el canon y las obras a varias voces, según (Brünner, 2009). También es vital que en la metodología, el director tenga en cuenta que mientras el canon y el *quodlibet* se trabaja por grupos, en las obras a varias voces se trabaja por cuerdas de voces. En esta etapa el corista debe tener un nivel de solfeo básico adecuado que le permita reconocer la grafía y así tener un apoyo visual de las obras y repertorio.

Obras a tres voces

Es el clímax del repertorio en la iniciación coral, donde los niños y niñas han pasado por los filtros de la secuencia, en este proceso es importante que el director distribuya las voces acorde al registro y tesitura de cada corista para logra una buena afinación en el montaje de las obras y repertorio:

Cantar canciones a tres o más voces no debe ofrecer ninguna dificultad adicional a un coro de niños que ha cantado canciones a dos voces con diferentes texturas, cánones y canciones simultáneas, con o sin ostinatos agregados. (Zuleta, 2004, p.108)

2.5 El cancionero musical

El cancionero es uno de los recursos musicales que permite organizar de manera activa un conjunto de obras y canciones, facilitando la búsqueda de la persona que consulta; en algunos casos se conoce como antología y existen un sinnúmero de recopilaciones no solo musicales si no literarias, cinematografías, entre otras.

Existen muchos ejemplos de compositores, pedagogos e investigadores que han recopilado y creado varios cancioneros con el fin de dar a conocer repertorios que involucran la música tradicional de sus pueblos:

El hecho folklórico es siempre el producto de un medio socio-cultural que envuelve al creador y le proporciona un marco de referencia: éste toma de su entorno las pautas literarias, rítmicas, melódicas, formales, etc. que constituyen un lenguaje aceptado por la comunidad, y que le permitirán desarrollar su creatividad. (Del Carmen, 1991, p. 13)

En muchos casos ha servido como herramienta de la etnomusicología para la organización de los materiales recogidos, permitiendo plasmar los rasgos que a través de los cantos tradicionales los pueblos han transmitido a sus comunidades, así como de reconocer los distintos procesos de transculturación de una sociedad.

Se puede citar un ejemplo donde converge la relación entre las músicas de una región y un proceso de recopilación en el cancionero popular vasco (De Azkue, 1990) donde el autor recoge no solo el trabajo musical si no un recuento de la historia de la música, su posible origen y el proceso de transculturación, en este caso mencionando el entramado cultural entre lo vasco, germano y celta, al encontrar una melodía popular alemana cantada a viva voz durante la primera guerra carlista.



Figura 1. Don Carlos ha empeñado su real palabra: que quiere guardar el fuero Vasco. (De Azkue, 1990, p. 8)

Un ejemplo a nivel latinoamericano de recopilación de cantos tradicionales que se puede circunscribir en la etnomusicología es el libro *la música folclórica de Venezuela* (Ramón, 1969) donde se encuentran una variedad de piezas que recogen las diversas prácticas del canto de este país.

Ej. 2

Localidad: Isla de Margarita
Recopilador: Sociedad de Ciencias
Naturales "La Salle"

En la orilla del río pa-rió u-na
blan-ca — vein-ti-ein-co a la era nes — y u-na po-tran-ca.

Figura 2. Canto de arrullo de la localidad de isla de Margarita. (Ramón, 1969, p. 15)

2.5.1 El cancionero musical infantil

El cancionero musical infantil surge como un elemento pedagógico orientado al desarrollo de procesos de alfabetización musical a través de la ronda y la canción, permitiendo organizar y sintetizar de manera clara los diferentes rudimentos de estos materiales. Cabe resaltar que en la mayoría de los casos recopilan los cantos tradicionales a modo de salvaguardarlos; tal y como explica en su prólogo Montoya (1975):

¿Será pecar de optimismo confiar en que nuestra cultura dejará muchas fuentes? Con ello y con la seguridad de que el hombre, casi ya interplanetario, seguirá teniendo el río, el mar, la montaña y la llanura, y en ellos una caña hueca y quince minutos de soledad sonora, se puede afirmar que continuará la melodía de su paso por la Tierra.

2.5.2 El cancionero musical en Latinoamérica

En el caso de Latinoamérica existen varios cancioneros que han cultivado el canto infantil y se han convertido en recurso vital dentro del panorama pedagógico coral. A continuación se citan varias recopilaciones de cancioneros latinoamericanos que ha tenido gran influencia en el desarrollo cultural de la canción y los procesos corales en el ámbito infantil.

Un primer ejemplo de cancioneros pioneros en la compilación de rondas y canto infantiles es *canten señores cantores* (Hemsey y Graetzer, 1987) donde se encuentran rondas y canciones tradicionales de argentina:

Con Willems habíamos profundizado en el sujeto de la educación (en la personalidad del niño y en la psicología del principiante); con Kodály, en cambio, aprendimos a valorar el folclore, objeto imprescindible de la educación musical. Entre los años 1963 y 1967 se publicaron los cancioneros *Canten señores cantores* y *Canten señores cantores de América*, que realicé en colaboración con el distinguido compositor y pedagogo Guillermo Graetzer (Austria-Argentina, 1914-1993). (Hemsey, 2004, p. 77)

Otra evidencia del desarrollo de la canción infantil fue el cancionero de María Elena Walsh quien con mucha creatividad desarrollo sus canciones y rondas infantiles, generando una identidad hacia las músicas tradicionales en los niños y jóvenes no solo en Argentina sino en toda Latinoamérica; la riqueza textual y los contenidos de sus composiciones aún esta vigentes, siendo patrimonio de la pedagogía musical de los hispanoparlantes:

Las canciones de María Elena Walsh modelaron la subjetividad de la niñez argentina de la edad de Mafalda con ritmos y melodías, rimas ingeniosas, imágenes desopilantes; apelación a un bestiario tan nuevo como familiar y a un humor sutil muchas veces absurdo. Aquél cancionero sigue sonando hoy en nuestra memoria auditiva como lo que realmente fue: la banda sonora de un momento de nuestra historia. [...] Mientras Mafalda volvía loco a su papá [...] el *Reino del revés* de la Walsh fue la canción de cuna de toda una generación que ya no heredaría la música de sus padres (Pujol, citado en Barroso, 2013).

Otro ejemplo es el cancionero de Luis Pescetti: *No quiero ir a dormir* (Pescetti, 2008) que recoge una gran cantidad de canciones infantiles latinoamericanas y canciones propias, y aunque no poseen una elaboración basada en la grafía musical, se apoya en los videos y audios que tiene en su página web:

Siempre conservé la sospecha de que podía hacerse un hermoso repertorio para un show de canto comunitario. Son canciones ligadas a la infancia, a lo juglaresco, pícaras o ingenuas, para cantar en grupo. (p. 7).

Una compilación que agrupa canciones populares en Venezuela y que brinda la oportunidad de reconocer la diversidad de ritmos en esta región es el cancionero: *100 canciones venezolanas* (Peñín, 1991) donde el autor a pesar de encontrar distintos problemas en la oralidad de varios textos y reversiones de las melodías y acompañamientos, procura evidenciar un material de gran elaboración y ante todo práctico para la consulta.

El cancionero venezolano, aunque hunde sus raíces en el período colonial, sin embargo, configura su acriollización sobre todo a partir de la mitad del siglo XIX. Las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, son especialmente fecundas para la canción en boca de serenateros con cuatro y guitarra, tiple o bandola en las noches claras de luna y en los matines de domingo o retretas vespertinas de nuestras bandas, recostadas al frescor de sombreados árboles por plazas de pueblos y ciudades. (Peñín, 1991, p. 5)

Cabe nombrar el trabajo creativo en la composición coral de Venezuela con la figura de Modesta Bor, quien dedicó parte de su vida al desarrollo musical a través del canto; en el libro *Obra coral original de Modesta Bor* (Bor, 2012) se recopilan arreglos y canciones tanto para coro mixto a varias voces así como material de coro infantil:

Una obra que abarca toda una vida dedicada no sólo a la creación de obras fundamentales en el repertorio coral venezolano sino también a la exaltación de los más altos y nobles valores del ser humano, plasmados éstos en la selección de los textos que conforman el discurso poético de sus composiciones. (p. 7).

2.5.3 El cancionero musical en Colombia

La historia de la educación musical de Colombia al igual que en toda Latinoamérica está ligada al proceso de transculturación generada por la conquista. La diferencia entre lo culto (música traída de europea) y lo folclórico (música indígena, de influencia africana y criolla) se mantuvo en Colombia durante más de dos siglos; la generación de músicos académicos de esta época en su mayoría menospreció sus raíces, imposibilitando un desarrollo temprano de las músicas tradicionales:

Como reminiscencia de la secular separación entre música culta y folclórica que se dio en toda América Latina, se observa que en esta vasta región americana no ha habido una completa aceptación académica y universitaria del estudio de las músicas populares y folklóricas, es decir, tanto las tradicionales como las nuevas músicas urbanas (Ochoa, citado en Quiles y Soler, 2010, p. 294).

Para hablar de procesos de formación musical y de recursos pedagógicos basados en músicas tradicionales no podría dejar de recordarse un detalle: no fue sino después de la segunda mitad del siglo XX (con la creación del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional) cuando se dio un espacio para el estudio de éstas:

En Colombia, hay que esperar a los años 50 para encontrar una producción escrita de cierta significación en la línea de los estudios musicales y hasta 1959 para que esta concepción de la cultura popular se concrete en un "Centro de Estudios Folklóricos y Musicales". (Miñana, 2000, p. 4)

En cuanto a los procesos pedagógicos entorno al canto coral infantil en músicas tradicionales solo hacia finales del siglo XX se empiezan a reconocer algunos cantos tradicionales como herramienta en la enseñanza musical; éstos se complementaron con posteriores recopilaciones hechas por varias fundaciones, profesores e investigadores:

Son de destacar en este campo los trabajos de Pilar Posada, Oscar Vahos, Olga Lucía Jiménez, la Fundación Nueva Cultura, La Misión Alemana, la revista *A Contratiempo* y el Ministerio de Cultura. Hay trabajos musicológicos excepcionales como el de George List sobre la música de Evitar (Bolívar) y el de Gisela Beutler acerca del romance español en Colombia al tiempo con otros sorprendentes por su antigüedad y la magnitud de su esfuerzo, como el de las Tonadas Típicas Campesinas de Benigno Gutiérrez. y el estudio inédito de dichas canciones realizado por Carlos Miñana, quien gentilmente nos lo ha facilitado. (Zuleta, 2009, p. 3)

A continuación se nombran algunas recopilaciones que han sido relevantes en el trabajo coral infantil en Colombia y que son elementos pedagógicos que han sido utilizados por docentes e instituciones en las prácticas musicales.

EL Ministerio de Cultura de Colombia a través del plan nacional de músicas para convivencia, ha desarrollado diferentes materiales y cartillas de apoyo a las prácticas musicales en todo el país; en el ámbito coral existen varias publicaciones entorno a las herramientas fundamentales para el desarrollo coral:

Desde el año de 1999, el Área de Música del Ministerio de Cultura diseñó e implementó el Proyecto de Coros Escolares como experiencia Piloto en los departamentos de Valle, Magdalena y Cundinamarca. El proceso formativo del Proyecto priorizó las áreas de Dirección Coral, Pedagogía Vocal y Adaptación y Arreglo de Repertorio, las cuales se desarrollaron a través de talleres, visitas de seguimiento y elaboración de un material pedagógico. Alejandro Zuleta, María Olga Piñeros y Jesús Alberto Rey, fueron los asesores de las respectivas áreas mencionadas, y tuvieron bajo su responsabilidad la estructuración académica y la experimentación del Proyecto, así como la elaboración del material pedagógico de su área. (Zuleta, 2004, p. 8)

Entorno a los cancioneros se cita inicialmente el *Programa básico de dirección de coros infantiles*. (Zuleta, 2004) donde se encuentran contenidos referidos a la dirección y la pedagogía así como de una antología de canciones por ciclos, en donde el autor ha plasmado la idea fundamental de la secuencia pedagógica ampliada posteriormente en su investigación sobre el método Kodály y la adaptación en Colombia.

La *Antología Kodály colombiana* (Zuleta, 2009) y *Antología Kodály colombiana II* (Zuleta, 2014) son dos recopilaciones que dan continuidad a la propuesta de investigación del método Kodaly en Colombia; quizás sea el material que en la actualidad ha desarrollado con mayor amplitud una se-

cuencia por niveles, permitiendo que muchos docentes, maestros e instituciones tengan un material imprescindible para el desarrollo musical coral:

Si bien la primera recopilación fue suficiente para plantear la propuesta inicial de adaptación del método, se necesitaba, y se necesita aún, un grupo mucho mayor de material musical tradicional a partir del cual se pueda aprender a cantar, leer, escribir y analizar música. Aunque en la primera recopilación se incluyeron canciones infantiles de contenidos melódicos diversos, hubo un enfoque intencional hacia la búsqueda de canciones pentatónicas con ritmos de negras y corcheas. Estas, según la experiencia del Método Kodály en otras latitudes, deberían resultar más fáciles de cantar para los niños que se inician en la música. La experiencia del autor y de muchos de sus colegas y discípulos ha demostrado que, si bien esto es cierto, no es la única posibilidad ni se obtienen siempre los mejores resultados. (Zuleta, 2013, p. 23)

Dentro de esta propuesta cabe resaltar la presentación de la metodología para recopilación, evaluación, audición y transcripción de los materiales, así como las innovaciones pedagógicas al ofrecer las un análisis de la variables para el montaje de las obras; esta secuencia tiene un formato Kodály creado por el grupo de investigación donde se describen las características melódicas, rítmicas, función de la obras acorde al nivel, el género, la forma, el origen y la fuente; estas recopilaciones representan un baluarte de canciones de música tradicional y han dado cimientos para que investigadores y compositores de música infantil continúen ampliando el panorama musical coral.

Temas En Cantados cancionero para niños y jóvenes es otra publicación del Ministerio de Cultura que agrupa canciones y repertorio vocal con ritmos tradicionales de Colombia así como canciones urbanas, música coral y juegos musicales “Temas En cantados es en definitiva un material pertinente que ofrece soporte musical y pedagógico a los procesos de formación y practica musical en general y en las escuelas municipales de música en particular.” (Plan nacional de música para la convivencia, 2014, p. 4).

Otro texto pedagógico donde se encuentra una buena cantidad de canciones, rondas y juegos infantiles musicales de Colombia es *Para que la ronda ronde, el canto cante y el juego juegue* (Guerra, 2000), la compilación posee además del repertorio, las explicaciones didácticas para el desarrollo de cada una de las piezas: “En las tradiciones colombianas hay infinidad de cantos, juegos, retahílas, adivinanzas, mentiras, trabalenguas, etc. etc; que bien sean utilizados como “ayudas” pedagógicas, o simplemente como lo que son: tradiciones, se desconocen o conocen parcialmente.” (Guerra, 2000, p. 15)

Para cerrar este apartado de ejemplos de cancioneros en Colombia se cita el libro *Nuevos Cantos infantiles colombianos* (Piñeros y Lozano, 2009) donde se encuentra un repertorio original diseñado para coro; este integra canciones al unísono y a varias voces, así como una gran variedad de ritmos de toda Colombia:

Con este trabajo hemos querido hacer un cancionero con repertorio coral infantil basado en aires y ritmos tradicionales de las distintas regiones de Colombia, utilizando un lenguaje contemporáneo y, al mismo tiempo, asequible tanto para los directores como para los integrantes de los coros del país a los cuales está dirigido. (Piñeros y Lozano, 2009, p. 3)

2.6 Ritmos tradicionales de la zona andina y Llanera Colombiana

La gran variedad de ritmos que posee Colombia es sorprendente, quizás por los procesos de mestizaje y transculturación de tantos siglos cultivándose en diferentes regiones, además de la incidencia geográfica que enmarca las distintas costumbres y culturas.

2.6.1 Ritmos tradicionales de la zona andina

En el caso particular de la región andina existen varios ritmos que se han sido cultivados por generaciones de músicos y pedagogos a través de festivales y concursos.

Bambuco

El bambuco es un ritmo tradicional con una métrica en 6/8 o en 3/4 y una acentuación polirítmica; durante la época nacionalista generó una identidad como emblema nacional:

Los documentos muestran que el bambuco como tal (es decir una música que la gente llamaba y reconocía como "bambuco" y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que "aparece" en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza "nacional" (Miñana, 1997, p.8)

Cantos del piedemonte

A E7 A

En las mon-ta-ñas de a-llá, en mi pue-blo na-cen las a-guas que yo más quie-ro,
Las que-bra-di-tas son un te-so-ro que na-die pue-de com-prar con o-ro,
Nues-tro de-ber es cui-dar la vi-da pe-ro e-so a ve-ces se nos ol-vi-da,
Es com-pro-mi-so con los que vie-nen cui-dar la tie-rra que nos sos-tie-ne,

E7 A

na-cen chi-qui-tas, fres-cas y pu-ras, en lo más hon-do de la es-pe-su-ra.
na-die las ven-de, na-die las com-pra, só-lo nos pi-den al-go de som-bra.
ar-ma-dos de ha-chas y mo-to-sie-rras sin com-pa-sión pe-la-mos la tie-rra.
cui-dar el ár-bol, la ma-ri-po-sa, el aire, el agua, el sol y la ro-sa,

Figura 3. Fragmento del Bambuco Agüita alegre de Gustavo A. Rengifo (Plan nacional de música para la convivencia, 2014, p. 10)

Guabina

Según Abadía (1997) en Colombia el ritmo de Guabina tiene dos connotaciones; la primera que corresponde a un pieza con estructuras rítmicas, melódicas y formales en toda la zona andina (en particular los departamentos de Tolima, Huila, Boyacá y Cundinamarca) y la segunda la guabina veleña que está compuesta fundamentalmente por la copla folclórica *a capella*, la parte instrumental independiente del canto (instrumentos percutidos y ritmo-armónicos) y en algunos casos con la presencia de la danza, todo en una sincronía con el mensaje de los textos (municipio de Vélez, Santander y regiones comarcanas).

Cantos del piedemonte

Al sonar de mi tiple

Alejandro Zuleta

Al so - nar de mi ti - ple bai - lo gua - bi - na
en los lla - nos del Hui - la y_en el To - li - ma la gua - bi - na se
bai - la de dos ma - ne - ras la ma - no_en la cin - tu - ra
y_en las ca - de - ras

Figura 4. Guabina Al sonar de mi tiple (Zuleta, 2004)

Pasillo

Este ritmo presenta una ascendencia marcada por el vals de tradición europea y se consolidó como un aire nacional en los salones de baile del siglo XIX, tiene una métrica de 3/4 y dos variantes de tiempo (lento y rápido).

1.
En Bo - go - tá siem - pre se pue - de
co - mer co - si - tas sa - bro - sas y bue - nas
2.
co - mo un bu - ñue - lo o u - na na - ti - lla
13
o un pan - de - yu - ca con que - so y ma - sa - to

Figura 5. Fragmento del pasillo-canon a tres En Bogotá (Piñero y Lozano, 2009, p 25)

Torbellino

Es un ritmo que posee una estructura armónica fija de tónica, subdominante y dominante en 3/4, que es característico del altiplano cundiboyacense:

La intromisión hispana basada en el poderío económico de la conquista colonial deja impresas en las manifestaciones musicales las secuelas de la dominación. El sistema armónico de los torbellinos [I/I/IV/V₇] o [I/IV/V₇/V₇] de los corridos para citar algunos basados en la armonía y la escalística desarrollada en Europa de la época, es muestra clara de la influencia y la dominación de la cultura opresora sobre las culturas indígenas. (Sossa, 1989, p. 52)

♩ = 110

Es - te ti - ple tie - ne bo - ca co - ra - zón y sa - be ha - blar ____

so - lo le fal - tan los o - jos para a - yu - dar me a - llo - rar ____

Figura 6. Torbellino Coplas de Cundinamarca y Boyacá (Zuleta, 2009)

Vals

Al igual que el pasillo tiene una procedencia de los ritmos europeos de los salones de baile, en el contexto vocal colombiano tiene gran importancia ya que existe un amplio repertorio basado en este ritmo.

The image shows a musical score for a waltz titled "Vals Vamos a cantar". It consists of two systems of music, each with two staves. The first system is labeled "V. 1" and "V. 2". The lyrics for the first system are: "Va-mos to-dos a can-tar muy lin-das can-cio-nes". The second system has lyrics: "ha lle-ga-do Na-vi-dad con sus ben-di-cio-nes". The bottom staff of the second system has a measure number "30" and the word "cio-nes" under the final note. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 7. Vals Vamos a cantar (Piñero y Lozano, 2009, p. 30)

2.6.2 Ritmos tradicionales de la zona Llanera

Las músicas tradicionales de la región llanera colombiana pertenecen a la familia del joropo, que es la denominación del conjunto de tradiciones y costumbre de los llanos orientales colombo-venezolanos; dentro del componente musical de esta cultura existen una gran diversidad de ritmos de los cuales se toman algunos como base para la presente propuesta.

La consolidación del “joropo” en las estructuras de sus variantes ocurre en la gran extensión de la llanura conexas con las ciudades dominantes del altiplano y costa Venezolana. La llanura colombiana hace eco a su desarrollo tardíamente dado que es un territorio desarticulado de los centros administrativos, sociales y culturales de Colombia, y sus habitantes hacen común con los Venezolanos, ya que en distintas épocas han sido un solo territorio. (Díaz, 2000, p.156)

Según Monroy (2010) Samuel Bedoya Sánchez fue quien desarrolló una clasificación de las estructuras del joropo a partir de las relaciones, armónicas, melódicas, acentuales y de forma, proponiendo dos grandes ramas:

Tabla 1. *Componentes genéricos del joropo*

- Estructuras Cerradas: Golpes
 - Tonadas
 - Cantos de trabajo

-
- Estructuras Abiertas: Pasajes

(Díaz, 2000, p. 170)

Las estructuras cerradas siguen un esquema formal basado en su base armónica, los intérpretes en su mayoría se fundamentan en una frase musical de oído y realizan variaciones e improvisaciones para el desarrollo rítmico-melódico, son de gran utilidad en el canto y contrapunteo, a continuación abordaremos algunos ritmos que tienen esta estructura.

Canto de ordeño

Los cantos de ordeño hacen parte de los cantos de trabajo de llano donde el campesino crea un vínculo con los animales con el fin de amansar y volver más noble al animal para facilitar el ordeño, por lo general se cantan *a capella*; el Ministerio de Cultura a través de la Resolución 0054 de 2014 los incluyeron en la lista de patrimonio inmaterial de la nación con la finalidad de protegerlos y promoverlos.

Cantos del piedemonte

Ej. 8 CANTO DE ORDEÑO

Informante: Sótero González
Localidad: San Javier, Yaracuy
Recopilador: F.C.
Archivo: 1166

¡Eh! Hu-ma-re...da Huma-re-da que to-
da - la mu-jer te-to-na no sirve pa-
co-ci-ne-ra No sir-ve - pa co-ci-
ne-ra - porque con las mismas te-tas - bota la
ma - sa pa fue - ra

Figura 8. Canto de ordeño (Ramón, 1969, p. 25)

Tonada

“La tonada es un golpe de movimiento suave, moderado, propio para la melodía romántica y el poema llanero”. (Díaz, 2000, p. 197). Al ser un ritmo de tempo lento permite resaltar las dinámicas y articulaciones, este posee una estructura armónica muy parecida a la del torbellino de la zona andina (I/IV/V₇).

Ah Ah

Cam - pe - si - na cam - pe - si - na
selo ye'l bra - mar de las va - cas

ya vie - ne la ma - dru - ga - da
en me - dio de la sa - ba - - - na

Figura 9. Fragmento de la Tonada Campesina de Simón Díaz (Zuleta, 2014, p 72)

Gaván

El gaván es un ritmo con armonía basada en (I/I//V₇/ V₇) que se interpreta en el modo mayor y menor:

En el gaván se tipifican los motivos o frases relativamente cortas de cuatro compases, como las figuras más elementales en el joropo. Esta condición aparenta cierta sencillez en su construcción, aunque el intérprete experimentado hace gala de mucha improvisación y gran imaginación, al ir elaborando una complicada trama de variaciones o interposición de motivos sobre la plataforma armónica de la Tónica y la dominante. (Díaz, 2000, p. 191).

1
Pá - ja - ro no soy me lla-man ga - ván
Al pa-r-ran - do voy a con-tra - pun-tear.

2
po - bre mi ga - ván se per-dió en el mo - ri - chal

3
un ga - ván de no-che fue_a pa - sear.

Figura 10. Fragmento de Gaván (Zuleta, 2014, p 72)

Perro de agua

En el acervo cultural se le dice “perro de agua” a la nutria de río (*Pteronura brasiliensis*), es un ritmo que tiene un esquema armónico de IV/I/V₇/I.

Perro de agua
Golpe Tracional llanero

Arpa Llanera

Arp.

Figura 11. Fragmento Perro de Agua (Colón, 2015, p. 42)

Figura 11. Fragmento Perro de Agua (Colón, 2015, p. 42)

Los caracoles

Este ritmo tiene una estructura armónica dividida en dos frases musicales en los grados I/V₇ de los cuales se derivan progresiones para el desarrollo rítmico-melódico.

Arpa Llanera

Arp.

Figura 12. Fragmento Los Caracoles (Colón, 2015, p. 44)

Figura 12. Fragmento Los Caracoles (Colón, 2015, p. 44)

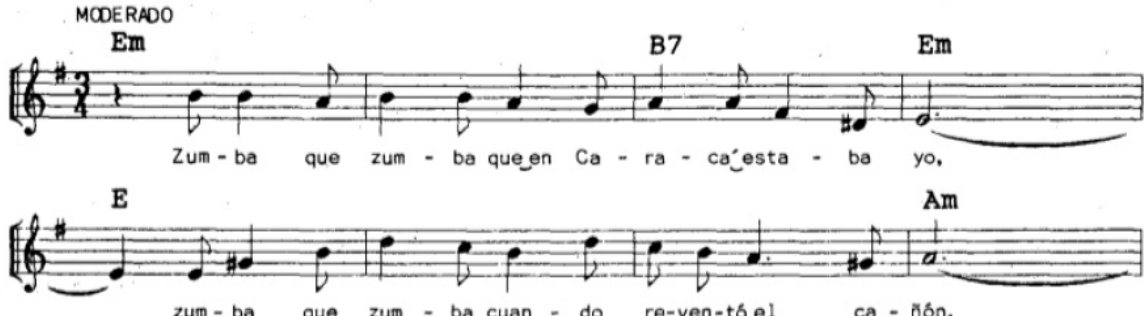
Zumba que zumba

Este tiene ritmo tiene una estructura armónica más compleja dotando de mayor desarrollo melódico su composición, por lo general se interpreta a *tempo* rápido.

ZUMBA QUE ZUMBA

Rec.: Francisco Carreño

MODERADO



Zum - ba que zum - ba que en Ca - ra - ca esta - ba yo,
zum - ba que zum - ba cuan - do re-ven-tó el ca - ñón,

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'MODERADO'. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, with chords Em, B7, and Em indicated above the staff. The second staff contains the melody for the second line of lyrics, with chords E and Am indicated above the staff. The lyrics are: 'Zum - ba que zum - ba que en Ca - ra - ca esta - ba yo, zum - ba que zum - ba cuan - do re-ven-tó el ca - ñón,'.

Figura 13. Fragmento Zumba que zumba (Peñín, 1991, p. 66)

3. Marco Metodológico (materiales y métodos)

La investigación es de tipo experimental-creativa en una etapa inicial, ya que se pretende tomar elementos de los ritmos tradicionales de la zona andina y llanera para la composición de un repertorio coral infantil de nivel inicial. Para la organización del repertorio se tuvo como base la secuencia planteada en el programa básico de dirección de coros infantiles (Zuleta, 2004), y la propuesta pedagógica de la adaptación del método Kodály en Colombia. (Zuleta, 2008).

Con estas herramientas se obtienen los elementos fundamentales para la composición de las obras y la organización por niveles del repertorio, que servirá como material inicial para docentes e instituciones que involucren el canto en sus prácticas musicales.

También es indispensable recoger la opinión de varios docentes cercanos al desarrollo coral a nivel local, para documentar sus pensamientos sobre esta propuesta.

Durante el proceso de investigación se tendrán en cuenta la siguiente organización:

1. Revisión bibliográfica
2. Recolección de textos y cancioneros infantiles de nivel inicial
3. Análisis de la información
4. Revisión discográfica
5. Entrevistas
6. Composición del cancionero

Formato de la entrevista

Preguntas

1. ¿Reconoce procesos musicales en la ciudad de Yopal en donde el canto y el desarrollo coral tienen incidencia?
2. Dentro las agrupaciones corales que usted reconoce en Yopal, ¿cuáles considera integran repertorio infantil basado en músicas tradicionales?
3. ¿Qué materiales o herramientas pedagógicas utiliza para la enseñanza del canto?
4. De entre las músicas tradicionales de la zona Andina y llanera ¿ha trabajado repertorio diseñado especialmente para iniciación al canto infantil?
5. ¿Cree usted que un cancionero coral infantil basado en ritmos tradicionales de la zona andina y llanera colombiana, con una secuencia metodológica pueda resultar de ayuda en los procesos musicales de la ciudad de Yopal?

3.1 Aportes de las entrevistas

Los entrevistados fueron dos Licenciados de educación musical de diferentes instituciones (Lisbeth Cedeño y Angelino Ariza) y un gestor cultural, compositor y coordinador de un programa de música tradicional llanera (Carlos Ortégón), quienes a partir de los cuestionamientos antes sugeridos, de manera libre y espontánea compartieron sus ideas y pensamientos.

A continuación se hace un breve resumen de las ideas más relevantes extraídas tras la propuesta de preguntas, si bien en el Anexo 2 se ofrecen las entrevistas íntegras.

1. ¿Reconoce procesos musicales en la ciudad de Yopal en donde el canto y el desarrollo coral tienen incidencia?

Los entrevistados hicieron notoria la falta de procesos corales en la actualidad en la ciudad de Yopal, y citaron algunas instituciones y colegios que tienen un acercamiento al canto partiendo de las músicas tradicionales.

Entre los programas existentes que manejan la enseñanza del canto se nombraron los siguientes:

El programa Sembrando Joropo (convenio de la Fundación Cirpa “Circulo de profesionales del Arpa y su música” y EQUION) donde se integran la enseñanza de las músicas tradicionales de la región llanera y se imparten clases a niños y niñas de localidades donde tiene incidencia la explota-

ción del petróleo, a través de instrumentos de la región (arpa, cuatro, maracas, bandola llanera, danza y canto llanero); Este programa tiene amplia cobertura a nivel regional llegando a varios municipios y algunas veredas de Yopal.

Programa Música para la reconciliación (convenio del Ministerio de Cultura y la Fundación Nacional Batuta) en donde se hace un trabajo con ensambles de iniciación musical y procesos corales; cuenta con material diseñado por el plan nacional de música para la convivencia, así como repertorio original para coros infantiles en diferentes niveles. La población que maneja es de 140 niños y niñas y está dirigido a población desplazada y vulnerable.

Programa Jornada escolar complementaria del Confacasanare en donde se realiza un proceso entorno al canto coral desde la música tradicional llanera; este trabajo se desarrolla en una institución educativa del sector público (Instituto educativo Centro social) donde la docente hace una selección de niños y niñas a partir de su calidad vocal y afinación, para luego generar un proceso del canto al unísono.

Se hizo remembranza a un proceso coral que desarrolló Alberto “Beco” Díaz con la coral cantaclaro, agrupación perteneciente a la fundación Cirpa desde el año 2004 hasta el 2009, en donde a partir de músicas tradicionales de Colombia y Venezuela generó un proceso musical de alto nivel; lamentablemente después de su muerte el grupo se disolvió, pero dejó un semillero de cantantes e intérpretes de instrumentos tradicionales de región llanera colombiana.

2. Dentro las agrupaciones corales que usted reconoce en Yopal, ¿cuáles considera integran repertorio infantil basado en músicas tradicionales?

De los programas antes mencionados solamente *Música para la reconciliación* cuenta con repertorio coral infantil en músicas tradicionales de Colombia diseñado por niveles; en el caso de *sembrando Joropo* tiene como base unas cartillas elaboradas por la fundación y Cirpa y otras del Ministerio de Cultura, sobre músicas tradicionales del llano en especial para Arpa llanera, de donde adaptan textos y melodías para el trabajo coral al unísono; también toman repertorio venezolano como el de Simón Díaz o adaptaciones de canciones tradicionales; en el *programa de jornada escolar complementaria de Confacasanare* se toman canciones populares llaneras que tengan un contenido textual infantil y se adaptan al montaje coral.

3. ¿Qué materiales o herramientas pedagógicas utiliza para la enseñanza del canto?

En el caso de Angelino Ariza trabaja canciones infantiles y rondas tradicionales, así como de repertorio coral del programa básico de dirección de coros infantiles (Zuleta, 2004).

Carlos Ortegón y Lisbeth Cedeño han vinculado a sus procesos canciones del repertorio tradicional que tenga un contenido textual acorde para los niños y adaptaciones de canciones venezolanas.

4. De entre las músicas tradicionales de la zona Andina y llanera ¿ha trabajado repertorio diseñado especialmente para iniciación al canto infantil?

Angelino Ariza y Lisbeth Cedeño han manejado repertorio infantil de la zona Andina y algunas canciones infantiles de la zona llanera, mientras que Carlos Ortegón privilegia la música tradicional llanera incluyendo música infantil de Venezuela y adaptaciones de temas tradicionales de Casanare.

5. ¿Cree usted que un cancionero coral infantil basado en ritmos tradicionales de la zona andina y llanera colombiana, con una secuencia metodológica pueda resultar de ayuda en los procesos musicales de la ciudad de Yopal?

La opinión de los entrevistados develó la carencia de repertorio tradicional infantil (sobre todo en la música llanera colombiana), y comentaron que un cancionero pedagógico podría ser significativo al desarrollo musical a partir del canto.

3.2 Propuesta

El repertorio del cancionero contiene en total 20 obras organizadas en una secuencia por edades y por ciclos, basado en el planteamiento del programa básico de dirección de coros infantiles (Zuleta, 2004), y la propuesta pedagógica de la adaptación del método Kodály en Colombia. (Zuleta, 2008). De este modo se creó el repertorio y se organizó de la siguiente manera:

- I. Cinco canciones al unísono (para los niños de preescolar hasta los siete u ocho años)
- II. Cinco canciones al unísono (para niños entre los ocho y doce o trece años)
- III. Dos canciones al unísono con *ostinato*

IV. Dos *Quodlibet*

V. Dos cánones

VI. Dos obras a dos voces

VII. Dos obras a tres voces

Las obras están planteadas como una herramienta inicial en los procesos de formación coral, se elaboró para la ocasión un repertorio original con textos propios basado en la cultura y tradición popular de Yopal. La mayoría del repertorio cuenta con un acompañamiento básico (como sugerencia para el montaje).

3.2.1 Descripción de las obras y repertorio

Si bien en el Anexo 3 se recogen las partituras de estas obras, a continuación se describen brevemente y se advierten algunos fragmentos de interés especial.

3.2.1.1 Cinco canciones al unísono (Preescolar o coro inicial)

El mordelón

Esta obra tiene un ritmo de Gaván en la tonalidad de Sol menor, su estructura posee forma binaria, donde dos temas sencillos se desarrollan en arpeggio y algunas notas con adornos, el acompañamiento sugerido en el cuatro llanero sobre los acordes de Gm y Re7 de forma básica.

The image shows a musical score for the piece 'El mordelón'. It consists of two staves: 'Voz.' (Vocal) and 'Cuatro' (Four). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 165. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* and includes lyrics: 'pe-rro de a-gua pe-rro de a-gua me-mor-dis-te en u-na o-gua pe-rro de a-gua me-mor-dis-te en u-na o-gua pe-rro de a-gua me-mor-dis-te la na-'. The cuatro accompaniment starts with a dynamic marking of *mf* and uses chords Gm and D7. The score shows the first four measures of the piece.

Figura 14. *El mordelón* frase inicial, fragmento compases del 1 al 4

Juego de bambuco

Esta obra está diseñada sobre el ritmo de bambuco en la tonalidad de Re mayor, se basada en un juego de movimientos y el ritmo básico del acompañamiento de la tambora.

The musical score for 'Juego de bambuco' consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz hablada', and the bottom staff is for guitar, labeled 'Efecto de tambora'. The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The vocal line begins with a melodic phrase: 'un so - lo pie y va - mos a ju - gar'. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The lyrics continue: 'va - mos a dar y va - mos a ju - gar pa - pa con yu - ca pa - pa con yu - ca' and 'mo del bam - bu - co va - mos a bai - lar yo quie - ro que - so yo quie - ro que - so'. Chord symbols G, A, and D are indicated below the guitar staff.

Figura 15. Juego de bambuco frase inicial, fragmento compases del 6 al 10

La araña trepadora

Esta pieza está hecha sobre un ritmo de “perro de agua” en la tonalidad de Sol mayor, el tema se desarrolla con un motivo en arpeggio y algunas pequeñas síncopas; está pensada para un juego musical donde los niños imaginan una araña que se les puede subir. Puede complementar el trabajo pedagógico de escalas ascendentes y descendentes, se sugiere un acompañamiento con guitarra (denominación que se le da al tiple en el llano Colombiano).

The musical score for 'La araña trepadora' features a vocal line and a guitar accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 180. The music is in the key of G major (two sharps) and 3/4 time. The vocal line starts with the lyrics: 'es ta a - ra - ña pe - que - ñi - ta se le va a su - bir se le tre - no la co - ja no la co - ja que lo va a pi - car no la a ga - es ta a - ra - ña pe - que - ñi - ta ay se me su - bio se ha tre - pa -'. The guitar accompaniment is an arpeggiated pattern of eighth notes with accents, marked 'mf'. Chord symbols G, D7, and G are indicated below the guitar staff.

Figura 16. La araña trepadora frase inicial, fragmento compases del 1 al 4

La ensalada

Esta obra está diseñada sobre el ritmo de gaván sobre una estructura de dos partes, la primera es el coro y la otra son los estribillos que se repiten; se sugiere un acompañamiento en guitarra manteniendo la estructura básica del ritmo.

B

u - na man - za - na re - don - da y ro - ji - ta
 un par de ba - na - nos con mu - cho sa - bor
 seis fre - sas lin - das de co - ran - mi pla - to y el
 cua - tro ci - rue - las me he - cha mi a - bue - li - to el

F F

Figura 17. La ensalada estribillo, fragmento compases del 9 al 12

Los instrumentos del llano

Esta obra tiene un ritmo de gaván en la tonalidad de do mayor, la temática se desarrolla sobre los patrones rítmicos básicos de algunos instrumentos del llano, a través de un coro y unos estribillos.

lue - go tu las to - cas tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi sue - nan las ma - ra - cas

C G7 C

Figura 18. Los instrumentos del llano desarrollo, fragmento compases del 23 al 28

3.2.1.2 Cinco canciones al unísono (niños entre los ocho y trece años)

Florecita del camino

Esta obra tiene un ritmo de pasillo lento, basado en una estructura armónica de (I/II/V/I) en la tonalidad de Mi mayor; inicia con una introducción al piano donde aparece el motivo principal.

Florecita del camino

Pasillo Sergio A. Jiménez B.

Piano

$\text{♩} = 100$

E F#m B7 E E F#m

mf *mp*

Figura 19. Florecita del camino introducción, fragmento compases del 1 al 6

Luego se desarrolla el motivo en la voz y se repiten a modo de estribillo las otras partes de la canción, para después llegar a la sección de coda.

A

Flo-re-ci-ta del ca - mi - no que flo-re-ces con el sol__
Hoy pa-ce de ma-dru - ga - da y pen-se que ya no es - ta-bas

mp

E F#m B7 E

Figura 20. Florecita del camino motivo en la voz, fragmento compases del 9 al 12

Ay que zumba

Esta obra está compuesta sobre el ritmo de zumba que zumba en la tonalidad de Sol menor con una propuesta de acompañamiento básico de cuatro llanero, inicia con un motivo en anacrusa y posee varias sincopas y notas de adorno.

Voz. $\text{♩} = 170$
ca - no - e ro ca - no - e - ro pa - se - me pa'l o - tro la'o que es - te
ca - sa mi pa - pá se va a fa - dar ay le

Cuatro
Gm D7 Gm

Figura 21. Ay que zumba frase inicial, fragmento compases del 1 al 5

Canto de lluvia

Esta pieza es un canto de ordeño que se canta *a capella*, tanto el ritmo como el tiempo es libre y cada cantante dará su propio interpretación.

Voz. $\text{♩} = 80$ *ad libitum* *accel.* *a tempo* *accel.* *a tempo*
o e o to ma to ma to ma to ma to ma o e e o e e o e o

Figura 22. Canto de lluvia frase inicial, fragmento compases del 1 al 5

Mi adivinanza

En ritmo de guabina se desarrolla esta canción que propone un juego de adivinanza en la tonalidad de Re mayor, en la melodía de la voz tiene dos secciones en donde contrastan el motivo tético y en anacrusa; se sugiere en esta propuesta el acompañamiento para tiple y guitarra.

Voz

na que es muy de-li - cio - sa y sa bro ci - ta va len - ti - na di jo que

Tiple.

Guitarra.

Figura 23. Mi adivinanza motivos, fragmento compases del 14 al 19

Valentina y la lombriz

Esta obra se compuso en ritmo de guabina con un acompañamiento de bandola andina y guitarra en la tonalidad de Mi menor, tiene una estructura binaria que contrasta con la armonía; la primera en modo menor (estrofas) y la segunda en su tono relativo mayor (coro). El acompañamiento instrumental durante la obra es superlativo pues enriquece el desarrollo vocal.

1. B

- men-to y vol - vio y sa - lio mal que ya me en - ten - dio

mf Va - len - Hay lom - bri - ci - ta es - tas per - di - da que a - qui hay un pa - to que es re - vol - to - so

B7 Em Em D7 G D7

Figura 24. Valentina y la lombriz motivos, fragmento compases del 28 al 34

3.2.1.3 Dos canciones al unísono con ostinato

Mañanita de luna

Esta pieza está compuesta sobre el ritmo de Caracoles en la tonalidad de Mi mayor, tiene una estructura binaria donde contrasta los motivos rítmicos en anacrusa y tético, el acompañamiento sugerido es para guitarra en los acordes E y B7.

Figura 25. Mañanita de luna frase inicial, fragmento compases del 1 al 5

Torbellino Campesino

Esta obra tiene como base el ritmo de torbellino en la tonalidad de Sol mayor, esta propuesta para que la primera sección se cante al unísono y luego en las estrofas se emplee el *ostinato*, aquí se propone un acompañamiento tradicional con el tiple.

B

f nas me com-pre un que-so e' sa-ba - na en - vuel-to en ho - ja e' bi - ja - o en - vuel - to en
 pa - san - do cer - ca al es - te - ro me en - con - tre un ga - llo pin - ta - o me en - con - tre un

ostinato

mf la la la la la la la la

G C D7 G C D7 G C

Figura

26. Torbellino campesino melodía y ostinato, fragmento compases del 11 al 15

3.2.1.4 Dos Quodlibet

El perro quodlibet

Esta obra se diseñó sobre el ritmo de “perro de agua” en la tonalidad de Re mayor, las melodías se desarrollan basadas en la misma estructura armónica pero de modo independiente; a la vez el movimiento melódico del ostinato se relaciona con el bajo en la música tradicional.

$\text{♩} = 160$

Voz 1. *mf* yo le to con en mi - gui - ta - rra es - ta co pla sa - bro - ci - ta y e - ché ver -
 tan ta ca - be - za mas bien suel te la pa - la - bra que e - se ver -

Voz 2. *mf* pe - rro de a - gua pe - rro de a - gua te quie - ro a - ga - rra' que
 yo quie - ro ju - gar

Ostinato. *mf* pum pum pum pum pum

Figura 27. El perro quodlibet melodías y ostinato, fragmento compases del 1 al 5

El lucerito y la noche

Esta pieza fue compuesta sobre el ritmo de bambuco en la tonalidad de Mi menor, en donde dos melodías se conjugan para desarrollar una textura polifónica, el *ostinato* mantiene el ritmo de amalgama tradicional del bambuco, tiene dos secciones, la primera desarrolla la música de las estrofas y la segunda a modo de coro.

Figure 28 shows the initial phrase of the piece 'El lucerito y la noche'. It consists of three staves: Voz 1, Voz 2, and Ostinato 3. The music is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 85. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in Spanish. The Ostinato part consists of a rhythmic pattern of 'pum pum'.

Figura 28. El lucerito y la noche frase inicial, fragmento compases del 1 al 7

3.2.1.5 Dos Cánones

Arrullo

Este canon se basó en el ritmo de bambuco en la tonalidad de La mayor, su desarrollo melódico se fundamentó en la escala pentatónica mayor, se concibe el *ostinato* como acompañamiento adicional.

Figure 29 shows the initial phrase of the piece 'Arrullo'. It consists of two staves: Voz and Ostinato. The music is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 100. The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are in Spanish. The Ostinato part consists of a rhythmic pattern of 'Can - ta a - rru - llo can - ta'.

Figura 29. Arrullo frase inicial, fragmento compases del 1 al 6

Pedacito de canción

Este canon se basó en el ritmo de torbellino en la tonalidad de Fa Mayor, tiene un desarrollo melódico en tres motivos que se complementa con el ostinato propuesto para la ocasión.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (F major). The tempo is marked as quarter note = 130. The vocal part (Voz.) is marked *mf* and consists of three phrases: 1) 'ten-go un pe-da - ci - to', 2) 'de can - ción pa - ra ti', and 3) 'u - na que yo bai - lo y que'. The ostinato part (Ostinato.) is also marked *mf* and consists of the repeating phrase 'Can - to ya pe - da - zo de can - ción Can - to ya pe - da - zo'. The score is divided into three measures, each containing one of the vocal phrases and the corresponding ostinato.

Figura 30. Pedacito de canción frase inicial, fragmento compases del 1 al 6

3.2.1.6 Dos obras a dos voces

El niño Jesús

Esta obra se compuso sobre el ritmo de Vals colombiano en la tonalidad de Do mayor, posee un acompañamiento de guitarra y flauta; la canción guarda una relación con los villancicos de navidad sobre una estructura a dos partes donde la primera se desarrollan las estrofas y la segunda el coro.

Cantos del piedemonte

12

Voz 1. *mf* de - ba - jo de u - na nu - be - ci - ta se en - cuen - tra el ni - ño Je - sús to -
de pron - to se a - so - ma u - na es - tre - lla bri - llan - do en la no - che es - pe - cial qui -

Voz 2. *mf* u - na nu - be - ci - ta el ni - ño Je - sús el ni - ño Je -
u - na es - tre - lla la no - che es - pe - cial la no - che es - pe -

Flauta. *mp*

Guitarra.

Figura 31. El niño Jesús desarrollo temático, fragmento compases del 12 al 20

Canto para un sueño

Esta obra fue compuesta sobre el ritmo de guabina en la tonalidad de Mi mayor, tiene una estructura a dos partes y se complementa con el acompañamiento propuesto con guitarra y bandola andina.

16

Voz 1. **B** sar rí - e sue - ña duer - me en li - ber - tad

Voz 2. sar rí - e tam - bién sue - ña y ve - raz duer - me mi vi - da

Bandola. B7 A E B7 E

Guitarra.

Figura 32. Canto para un sueño desarrollo temático, fragmento compases del 16 al 20

3.2.1.7 Dos obras a tres voces

Pajarito

Esta obra se compuso sobre el ritmo de tonada llanera en la tonalidad de Re menor, presenta una propuesta rítmico-melódica con percusión corporal que se puede trabajar en *divisi* o en grupos por voces.

The musical score for 'Pajarito' consists of three vocal parts and a percussion accompaniment. The key signature is one flat (B minor), and the time signature is 2/4. The score is divided into five measures, numbered 29 to 33.
 - **Voz 1:** Melody with lyrics 'ti ti ti ti' repeated. Dynamics: *mp*.
 - **Voz 2:** Rhythmic accompaniment with lyrics 'pom pom'. Dynamics: *mp*.
 - **Voz 3:** Melody with lyrics 'yo he-vis to la lu-na lle - na cla-ri - ti - ca en la ma - ña-na de a-quel'. Dynamics: *f*.
 - **Percussion:** Accompaniment for all parts, using a variety of rhythmic patterns.

Figura 33. Pajarito desarrollo temático, fragmento compases del 29 al 33

La granjita

Esta pieza gira entorno a un juego de adivinanza sobre el ritmo de bambuco en la tonalidad de La mayor; está pensada para un coro *a capella* donde cada voz complementa el desarrollo temático de la obra.

26

Voz 1.
y to - di - tos e - llos son mis co - men - sa - les ti ti ti ti
al - go a - qui - les pi - ca y les due - le un jur - go
por - que las ron - chi - tas ya se han au - men - ta - do

Voz 2.
y to - di - tos e - llos son mis co - men - sa - les ti ti ti ti

Voz 3.
pum pum pum pum pum pum pum pum pe - ro ten go u no
y es - te que les cuen - to
y o - tra vez se ras - can

Figura 34. La granjita desarrollo temático, fragmento compases del 26 al 31

4. Resultados

El principal resultado del proceso de investigación es un cancionero infantil basado en ritmos de la zona andina y llanera colombiana, que contiene un repertorio de 20 obras elaboradas bajo una secuencia metodológica; cada obra compuesta cumple con los parámetros pedagógicos planteados en el programa básico de dirección de coros infantiles (Zuleta, 2004) donde se contemplan estándares de los registros y tesituras de las voces de los niños y niñas, así como los rudimentos esenciales para el trabajo coral inicial.

El repertorio tiene como fundamento pedagógico la adaptación del método Kodály en Colombia. (Zuleta, 2008) por tanto puede vincularse a esta propuesta como otra herramienta adicional, contribuyendo al repertorio de la música coral infantil en procesos de iniciación.

Una de las planteamientos iniciales de la presente propuesta era promover las músicas tradicionales dentro de los proceso de formación en la iniciación musical en la ciudad de Yopal, llegado este punto del trabajo se considera que este cancionero puede ser de gran utilidad en distintos procesos de diversas instituciones locales, así como también en otras partes de país.

5. Discusión y Conclusiones

El diagnóstico inicial de los cancioneros del repertorio latinoamericano y los concretos del ámbito local, permitió identificar los distintos procesos de recopilación y elaboración de materiales; en Argentina es importante resaltar algunos cancioneros que fueron claves al momento de desarrollar la presente investigación; entre estos el libro *canten señores cantores* (Hemsey y Graetzer, 1987) que permitió reconocer los contenidos textuales de las canciones así como la musicalidad de las rondas y los juegos; *70 cánones de aquí y de allá*. (Hemsey, 1967) complemento el proceso de construcción y desarrollo de cánones para el canto infantil; la creatividad de los textos de *Canciones infantiles* (Walsh, 2005): *Vol. 3* fueron también inspiración para la creación de textos propios.

En Venezuela se destaca el aporte del cancionero *100 canciones venezolanas* (Peñín, 1991) por su riqueza y variedad, donde se incluyen ritmos que comparten la cultura llanera colombo-venezolana permitiendo corroborar la información sobre varios ritmos tradicionales; en la elaboración de obras a dos y tres voces iguales el libro de *Obra coral original de Modesta Bor* (Bor, 2012) fue muy importante, así como también el libro *La música folklórica de Venezuela* (Ramón, 1977) donde se reconocieron varios componentes del canto en las músicas tradicionales y su relación con las costumbres y su cultura.

Cabe resaltar *La Antología Kodály colombiana* (Zuleta, 2009) y *Antología Kodály colombiana II* (Zuleta, 2014) donde se organiza un material basado en la adaptación del método Kodaly en Colombia (Zuleta, 2008), y que incluye una gran cantidad de canciones de todo el territorio, por tanto la sincronía con la propuesta pedagógica brindo la herramienta para la secuencia de las composiciones; *Nuevos Cantos infantiles colombianos* (Piñeros y Lozano, 2009) permitió analizar las estructuras de varias obras y su proceso creativo.

En tanto al desarrollo de la propuesta se considera que los objetivos de la investigación se realizaron acorde al planteamiento presentado, no obstante la elaboración y recopilación de canciones y música coral infantil (en especial de los ritmos de la zona llanera) necesitan un desarrollo mucho más amplio.

Después de hacer el análisis de las entrevistas y relacionar el planteamiento del problema referido a la ciudad de Yopal, se observa la necesidad de emprender un proceso donde el canto coral infantil tenga incidencia, pues es indispensable que los niños y niñas a través del canto garanticen la supervivencia de sus patrones y herencias culturales.

Este cancionero compuesto puede ser de gran utilidad para los docentes e instituciones que quieran hacer uso de un material original para la iniciación al coro, no obstante (y aunque se haya sugerido aquí un acompañamiento básico para la mayoría del repertorio) cada profesor podrá sugerir nuevas maneras de abordarlo.

5.1 Limitaciones

En cuanto a la recolección y creación de materiales musicales entorno al canto coral infantil en la zona andina y llanera colombiana, se encontró que hay un notorio desarrollo de materiales en la zona andina, donde es más visible reconocer los procesos de investigación (permitiendo identificar las características rítmicas y melódicas de cada ritmo, así como de los contenidos textuales y elaboraciones corales infantiles); contrario a las músicas de la zona llanera colombiana, donde es muy incipiente la labor investigativa en la recopilación de canciones y materiales propios para el canto infantil, por tanto siempre fue necesario recurrir a textos y recopilaciones de música de Venezuela y algunas escasas transcripciones para instrumentos tradicionales de Colombia.

Al escoger varios ritmos de la zona llanera pertenecientes a las estructuras cerradas para el desarrollo creativo, se encontró la dificultad para generar nuevas melodías a partir de estos, ya que tienen una dependencia rítmica y melódica muy particular y recurrente, que los hace identificables en los oyentes siendo delicado el tratamiento en el proceso compositivo.

Existe una disyuntiva pedagógica en la forma en que se ejecuta e interpreta la música tradicional llanera (en la expresividad, ataque, elaboración vocal, mecanismo de aire, etc.) y la forma en que se trabaja el proceso coral, por tanto, será tarea del director lograr un puente en donde se integren las dos partes.

Se considera que hubiera sido valioso experimentar con estos materiales, en agrupaciones de estudiantes en proceso de formación coral en la ciudad de Yopal, ya que se hubiera podido analizar y reconocer las distintas variables (adaptación, dificultad, sensibilidad, empatía, etc.) y así poder comprobar el valor de uso real de este repertorio en una comunidad.

5.2 Prospectiva

Una primera línea que podría surgir a partir de esta investigación es la experimentación del repertorio con agrupaciones corales, a través del vínculo con docentes e instituciones de la ciudad de Yopal, donde se utilice este material pedagógico con estudiantes y así convalidar sus elementos a partir de su desarrollo en las prácticas musicales.

Otra variable de investigación podría darse en torno a las músicas tradicionales en la recopilación de repertorio vocal en los llanos colombianos (pues existe una diversidad cultural que aún no ha sido objeto de estudio), así como también la ampliación de repertorio de canciones infantiles basadas en los ritmos tradicionales de la región llanera sin duda, es una firme idea que en un futuro próximo se desearía desarrollar.

El presente trabajo puede ser un base para que futuros investigadores, tomen como ejemplo sus recursos y puedan ampliar tanto el repertorio como el manejo pedagógico de las obras tradicionales de otras zonas de interés para el ámbito educativo; y quizás en el momento en que se pueda hacer montajes con agrupaciones corales o diferentes grupos de niños y niñas, les pueda ofrecer una experiencia gratificante y un acercamiento feliz a la música de su tierra, al igual que lo han sido aquí las músicas de la zona andina y llanera colombiana.

6. Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1997). *Guabinas y Mojigangas* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Barroso, M. M. G. (2013). Identidad e interculturalidad en el cancionero infantil propuesto por la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011). *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (4), 199-219.
- Bor, M. (2012) *Obra coral original de Modesta Bor*. Mérida: Ediciones Actual de la Universidad de los Andes Venezuela.
- Brünner, M. (2009). Formación de coros escolares. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 10-18.
- Colón Suárez, Juan G. (2015) *raíces en el olvido ritmos llaneros menos usados en las emisoras, los estudios de grabación y en los procesos de formación musical en los últimos cinco años en el departamento de Casanare* (Tesis monográfica). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- De Azkue, R. M. (1990). *Cancionero popular vasco*. Tercera edición. Vol. 1 La Gran enciclopedia vasca.
- Del Carmen Aguilar, M. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Díaz Cardona, L. E. (2000). *Estructura de la música criolla en el departamento de Casanare*. Yopal. Fondo mixto de cultura de Casanare. Ministerio de Cultura.
- Grau, A. (2005). *DIRECCION CORAL. La forja del director*-GGM Editores.
- Guerra Peña, J. (2000). *Para que la ronda ronde, el canto cante y el juego juegue*. Bogotá: Editorial Artes Ltda.
- Hemsey de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 58(201).
- Hemsey De Gainza, V. H., & Graetzer, G. (Eds.). (1987). *Canten señores cantores: 150 melodías del cancionero tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Hemsey, De Gainza, V. (1967) G. *70 cánones de aquí y de allá*. Buenos Aires: Ricordi.
- Hernández Vázquez, M. D. (2009). *Tesitura y repertorio vocal de los niños de 3 a 6 años en la Comunidad de Madrid*. (Tesis doctoral). Universidad nacional de educación a distancia, Madrid. Recuperada de <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Mdmhernandez>
- Hernández Vázquez, M. D., & Martín Martín, M. (2010). El Canto en la Educación Infantil ¿Cómo escoger un repertorio adaptado a la fisiología del niño ya su desarrollo vocal? *II Congreso Internacional de didácticas*. Recuperado de <http://dugidoc.udg.edu:8080/handle/10256/2715>
- Latham, A. (Ed.). (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, G. V. (2015). El legado de Edgar Willems a la educación musical de hoy. Herencia de Edgar Willems, pedagogo del siglo XX, a la pedagogía musical del siglo XXI. *Ricerca*, (4), 46-52.
- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Contratiempo-Revista de Música en la Cultura*, 11. Recuperado de http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A *Contratiempo*, 9. Recuperado de http://www.musigrafia.org/contratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_04_caminosbambuco.pdf
- Monroy Camargo, R. (2010). Notas a una obra inconclusa. Aproximación a Tientos de Tierra Llana, para guitarra. A *contratiempo / N° 15*, Recuperado de <http://www.musigrafia.org/contratiempo/?ediciones/revista-15/partituras/tientos-de-tierra-llana-de-samuel-bedoya-reinaldo-monroy-camargo-academia-luis-a-calvo-universidad-d.html>
- Montoya, J. H., & Ferrer, A. (1975). *Cancionero de navidad: villancicos populares españoles*. Madrid: Editor Antonio Carmona.

- Pascual Mejía, P. (2002). *Didáctica de la música*. Madrid: Editorial Pearson.
- Peñín, J. (1991). *100 canciones venezolanas Vol. 1*. Caracas: Editorial Hemisferio musical c.a.
- Pescetti, L. M. (2008). *No quiero ir a dormir*. Buenos Aires: Altea.
- Piñeros, M. O., & Lozano R, M (1999). *Nuevos cantos infantiles colombianos*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Piñeros, M. O. (2004). *Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Plan nacional de música para la convivencia. (2014). *Temas encantados. Cancionero para niños y jóvenes*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Quiles, O. L., & Soler, R. N. C. (2010). Antecedentes y actualidad de la Música y la Educación Musical en Colombia. *Arte y ciencia: creación y responsabilidad I*, 291. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3676770>
- Ramón, L. F. (1977). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rivadeneira Cevallos, F. X. (2015). *Cancionero para coros infantiles de 8 a 12 años con base en ritmos ecuatorianos*. (Tesis de grado) Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperada de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9822>
- Sossa Santos, J. (1989). El torbellino, la guabina y el joropo: Músicas de base campesina. En Mora, P., & Amado, G. *Música, Región y Pedagogía* (49-53). Tunja: Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá.
- Walsh, M.E. (2005). *Canciones infantiles: Vol. 3*. Buenos Aires: Editorial Melos de Ricordi americana.
- Willems, E., de Gainza, V. H., & Epstein, E. (1968). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Zuleta Jaramillo, A. (2004). *Programa básico de dirección de coros infantiles*. Bogotá: Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura.

Zuleta Jaramillo, A. (2008). *El método Kodaly en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Zuleta Jaramillo, A. (2009). *Antología Kodály Colombiana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Zuleta Jaramillo, A. (2013). El Método Kodály en Colombia-Fase II. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(1), 20-40. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4714883>

Zuleta Jaramillo, A. (2014). *Antología Kodály Colombiana II*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Zuleta, A. (2005). El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 1(1), 66-95. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023445003>

7. Anexos

Anexo 1. Breves reseñas biográficas de los entrevistados

Lisbeth Cedeño

Nacida en Yopal (Casanare). Licenciada en Pedagogía Musical y Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Pintora, compositora e intérprete de todos los instrumentos tradicionales llaneros, ex reina Nacional del Folclore en 1991, ganadora de varios festivales como arpista, marquera y voz pasaje. Ha llevado la música llanera a varias giras internacionales entre ellos: Festival de folclore y Juegos para niños en Taiwán china, Mundial del Arpa 2010 en Paraguay, Cataratas de Iguazú en Argentina y Festival del silbon en Venezuela entre otros. Actualmente se desempeña como coordinadora de bienestar universitario de Fundación Universitario del Casanare-Uniremington de la ciudad de Yopal, y docente de canto en la jornada escolar complementaria de Confacasanare.

Angelino Ariza

Nacido en Vista hermosa (Tolima). Egresado del Conservatorio del Tolima y Licenciado en Música con estudios en Pedagogía musical y canto Coral. Fue coordinador del centro musical Batuta Yopal durante 7 años y docente en el mega Colegio de la comuna cinco de Yopal. Ha realizado varias giras internacionales, interpreta música cubana, comercial y tradicional llanera. Actualmente se desempeña como docente de música del colegio Morichal de la ciudad de Yopal.

Carlos Cesar Ortegón

Abogado de profesión, ganadero, y escritor de vocación. Es un hombre determinado por la sensibilidad y el íntimo conocimiento de la cultura llanera que además de ser investigador, compositor de canciones, escritor de poesía, historia y literatura infantil, ha sido jurado de varios festivales de Joropo e intervenido en diversos simposios de historia en el llano Colombo-Venezolano así como en el festival del imaginario en París. Ha participado en más de una charla de caballeriza y conversa de chinchorro; en bastantes parrandas; y en innumerables silencios de camino, caño y sabana.

Cerca de veinticinco temas de su autoría han sido grabados e interpretados por cantantes de Colombia y Venezuela, entre ellos el Cholo Valderrama. En cinco ocasiones ha sido ganador del Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio.

Actualmente coordina el *programa sembrando joropo* de la fundación Cirpa en convenio con Equion.

Anexo 2. Transcripción de las entrevistas

1. ¿Reconoce procesos musicales en la ciudad de Yopal en donde el canto y el desarrollo coral tienen incidencia?

Lisbeth Cedeño: Bueno, muchas gracias por la invitación; quiero comentarles que los procesos musicales en Yopal y aquí en el departamento son a muy corto plazo a raíz de que por la contratación se nos van los mejor instructores, todos los procesos tanto de coral, como instrumentos, como de danza no tienen continuidad, incluso la danza es como lo único que uno ve ese florecimiento y esos semilleros, por la parte coral como tal o de instrumentación son muy pocos los procesos a raíz de que los instructores nos lo cambian mucho y no hay como una continuidad, un proceso, pero en el canto coral como tal, tuvimos un grupo muy muy bueno que fue el de Cirpa que uno tiene que reconocer que la coral cantaclaro llevó estos....eran 50 niños a Tame Arauca a lo de la campaña libertadora, los llevaron a Medellín al festival de las Flores, era un grupo coral que tocaba música, que cantaban música venezolana como costera y llanera y nuestra música folclórica yopaleña, eso es un trabajo que duro más o menos unos cinco años y se nos acabó porque así se nos fue el profesor “Beco” Díaz, de ahí en adelante no hemos podido tener procesos del canto coral a raíz y de que no había como gente e instructores muy pendientes en esta área, sin embargo en el caso mío y humildemente he podido trabajar desde el colegio Centro social un programa que se llama, jornadas escolares complementarias de Confacasanare que es la entidad donde estoy dictando taller coral para niños y yo sé que... los procesos musicales no han avanzado yo apenas tengo un grupo de 65 niños que trabaje el primer periodo marzo, abril, mayo, junio, y trabajamos de septiembre a noviembre y se ha hecho un trabajo de canción llanera nada más, o sea lo que son las canciones más como tonada y como golpes llaneros, y letras como muy conocidas muy del folclor llanero como el negro José María, como flor de cayena, que son temas en el ámbito llanero, que ya lo estamos enseñando en las escuelas sólo para los niños que ya los grandes cantantes no los cantan pero nosotros enseñamos para los niños pero proceso musical como canto hasta ahora en Yopal no conozco otro proceso.

Angelino Ariza: Muy buenas tardes maestro Sergio; pues realmente en la actualidad son pocos los procesos corales que se reconocen en la ciudad, desafortunadamente también considero que estos procesos han venido como en retroceso, y pues lo único que se puede rescatar en el momento en que uno puede pues notar realmente el proceso de coro como tal, es el que se maneja desde la Fundación Nacional Batuta; en el cual pues se integran una serie de procesos metodológicos, pe-

dagógicos, didácticos para llevar a los niños poco a poco hacia el trabajo de coro realmente propiamente dicho.

Carlos Ortegón: Sergio buenos días y gracias por el saludo, no creo que en este momento a finales de 2016 haya alguno vigente, lo que ve uno de pronto es una convocatoria “bueno los que quieran cantar vengan para acá hacemos los aguinaldos, la Navidad y después se acaba y eso no tiene más base ni más cuaje”, pero conocí especialmente en la coral infantil canta claro que manejó “Beco” en su época, también en algún tiempo unos procesos que llevaba Calixto y de resto no actualmente no... no conozco, Calixto trabajo con un coro adulto mixto con jóvenes también y la coral infantil canta claro que manejaba Beco, actualmente no conozco otros procesos.

2. Dentro las agrupaciones corales que usted reconoce en Yopal, ¿cuáles considera integran repertorio infantil basado en músicas tradicionales?

Lisbeth Cedeño: Los procesos corales; uno lo primero que hace aquí y reconociendo que en Yopal en este momento no hay, porque no conozco en otros colegios, de pronto... o reúnen un grupo de niños voz blanca y tú haces y repites como en imitación y les enseña los temas, las canciones que usted quiera, por ejemplo uno que escucha mucho “ojos color de los pozos” y escucha uno... un tema que se llama... del maestro Cachi Ortegón ahorita le digo el nombre, y cogen los temas y se los enseña por imitación y tratan de cuadrar un poco la afinación, un poquito los timbres y se hacen, pero no se ha hecho todavía un trabajo de agudos, de medios, de graves de voces, que sean más fuerte que las otras; los volúmenes, las dinámicas, eso hasta ahora en mi caso lo estoy empezando a trabajar, pero no conozco más agrupaciones que trabajan el canto coral; a parte del maestro Calixto Araujo que era uno de que tenía la coral canta claro y tenía un grupo de coral muy bueno en la dirección de cultura, el profe tampoco está ahorita en el departamento está en Sogamoso, y por eso es que los trabajos de coral estamos en urgencia de volver a sacar más material de coro porque no existe, ya no tenemos en el departamento un trabajo coral y se están perdiendo muchos semilleros y muchas voces, ya por ejemplo como artista de música llanera (el caso que yo canto también) vemos los mismos artistas porque no se han podido desde el área de coral, del canto, en los semilleros sacar aquellos niños que tienen esa voces ya como uno es para uno disparar un artista nuevo, no tenemos, el coral lo que permite es uno reconocer los talentos que hay en los colegios y en los colegios sobre todo de básica primaria porque uno en bachillerato ve mucho pop y ya muchos chicos que cantan otro tipo de música que han llegado aquí por la incidencia de toda la gente que llega gran departamento, pero los semilleros como tal están es en la parte en de básica primaria, en el momento pues no veo agrupaciones ni no veo otros grupos

de coro pero en si uno debe enfatizar que hace falta y estamos como muy atrasados en la parte coral, necesitamos de urgencia volver a formar las agrupaciones corales acá en el departamento

Angelino Ariza: *Bueno pues completando un poco la pregunta anterior (pues considero que este proceso que lleva la fundación nacional batuta), ha integrado repertorio de la música tradicional colombiana, dado también los contextos, los diferentes contextos que manejan a nivel nacional, ellos se han encargado de hacer una recopilación de diferentes repertorios y adaptarlos para que los niños de las distintas regiones, pues puedan apropiarse de una manera más sencilla este repertorio.*

Carlos Ortegón: *Lo que pasa es yo creo, que por lo menos en el caso de la música llanera, la música llanera es muy adulta... y que hasta hora, últimamente se ha como mirado hacia el público infantil, o hacia las obras expresamente construidas para que las interprete un coro, o las interprete los niños, entonces lo que uno casi siempre conoció digamos en la discografía, era un niño cantando, pero los mismos temas de adultos o muy eventualmente un tema, digamos, apropiado para los jóvenes o para los niños, lo que se hacía muchas veces era como infantilizar temas, que es como otra opción, pero... digamos en la músicas tradicionales, que las hay, rondas infantiles, o que las hubo, y que se cantan familiarmente, o arrullos por ejemplo, o unos tipos de juegos con estribillos, poco se volcaron al comercio y poco se hicieron, la gente casi no tenía un repertorio al que acudir, la mayoría de las veces recogía “como esto es un solo territorio con Venezuela” y en Venezuela si hay un trabajo un poco más... arraigado de rescate de rondas infantiles y de canciones grabadas, con temáticas especialmente dirigida para los niños, entonces si no se hacía un trabajo aquí original simplemente se tomaba lo que ya se había lanzado en Venezuela y se adaptaba para esta región, entonces por lo menos la coral infantil cantaclaro pues toma los arreglos de Serenata Guayana como “cantemos con los niños”, o de Simón Díaz en sus cantos de animales, “la lapa”, “el vena’o”, “chiguirin chiguire no salgas del agua” bueno etc. Que... “el oso frontino” que son ya canciones grabadas a Venezuela y que se gravaron aquí, ahora que lo pienso mejor, hay un proceso que tuvo como su surgimiento, nacimiento y final... nacimiento, vida y muerte en la grabación del disco que es el de Daniel Cristancho de Maní (Casanare), con el coro infantil “cimarrón zancarrón” que me parecen temas bonitos y él, lo montó con las voces de los niños en Maní y lo hizo, pero no tuvo desgraciadamente continuidad, ni tuvo una repercusión grande, (no porque sus temas a pesar de su originalidad y algunos que estaban como con un buen gusto elaborados, pues nunca se replicaron nunca se reprodujeron), nunca yo creo que se hicieron en vivo, salvo en el lanzamiento del disco y en el montaje del disco, entonces; hay todo un repertorio tradicional que no sé... que se ha callado, que no se he hecho, yo creo que jamás en ver-*

siones corales; yo me acordaba, me acuerdo siempre de una canción de mi infancia que era “con real y medio” aunque creo que ahora por información de Sandra tiene versiones grabadas en Venezuela pero eso por lo menos nunca se grabó, que era estribillo sabroso y como un juego sabroso para hacer.

3. ¿Qué materiales o herramientas pedagógicas utiliza para la enseñanza del canto?

Lisbeth Cedeño: Bueno yo trabajo con el teclado, yo necesito primero escoger los niños y hacer un trabajo más a menos de tres meses, escogiendo las voces de los niños que tiene como la afinación, porque aquí como no les interesa de pronto la calidad, sino el monotonero; usted que hace, sacar un proceso como para que te vuelvan a contratar el otro semestre, y así estamos la mayoría de profesores; pero en el canto sucede todo lo contrario, usted necesita unas voces bien afinadas, entonces que hago yo trabajo con el teclado haciendo escalas mayores, menores a veces cuando ya veo que ya hay una incidencia de más volumen de niños afinados, de pronto hacemos algunos aumentados, una escalita, algunos disminuidos, como para que aprendan a afinar, de hacer un poquito de cromatismo, pero trabaja uno las escalas, después canciones didácticas, la iguana por ejemplo en La mayor o en Do, la canta uno con los niños y ahí como son todos los mismos volúmenes de voces, la misma altura, en la misma melodía, pues no sé ve cuales realmente tienen las voces para cantar, entonces uno tiene (en el caso mío) el teclado, después agarró el cuatro y lo afino con el piano, y con el cuatro empezamos a cantar los temas llaneros y el teclado como para afinar; ya la cuestión de pasarles las fotocopias ese tipo herramienta ya; y como mucho trabajo, a veces cojo cositas de Martenot,... cositas de Piaget que son cositas que uno veía en la universidad, esas escalitas y sonidos como (sonido uuu ascendente) pero tratando de hacerlo no como un juego sino como una la afinación esas cositas, yo todavía las manejo pero porque las vías desde la academia; el profesor criollo, sabanero, que trabaja el canto en la casa de la cultura o en la dirección de cultura departamental o municipal lo que hace es por imitación, (le enseñó la canción, él puso el dedo en Re mayor y cante hermano), pero el niño no sabe ni que tonalidad, ni a donde entra, ni a donde termina, si no con la cabeza le dice entre...y así la gente no va a aprender, porque todo el mundo nace con la oreja y con el oído para la música, pero aquí es así a lo “dele pa’ lante”...en cambio cuando tú ya tienes un teclado, tienes un cuatro, haces unas escalas, empiezas a hacer reconocimiento de voces tímbricas, agudas, escriba en el tablero un poquito de una clavesita de sol, como para que los niños sepan de a dónde sale la voz y que es lo que están haciendo; somos muy poquitos profes los que trabajamos esa área pero si es muy importante usar unas herramientas que le permitan a los niños el amor y que les gusta el canto.

Angelino Ariza: Bueno dentro de las herramientas pedagógicas pues utilizó inicialmente canciones infantiles que tengan poco o movimiento melódico, con intervalos sencillos de entonar, de encontrar, de percibir auditivamente, también uso o melodías con los ostinatos, y quodlibet, así mismo ejercicios de imitación, ejercicios de discriminación auditiva, ejercicios rítmicos también, parecen muy importantes para todo lo que es el entrenamiento auditivo, reconocimiento de figuras musicales, y finalmente lo que hago, es trabajar los quodlibet para ir desarrollando poco a poco ese trabajo o coral; finalmente entonces utilizó temas o melodías que haya sido adaptadas a la forma de quodlibet para poco a poco llegar al canto a varias voces.

Carlos Ortegón: Bueno.... yo no quería hablar de Cirpa no lo nombre de intención, pero si, ese es otro proceso que se está dando y un trabajo con coro de los niños, la mayoría del material esta guiado por las cartillas del Ministerio, la cartillas de música del Ministerio, las que trabajaron Carlos Rojas, Beco Díaz, Ricardo Zapata, Darío Robayo y algunas de esas con textos de Carlos, pues, parten de textos infantiles bastante sabrosos, "Conejo y el Picure" por ejemplo, hay otros, cada uno de esos y cada golpe tiene como un juego ahí, de arrancar desde temas muy elementales hasta después ir adelantando en complejidad, ese es un material que usamos bastante, y bueno también usamos de la experiencia de cada uno de los maestros; como con usted mismo Sergio, que decide trabajo con X o Y elemento, y respecto al repertorio la mayoría veces, es a partir del que mencionaba, de Simón Díaz, de serenata guayanésa, y del antecedente también de lo que haya hecho Beco con la coral infantil cantaclaro, también hacemos como versiones, digamos de un villancico que yo hice, un aguinaldo con pasaje, que también había grabado la coral infantil cantaclaro, y en algunas ocasiones se ha trabajado con lo que hagan los mismos niños y los profesores, entonces hay un Gaván que ellos entre todos elaboraron, y se hizo uno perro de agua que hacia los niños del morro, otro perro de agua lo hacían los niños de Nunchia, otro los de Marroquín para contar algo de su pueblo no, "el perro de agua viene de arriba del tal vereda, o el perro agua va y viene el señor más conocido el caserío, viene don Antonio con su mula Valla, bueno.... ese también ha sido un ejercicio con los niños, también hemos hecho pues versiones de los aguinaldos tradicionales y de algunos aguinaldos como más novedosos sobre el tema llanero. Un trabajo de Manuel J Laroche que se llama Navidad Llanera, unos aguinaldos y villancicos de él también se ha trabajado.

4. De entre las músicas tradicionales de la zona Andina y llanera ¿ha trabajado repertorio diseñado especialmente para iniciación al canto infantil?

Lisbeth Cedeño: *Es que mire, más que cantar uno folclor y canciones tradicionales llaneras, la música de Boyacá, la guabina y el pasillo, le brinda una herramienta de afinación impresionante, por ejemplo si uno canta, “amo” o si uno canta “mi país” son unos temas espectaculares, donde pone en sol menor las vocecitas más agudas y empieza a trabajar; yo hice un trabajo una vez con un tres de temas colombianos que eran: “mi país”, “amo” y “amo esta tierra” que son unos temas que me dejó Esmeralda una niña que canta muy lindo en Boyacá, Sandra Esmeralda me dio su Cd y de ahí saqué tres temas, mire eso fue un espectáculo, tres temas de la música colombiana y tres temitas aquí folclóricas y me salieron más afinados los temitas de Boyacá, no sé si es porque somos más lentos más candentes y lo de aquí tienen más velocidad, la pronunciación se torna más difícil con 80 niños cantando la pronunciación llanera a qué horas, es demasiado rápida, mientras que un bambuco y un pasillo le permite bajar la velocidad, hacer más dinámica y afinar un poquito más.*

Angelino Ariza: *Sí claro, dentro de mi trabajo en la Fundación Nacional Batuta, la mayoría del repertorio que trabajé con mis grupos fue de repertorio tradicional colombiano, realizado en versiones para niños, este trabajo pues no sólo era vocal, si no también vinculaba partes para instrumentos, pero pues aun así me parece un material muy importante porque es de fácil entendimiento para los niños.*

Carlos Ortigón: *De lo llanero pues ya lo comentamos, de la zona andina, yo creo que alguna cosa que trabajaron ustedes, y que trabajó Roger en algún momento y de resto no, del repertorio la zona tradicional andina no. Yo no sé porque uno está más cerca del bambuco andino venezolano, y no de lo andino colombiano, definitivamente entonces no es no, hay por ahí alguna... digamos niños que montan llamo, “chaflán” en la bandola o uno que otro tipo de repertorio no cantados si no instrumental pero si, eso es irónico, que uno esté más cerca del “diablo suelto”, que es un pasillo por así decirlo y no un pasillo de acá de la zona andina que le queda vecino pero poco, poco se ha trabajado.*

5. ¿Cree usted que un cancionero coral infantil basado en ritmos tradicionales de la zona andina y llanera colombiana, con una secuencia metodológica pueda resultar de ayuda en los procesos musicales de la ciudad de Yopal?

Lisbeth Cedeño: *En Yopal y en el país; yo creo que no existe un cancionero como tal por edades, uno dice bueno, de nueve a once vamos a trabajar un repertorio, los chicos jóvenes de décimo*

y de once otro repertorio, ya bueno seguirían los adultos pero uno como tal, un proceso de esta calidad no la tenemos en el departamento, no ha existido, hay discos, quedó el disco de la canción de la coral, pero esos son temas venezolanos de Simón Díaz y música mirandina y música de... del estado Táchira y uno ve que eso quedó grabado, pero no hay cancionero como tal, ojalá que fuera autóctono, de acá casa, con unas letras regionales que tuviera mucho de las raíces de Casanare, eso no existe, eso sería una belleza, porque esa herramienta no la tenemos, uno tiene que escoger; hay canciones que no son para los niños, doy un ejemplo: las canciones del desamor que las están ensayando los coros para diciembre para las fiestas con los niños, donde usted pueden hablar del desamor, le meto un cuchillo, que tiro un balazo, eso no son contextos para los niños “echando tiros al aire” que es un tema que lo cantan los adultos para ciertos espacios de presentaciones artísticas esas no son canciones para niños, entonces, una herramienta, imagínese un cancionero que no ha existido acá, nos permitiría a los profesores de música, primero aprovechar el repertorio que tienen las canciones, e incluso vendrían con unos tonitos y ya vendría como con algunas cositas con una secuencia metodológica claro, pues excelente porque uno se basa en ese trabajo ya, no le tocó a uno ponerse a buscar y rebusque y rebusque, y vaya y busque en los compositores venezolanos que se acomoda a la voz de los niños, toca es buscar material y herramientas y canciones que se han tradicionales también de acá; yo he escondido a veces cosas del Dumar Aljure, “catira casanareña” y uno les baja la velocidad y trabajamos catira casanareña para los niños, con bandola y con las voces, entonces se confunden a veces las melodías y las voces, se puede hacer un trabajo de esos, hay algunos temas de Walter Silva como “el chino de los mandados”, que es una letra para los niños desde la situación de cómo vive un niño campesino en la sabana, es una letra muy bonita y uno le puede acondicionar siquiera otros instrumentos, pero los textos estamos urgidos es de canciones para niños y repertorio, para que sean niños, que sean infantiles, eso no lo tenemos.

Angelino Ariza: Sí claro, me parece de gran importancia que se puedan seguir desarrollando este tipo materiales porque pues realmente aquí en el contexto local, son pocos pues los cancioneros que se pueden encontrar, los materiales son escasos dado que pues a mi punto de vista los procesos que se han desarrollado son pocos, entonces todo lo que se pueda seguir adaptando, seguir componiendo, seguir recopilando, pues va a ser de mucha importancia y va a ser de gran ayuda para futuros procesos que se quiera desarrollar en la ciudad.

Carlos Ortegón: *Claro que sí; yo creo que todo lo que se haga va a resultar de ayuda y creo que como estamos en estos momentos, y el gran problema que tiene un proceso de formación es la falta de una guía escrita, y de una guía con la que se pueda trabajar, de una guía aplicable, en-*

tonces digamos el material de arpa del Ministro de Cultura pues es aplicable para arpa y tiene también, se ha visto en la práctica ciertos errores, y ciertos vacíos; hemos adolecido en este proceso de Cirpa, que ya lleva cinco años, de no ir registrando esa experiencia e ir haciendo nuestro propio material pero creo que es un desafío que vamos a tomar muy en serio el año entrante, yo creo que sí, que un tipo de cancionero de esos es muy clave, hay algunos que se hicieron; el patronato colombiano, la revista, que hizo unos, tienen un material interesante de hay mucha gente andina hizo cosas con lo llanero, por ese primer registro sacro, que hay cosas que valen la pena y creo que hay ahora la posibilidad de hacer, de despertar esa creación, ya que la gente se ha dado cuenta, así suene feo decirlo, que hay un público más que es el público infantil, y que hay que apuntarle también a ese público de alguna manera, para cautivarlo para acercarlo, si lo hemos acercado mucho con el baile por ejemplo del joropo, pues hay que también disponer todo un corpus de canciones, un corpus musical, para atraerlos también a la música llanera y no canten en espacios como el garcero del llano, temas perfectamente adultos entonces usted fácilmente puede encontrarse ahí, “en carne viva” interpretado, muy bien interpretado por una niña, pero definitivamente no es un tema que está en el contexto de una niña, ni de un joven, o muchos temas de ese estilo, “se puso viejo mi viejo” cosas así, o “me preocupa ni vejez” (lo vi interpretar hace poco ahí por los niños), no sé hay muchas cosas que se podrían cantar pero hace falta definitivamente, eso que usted propone que un cancionero, se me hace que sería una vez una herramienta muy clave.

Anexo 3. Cancionero

Cinco Canciones al unísono (Preescolar o coro inicial)

El mordelón

Gaván

Sergio A. Jiménez B.

mf $\text{♩} = 165$

Voz. *mf* pe-rro dea — gua pe-rro dea-gua me mor-dis — te en u-na
 gua pe-rro dea-gua me-mor-dis — te en u-na o
 gua pe-rro dea-gua me-mor-dis — te la na -

Cuatro. *mf* Gm D7

5

Voz. ma-no ay me-mor — dis - te tan du-ro que me de — jas te mo -
 re-ja ay me-mor — dis - te tan du-ro que me la — de - jas - te
 ríz — ay me mor — dis - te tan du-ro que ay mis mi — to me hi-ce

Cua. 5 Gm D7

9

Voz. ra-do ay ay ay ay ay que do - lor ay
 tie-sa
 pis —

Cua. 9 Gm D7 Gm

14

Voz. ay ay ay que me mor - dió pe-rro dea - dió

Cua. 14 D7 Gm

1. 2.

Juego de Bambuco

Bambuco

Sergio A. Jiménez B.

♩. = 95

Voz.

sal - ta sal - ta y sal - to que va - mos a ju - gar
 aho - ra da - mos vuel - tas y va - mos a ju - gar
 bai - la es - te bam - bu - co que va - mos a bai - lar

Tiple.

S

sal - ta en un so - lo pie y va - mos a ju - gar
 vuel - tas va - mos a dar y va - mos a ju - gar
 al rit - mo del bam - bu - co va - mos a bai - lar

Tple.

S

9 *Voz hablada*

pa - pa con yu - ca pa - pa con yu - ca pi - ña co - la - da pi - ña co - la - da
 yo quie - ro que - so yo quie - ro que - so so - lo pa - pa - ya so - lo pa - pa - ya

Tple.

9 *Efecto de tambora*

La araña trepadora

Perro de Agua

Sergio A. Jiménez B.

♩ = 180

Voz.

mf es ta a - ra - ña pe - que - ñi - ta se le va a su - bir se le tre
no la co - ja no la co - ja que lo va a pi - car no la a ga
es ta a - ra - ña pe - que - ñi - ta ay se me su - bio se ha tre - pa

Guitarro.

mf

Voz.

5

— pa por el bra - zo y le lle — ga a la na - ríz si
— rre por la pa tas a ga rre — la por de trás
— do en el za - pa - to y aho - ra lle — ga al pan - ta - lón

Guit.

5

C G D7 G

Voz.

9

si no no se me su - bio

Guit.

9

C G D7 G

La ensalada

Gaván

Sergio A. Jiménez B.

A $\text{♩} = 160$ *coro*

Voz. *mf* u - na en - sa - la - da yo quie - ro ha - cer y los in - gre -

Guitarra. *mf* F C7 F F

B

Voz. 6 dien - tes los voy a po - ner u - na man - za - na re -
un par de ba - na - nos
seis fre - sas lin - das de
cua - tro ci - rue - las me he -

Gtr. 6 F F

Voz. 11 don - da y ro - ji - ta y u - na pa - pa - ya que es - te ma - du - ri - ta
con mu - cho sa - bor y un me - lón gran - de pues es el me - jor —
co - ran - mi pla - to y el que - so ra - ya - do va por to - dos la - dos
cha mi a - bue - li - to el pla - to es ta lle - no ya to - do es - ta li - sto

Gtr. 11 F F F

Los instrumentos del llano

Gaván

Sergio A. Jiménez B.

A

voz. *mf*

va-mos a ver co-mo sue - nan es - tos ins - tru - men - tos to - co yo pri-

Guitarro. *mf*

C G7 C

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for the voice, written in a 3/4 time signature with a treble clef. It features a melody with a *mf* dynamic marking. The bottom staff is for guitar, also in 3/4 time with a treble clef, providing a rhythmic accompaniment of chords. Chord symbols C and G7 are placed above the guitar staff. The guitar part includes accents (>) under the notes.

6

me - ro tu lo to - cas lue - go mm mm mm mm sue - na el fu -

Guit. 6

G7 C G7

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the vocal melody from the first system, with lyrics 'me - ro tu lo to - cas lue - go' followed by four 'mm' marks. The bottom staff continues the guitar accompaniment, with chord symbols G7 and C. The guitar part includes accents (>) under the notes.

B

12

rru - co mm mm mm mm mm mm va-mos a ver co-mo

Guit. 12

C C

mf

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff continues the vocal melody, with lyrics 'rru - co' followed by six 'mm' marks and 'va-mos a ver co-mo'. The bottom staff continues the guitar accompaniment, with chord symbols C and C. The guitar part includes accents (>) under the notes. A *mf* dynamic marking is placed below the guitar staff.

Cantos del piedemonte

Los instrumentos del llano

18

sue - nan es - tos ins - tru - men - tos to - co las ma - ra - cas lue - go tu las

Guit. 18

24

to - cas tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi sue - nan las ma - ra - cas tu tu chi tu tu chi

Guit. 24

30

tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu *mf* va - mos a ver co - mo sue - nan es - tos ins - tru -

Guit. 30

36

men - tos to - co la ban - do - la lue - go tu las to - cas pli plim pli plim

Guit. 36

Cantos del piedemonte

42 Los instrumentos del llano

plim sue - nan la ban - do - la tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi

Guit. 42 G7 C

48 D

tu va - mos a ver co - mo sue - nan es - tos ins - tru - men - tos aho - ra to - co el

Guit. 48 C G7 C

54

cua - tro lue - go tu las to - cas tu tu chi tu tu chi tu sue - na el

Guit. 54 G7 C G7

60

cua - tro tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi tu tu chi

Guit. 60 C

Cinco Canciones al unísono (Niños entre los ocho y trece años)

Florecita del camino

Pasillo

Sergio A. Jiménez B.

E F#m B7 E E F#m

mf *mp*

mp

A

Voz.

Flo-re-ci-ta del ca-mi-no que flo-re-ces con el sol—
 Hoy pa-ce de ma-dru-ga-da y pen-se que ya no es-ta-bas

B7 E E F#m B7 E

Pno.

B

Voz.

cuando pa-so yo te mi-ro se me hincha el co-ra-zón Ba-jo la som-bra del bos-que
 la tris-te-za me envol-vi-a en-ton-ces a-llí llo-ra-ba De re-gre-so por la tar-de

E F#m B7 E E F#m

Pno.

Cantos del piedemonte

Florecita del camino

19

Voz.

tu si-lue-ta en-mas-ca-ra-da se me pierde en la re-ti-na aho-ra ya no veo na-da
te encon-tra-do aqui en la luz y he de-ci-do lle-var-te al jar-din de Ma-ri-luz

B7 E E F#m B7 E

Pno.

C

Pno.

mf

E F#m B7 E

29

Pno.

rit.

E F#m B7 E

Ay que Zumba

Zumba que zumba

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 170$

Voz.

ca - no - e — ro ca - no - e - ro pa - se - me pa'l o - tro la'o que es - te
 ca - sa mi pa - pá se va a fa - dar ay le
 Gm D7 Gm

Cuatro.

6

Voz.

po - tro re - lan - ci — no se pu — su a - le - bres - ta'o yo le ja — lo de las
 man - do el a - pe — ro no se ha — ga del ro - gar yo le to — co en mi gui -
 G7 Cm G7

Cua.

6

Voz.

cri - nes de la ca - be - za y el ra - bo que mo - ro tan ma - ño -
 ta - rro u - na quir - pa u - na to - na - da y a - me - ni - zo en es - te
 Cm A7 D7 Cm

Cua.

11

Voz.

ce - ro que no quie - re ya na - dar — ro ca - no
 via - je con un can - to de or - de - ñar si no lle — go ya a mi ñar
 Gm D7 Gm

Cua.

15

1.

Canto de lluvia

Canto de ordeño

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 80$ *ad libitum* *accel.* *a tempo*

Voz. o e _____ o _____ to ma to ma to ma to ma to ma to _____ ma o e _____

2 *accel.* *a tempo*

Voz. _____ e o e e e o e o e o _____

3

Voz. trae un cha - pa - rral la nu - be que se a - cer - ca a - llá lo le - jos _____
si tus o - jos no vol vie - ran yo le pe - di - ré a la lu - na _____

7

Voz. _____ qui - zás sea mi - co - ra - zón que se per - dio en el mes de e - ne - ro
_____ que a - com - pa - ñe des - de el cie - lo mi can - tar ba - jo la llu - via

12 *accel.* *a tempo*

Voz. o e _____ o _____ to ma to ma to ma to ma to ma to _____ ma

Mi adivinanza

Guabina

Sergio A. Jiménez B.

Score

♩ = 150

A

Tiple.

Guitarra.

mf

B

Voz.

1.

mf voy a ver quien a - di - vi - na

Tple.

Gtr.

Voz.

13

es ta go - lo si - na que es muy de - li - cio - sa y sa bro ci - ta va len -

Tple.

Gtr.

Cantos del piedemonte

Mi adivinanza

C

Voz. ti - na di jo que e - ra un dul - ce de pri - ma ve - ra lue - go con - tes to - sa ri - ta de mas -

19 G6 A7 D A7 D G6 A7 D

Tple.

Gtr.

D

Voz. car de be ser go - mi - ta

25 A7 D G DM9 A7 D

Tple.

Gtr.

§

31

Voz. yo le he pre - gun - ta - do a
Lue go lo gri ta ron

31 G D A D D D

Tple.

Gtr.

Cantos del piedemonte

Mi adivinanza

37

Voz. lur - des y e - lla lo pen - sa - ba si no es dul - ce mas - ti - ca - ble es le - che con - den
to dos a vi va vo z es un mo co de los gran des hay de lo mas fe

37

Tple. A7 G6 A7 D A7 G6 A7

Gtr.

43

Voz. sa - da lue - go se a - cer co flo - ren - cia pues e lla pre - sen ti - a que a - que - lla a - di - vi
ro z el mo co es de li cio so lo sa co e' mi na ri cuan do yo me lo

43

Tple. D G6 A7 A7 D G6 A7

Gtr.

49

Voz. nan - za e - ra lo que yo - co mi - a
co mo soy muy fe li z

49

Tple. D A7 D G DM9 A7

Gtr.

D.S. al Fine

55

Tple. D G D A D 1. D

Gtr.

Valentina y la lombríz

Guabina

Sergio A. Jiménez B.

Score

♩ = 120

Voz

Bandola Andina.

Guitarra.

mf Am Am6 Em B7 Em Am9 Em9

mf

Voz.

Bdn.

Gtr.

7

mp B7 Em Am Em B7 Em

f

Cantos del piedemonte

Valentina y la lombriz

13

Voz. Va - len - ti - na sem-bro un ma -
Con la pun-ta de mi a - za -

Bdn. *mf*

Gtr. *mp*

Am Em B7 Em *mp* Em

19

Voz. íz al la-do de u-na lom-briz la lom-briz es-ta-ba per-di-da yo la ta-pa-ba y e-lla sa -
dón he a - bier-to un so-ca - vón y aho-ra es - con-de te lom-bri - ci-ta no seas in - quie-ta en-tie-rra-te aho-

Bdn.

Gtr.

B7 Em Am Em B7

25

Voz. 1.
li - a con mu cha tie-rra yo la cu - bri-a es-pe-re un mo - men-to y vol-vio y sa - lio Va-len -
ri-ta que hay vie-ne el pa-to pi-ca que pi - ca y hay me - nos mal que ya me enten - dio *mf*

Bdn.

Gtr.

Em B7 Em B7 Em Em

Cantos del piedemonte

Valentina y la lombríz

31

Voz.

Hay lom - bri - ci - ta es - tas per - di - da ve - te pa' ba jo
que a - qui hay un pa - to que es re - vol - to - so hay va es - car ban - do

Bdn.

Gtr.

D7 G D7 B7 Em

37

Voz.

no e - ches pa' rri - ba
el muy go - lo - so

Bdn.

Gtr.

B7 Em *mf* FM7 Em Am6 Em

mf

D.C. al Fine Fine

43

Bdn.

Gtr.

rit.
Am9 Em9 B7 Em

Dos Canciones al unísono con ostinato

Mañanita de luna de luna

Caracoles

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 150$ **A**

Voz 1. *mf* lu - ni - ta cla - ra que a com - pa ñas es ta - ma - ña - na
en los co - rra - les he a - par - ta do los ter - ne - ri - tos

Ostinato. *mf* lu na lu na cla
E E B7

Guitarro. *mf*

V 1. ⁵ *mf* mi re - co - rri - do es - te pa so por la sa - ba - na lu - ni - ta
y las va - qui tas es tan lis tas pa ra or - de - ñar en los co -

Ost. ra lu na de mi a mor mor

Gui. ⁵ E

Mañanita de luna

10 **B**

V 1. 

ba - na ay lu - ni - ta cla - ra lu - na de mi co - ra - zón
ñar _____ con can - tos de or - de - ño a la va - qui - ta a - man - sa - ré

Ost. 

mor ay lu ni ta de mi a mor

Gui. 

15

V 1. 

si tu me acom - pa - ñas yo te can - to mi - can - ción
con su le - che fres - ca u - nos que - sos yo me ha - ré

Ost. 

lu na de mi co ra zón

Gui. 

Torbellino Campesino

Torbellino

Sergio A. Jiménez B.

A

$\text{♩} = 120$ G coro C D7

Voz 1. *mf* Tor - be - lli - no cam - pe - si - no

Tiple. *mf*

5

V 1. can - to co - plas por a - quí y por a - llá con mu - cho a - mor can - tan - do

Tiple.

9

V 1. va - mos gua - bi - nas **B** nas *f* me com - pre un que - so e' sa - ba - pa - san - do cer - ca al es - te - ostinato

Ost. *mf* la la

Tiple.

Cantos del piedemonte

Torbellino Campesino

13

V 1.

Ost.

Tple.

na en - vuel - to en ho - ja e' bi - ja - o en - vuel - to en ho - ja e' bi - ja -
ro me en - con - tre un ga - llo pin - ta - o me en - con - tre un ga - llo pin - ta -

la la la la la la la la

G C D7 G C D7

17

V 1.

Ost.

Tple.

o el que - so es ta - ba muy bue - no pe - ro el res - to es - ta - ba a - mar -
o me fui a co - ger - lo li - ge - ro y me ha pin - ta - do las ma -

la la la la la la la la

G C D7 G C D7

21

V 1.

Ost.

Tple.

go pe ro el res to es - ta - ba a - mar - go
nos y me ha pin ta - do las ma - nos

la la la la la la la

G C D7 G C

Dos Quodlibet

El lucerito y la noche

Bambuco

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 85$ A

Voz. 1
mf Ba - jan - do de la mon - ta - ña me en - con - tra - do un lu - ce - ri
 can - to en la ma - dru - ga - da y el si - len - cio es su re - pro
 dí - a en la tar - de - ci - ta se i - lu - mi - no mi bo - hi

Voz. 2
mf Lle - ga la no - che con su can -

Ostinato. 3
mf pum pum pum pum

5

V 1
 — to que ca - yo del cie lo mi - ren que bo - ni
 — che Y aho - ra el lu - ce - ri - to llo - rá a me - dia - no
 — o y vue - la el lu - ce - ro ay se me ha per - di

V 2
 tar a lo le - jos sue - na el rí - o y el vien - to que vie - ne y
 tam - bién se es - cu - chan los gri - llos y chi - cha - rras al com -
 tam - bién can - ta la le - chu - za tra la la la lai

Ost. 3
 pum pum pum pum pum pum pum pum

Cantos del piedemonte

El lucerito y la noche

B

9

V 1
— to che le si en la no - che se ve a la
— che un
— o'

V 2
va y un can - to allí y del co - ra -

Ost. 3
pás la
pum pum pum pum pum pum pum pum

El perro quodlibet

Perro de Agua

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 160$

Voz 1. *mf* yo le to — con en mi - gui - ta - rra es - ta co — pla sa - bro - ci -
tan ta ca - be - za mas bien suel — te la pa - la -

Voz 2. *mf* pe - rro de a - gua pe - rro de a - gua te quie - ro a - ga -
yo quie - ro ju -

Ostinato. *mf* pum pum pum pum

5

V 1. ta y e - ché ver — so bien tra - ma'o y em - pie - ce el — con - tra - pun -
bra que e - se ver — so sa - le so - lo con el bor — do neo del

S 2. rra' que si que no que al a - gua

Ost. gar
pum pum pum pum pum pum pum

Cantos del piedemonte

El perro quodlibet

9

V 1.

te - o con gui - ta rro y las ma - ra - cas e - so si
ar - pa o que sue - ne la ban - do - la con el gol

S 2.

voy que el pe - rro de a - gua
que ri - ca el a - gua

Ost.

pum pum pum pum pum

12

V 1.

que sue - na fue - no no le e - ché
pe e' pe - rro de a - gua

S 2.

no sa - lio lio

Ost.

fe - liz soy
pum pum pum pum

Dos Cánones

Arrullo

Bambuco

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 100$

1

Voz . *f* can - ta - me un a - rru - llo que yo quie - ro dor - mir

Ostinato. *mf* Can - ta a - rru - llo

2

V. can - ta - me u - na can - ción con el co - ra - zón

Ost. can - ta co - ra - zón

3

V. a rru rru mi ni ño

Ost. a - rru ni to

13

V. a - rru - rru mi ni - ñi - to mi a - mor

Ost. a - rru mi - a - mor

Pedacito de canción

Canon -Torbellino

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 130$

Voz. *mf* 1 2
ten - go un pe - da - ci - to de can - ción pa - ra ti

Ostinato. *mf*
Can - to ya pe - da - zo de can - ción

S 3
u - na que yo bai - lo y que pum pum chin chin

Ost. 5
Can - to ya pe - da - zo de can - ción

S 9
u - na can - ción y es pa ra ti

Ost. 9
Can - to ya pe - da - zo de can - ción

Cantos del piedemonte

2

Pedacito de canción

13

S

es un pe - da - ci - to que can - to con to - da el al - ma

13

Ost.

Can - to ya pe - da - zo de can - ción

17

S

es un tor - be - lli - no tra la la la lai la lai la

17

Ost.

Can - to ya pe - da - zo de can - ción

Dos obras a dos voces

Canto para un sueño

Guabina

Sergio A. Jiménez B.

♩ = 110

Voz 1.

Voz 2.

Bandola.

Guitarra.

mp

mp

6

A

mf duer - me - te mi ni - ño

mf duer - me mi ni - ño mi ni - ñi - to

6

E B7 E E F#m

Gtr.

Cantos del piedemonte

Canto para un sueño

V. 1.
duer - me - te - me ya que la no - ches lle - ga y hay que des - can -

V. 2.
duer - me ya que la no - che lle - ga la no - che y hay que des - can -

Bdn.
B7 E A E F#7

Gtr.

B

V. 1.
sar rí - e sue - ña duer - me en li - ber - tad

V. 2.
sar rí - e tam - bién sue - ña y ve - raz duer - me mi vi - da

Bdn.
B7 A E B7 E

Gtr.

V. 1.
que la no - che lle - ga y hay que des - can - sar

V. 2.
que la no - che lle - ga la no - che y hay que des - can - sar

Bdn.
A E B7 E

Gtr.

El niño Jesús

Vals- Villancico

Sergio A. Jiménez B.

Score

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for 'Voz 1.', 'Voz 2.', 'Flauta.', and 'Guitarra.'. The vocal parts consist of six measures with whole rests. The flute part begins with a melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a slur over the final two measures. The guitar part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'mf' dynamic marking. The second system includes staves for 'V1.', 'V2.', 'Fl.', and 'Gtr.'. The vocal parts (V1 and V2) have six measures with whole rests, with a first ending bracket over the first two measures and a repeat sign. The flute part continues with a melodic line starting on a dotted quarter note. The guitar part continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a '7' above the first measure.

Cantos del piedemonte

El niño Jesús

A

12

V1. *mf* de - ba - jo de u - na nu - be - ci - ta se en - cuen - tra el
de pron - to se a - so - ma u - na es - tre - lla bri - llan - do en la

V2. *mf* u - na nu - be - ci - ta el ni -
u - na es - tre - lla la. no -

Fl. *mp*

Gtr. 12

18

V1. ni - ño Je - sús to - man - do u - na sies - ti -
no - che es - pe - cial qui - zas cuan - do can - ten los ni -

V2. ño Je - sús el ni - ño Je - sús si - es - ti -
18 che es - pe - cial la no - che es - pe - cial los ni -

Fl.

Gtr. 18

Cantos del piedemonte

El niño Jesús

B

24

V1. ca mien - tras que lle - ga la luz ya don - de i - ra ya
ños Je - sús fe - líz es - ta - rá

V2. ca mien - tras que lle - ga luz don - de i - ra
ños Je - sús fe - líz da - ra

Fl.

Gtr.

D.S. al Fine

30

V1. don - de i - ra se - rá que la lu - na lo a - rru - lla - rá rá

V2. don - de i - ra la lu - na a - rru - lla - rá rá

Fl.

Gtr.

1.

Cantos del piedemonte

pajarito

15

V 1. *mf* dor ven y can ta meun po qui-to ven y can-ta un pe - da - ci-to pe-da-

S 2 *mf* pom pom pom pom ven y can ta meun po qui to ven y can ta un pe da ci to pe da

V 3. *mf* pom pom pom pom ven y can ta meun po qui to ven y can ta un pe da ci to pe da

22

V 1. *mf* ci - to de can ción *divisi* ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti

S 2 *mf* ci to de can ción pom pom pom pom pom pom pom pom *voz en Shh*

V 3. *mf* ci to de can ción *voz en Shh*

Cantos del piedemonte

pajarito

29

V. 1.

ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti

mp

S. 2.

pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

mp

V. 3.

solo

yo he-vis to la lu-na lle - na cla-ri - ti - ca en la ma ña-na de a-quel cie-lo so - li - ta - rio que a-com-

f

36

V. 1.

ti se o-ye un can-to a - bru - ma - dor de un pa - ja - ri - to que

mf

S. 2.

pom pom se o-ye un can-to a - bru - ma - dor de un pa - ja - ri - to que

mf

V. 3.

pa-ña las sa - ba - na

mf

Cantos del piedemonte

pajarito

43

V. 1.

can - ta

ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti

mp

S. 2.

can - ta

pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

mp

V. 3.

el pri - me-ro que a lo le - jos se des - pier - ta con el al - ba y con

43

50

V. 1.

ti ti ti ti ti ti ti ti ti

a la sa - ba - na y al ri - o

mp

S. 2.

pom pom pom pom pom pom

a la sa - ba - na y al ri - o

mp

V. 3.

* El tema puede acompañarse con instrumentos rítmico-melódicos

sus sil - bos a le - gres le a - gra - de - ce a la mo - ta - ña pom pom pom pom pom pom pom

50

Cantos del piedemonte

pajarito

57

V. 1. *E*
al mo - ri - che y a la pal - ma

S. 2.
al mo - ri - che y a la pal - ma *f* ti ti ti ti ti ti ti ti

V. 3.
pom pom pom pom pom pom *pòm* *pòm*

64

V. 1. *f* ti ti ti ti ti ti ti ti *mf* can - ta que tu

S. 2.
ti *mf* can - ta que tu can - to en la ma - ña - na me da

V. 3. *f* tí tí tí tí tí tí

Cantos del piedemonte

pajarito

71

V 1. can - to en la ma - ña - na me da vi - - - da pa - ja ri - *F* *Expresivo*

S 2. vi - - - da pom pom
p
pies en baile de joropo

V 3. *ti ti ti* can ta me da vi - - da pom pom
dedos
palmas

78

V 1. — to pa - ja - ri - - - to pa - ja - ri — to can - ta - dor —

S 2. pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

V 3. pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

85

V 1. ven y can - ta meun po qui - to ven y can - ta un pe - da - ci - to pe - da - ci - to de can - ción —

S 2. ven y can - ta meun po qui to ven y can ta un pe da ci to pe da ci to de can ción —

V 3. ven y can - ta meun po qui to ven y can ta un pe da ci to pe da ci to de can ción —

mf

La granjita

Bambuco criollo

Sergio A. Jiménez B.

$\text{♩} = 110$

Voz 1.

chi chi pu chi pum chi chi pu chi pum
mf

Voz 2.

Voz 3. *boca cerrada*
mf mm mm m m m m m m *mf* m m m m

7

V 1.

chichipuchipum chichipuchipum chichipuchipum chichipuchipum chichipuchipum chichipuchipum

V 2.

mf shh ta shh shh ta shh shh ta shh shh ta shh

V 3.

m m m m mm mm m m m m m m

La granjita

13

V 1. *mf*
mu mia gua me mu mi gua me mu mia guan me

V 2. *mf*
mu mia gua me mu mi gua me mu mia guan me

V 3. *mf*
mu mia gua me mu mi gua me mu mia guan me

19

V 1. *f*
pum chis pum pum pum *f* ten-go enmigran ji - ta mu - chos a - ni - ma - les
Hoy los a - ni - ma - les se han que ja - do mu - cho
Va - ca ga - to y pe - rro es tan pre - cu - pa - dos

V 2.
pum pum pum pum mi gran - ji - ta a - ni - ma les

V 3.
pum pum pum pum mi gran ji ta a ni ma les

La granjita

26

V 1.
 y to - di - tos e - llos son mis co - men - sa - les ti ti ti ti
 al - go a - qui - les pi - ca y les due - le un jur - go
 por - que las ron - chi - tas ya se han au - men - ta - do

V 2.
 y to - di - tos e - llos son mis co - men - sa - les ti ti ti ti

V 3.
 pum pum pum pum pum pum pe ro ten go u no
 y es - te que les cuen - to
 y o - tra vez se ras - can

32

V 1.
 ti ti ti y es que co - me mu - cho ay' que pi - ca - zón pies
 sal - ta pi - ca y ras - ca u - na y o - tra vez
 ay es - ta pi - qui - ña me ras - can los pies

V 2.
 ti ti ti y es que co - me mu - cho ay' pi - zón vez
 sal - ta pi - ca y ras - ca o - tra vez pies —
 ay es - ta pi - qui - ña

V 3.
 ay ques muy glo ton y es que co - me mu - cho ay' pi - zón vez
 tie - ne al - go que ver sal - ta pi - ca y ras - ca o - tra vez pies —
 y vuel - ve o - tra vez ay es - ta pi - qui - ña en los pies

La granjita

39

V 1. *mf* es la pul - ga es la pul - ga es la

V 2. *mf* es la pul-ga co ma-dre es la pul-ga com-pa-dre es la

V 3. *mf* es la pul-ga co ma-dre es la pul-ga com-pa-dre es la

44

V 1. 1. pul - ga la que me pi - co co cha cha chan

V 2. pul-ga co-ma-dre la pi - co co cha cha chan

V 3. pul-ga co-ma-dre la pi - co co cha cha chan