

TALLER PARA LA INTRODUCCION DE LA MUSICA REGIONAL DEL
DEPARTAMENTO DE CORDOBA EN LA INSTITUCION EDUCATIVA MARCO FIDEL
SUAREZ DEL MUNICIPIO DE CIENGA DE ORO, TOMANDO COMO REFERENCIA LA
OBRA MUSICAL DE PABLO FLOREZ CAMARGO



Hildardo Daniel Fuentes Martínez

Abrahan Jesus Perez Ayazo

Proyectó de grado Como requisito para optar al título de Licenciado en educación artística

Edilma Zumaque Gómez

Directora de proyecto de grado

UNIVERSIDAD DE CORDOBA
FACULTAD DE EDUCACION Y CIENCIAS HUMANAS
MONTERIA

2022

AGRADECIMIENTO

A Dios por darme sabiduría, mi guía, mi fortaleza en momentos difíciles y de angustia y que gracias a este poder divino, pude superar las dificultades y adversidades y ser un hombre bendecido en este proyecto de vida para mi carrera profesional

A mis padres, Hermano, mi compañera permanente por confiar en mí en todo momento de esta vocación y don maravilloso que Dios me regalo, a ellos que me entregaron su apoyo de amor y darme la oportunidad, felicidad para montar este escalón y llevar a un gran propósito el futuro de mi carrera profesional.

A los docentes y orientadores que fueron en todo momento apoyo, conocimiento a mi guía de proyecto de trabajo.

A los directivos y docentes de la I.E MARCO FIDEL SUAREZ por su apoyo, agrado y la oportunidad de ser equipero de este proyecto de interés para todos.

A los padres de familia de los niños, que siempre estuvieron dispuestos a colaborar en el proceso de formación de estos niños y niñas.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	5
FASE DEL DIAGNÓSTICO	6
FASE DE IMPLEMENTACIÓN	7
FASE DE EVALUACIÓN.	8
1. IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	9
2. OBJETIVOS.....	13
2.1 OBJETIVO GENERAL.	13
2.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
3.JUSTIFICACIÓN.....	14
4. MARCO REFERENCIAL	16
4.1 ANTECEDENTES:.....	16
4.2 MARCO TEÓRICO:	17
4.3 Bullerengue	36
4.1.1Baile Cantado	37
4.1.2 El porro	37
4.1.3 La puya	37
4.1.4 El fandango.....	38
5. MÉTODO PEDAGÓGICO MUSICAL DALCROZE	38
6. MARCO LEGAL.....	40
6. METODOLOGÍA.....	42
6.1 NATURALEZA DE LA INVESTIGACION:	42

7. TIPO DE INVESTIGACIÓN	42
7.1 PARADIGMA	43
7.2 POBLACIÓN Y MUESTRA	43
7.3 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN:.....	44
CONTENIDO DE LOS TALLERES.....	47
RESULTADOS	51
CONCLUSIONES.....	52
Bibliografía	54
Anexos	56
Imagen 1.....	56
Imagen 2.....	57
Imagen 3.....	58
Imagen 4.....	59
imagen 5	60
Imagen 6.....	61
Imagen 7.....	62

RESUMEN

Esta investigación formativa que se presenta en el siguiente documento, y que se desarrolló en La INSTITUCION EDUCATIVA MARCO FIDEL SUAREZ del Municipio de Ciénaga de Oro, en los Grados 3, 4, 5, de Básica Primaria. Denominada “Taller para la introducción de la música regional del departamento de Córdoba en la Institución educativa Marco Fidel Suárez del municipio de Ciénaga de Oro, tomando como referencia la obra musical de Pablo Flórez Camargo”, está enmarcado dentro del paradigma cualitativo, con un enfoque de investigación-acción en el cuál existe un acercamiento interpretativo y naturalista al sujeto de estudio, por cuanto analiza las cualidades artísticas musicales del estudiante. Este tipo de investigación cualitativa se basa en la educación como un campo del conocimiento y de creatividad, donde, además, el grupo investigador busca el fortalecimiento y difusión de nuestro patrimonio inmaterial.

Abstracts

This formative research that is presented in the following document, and that was developed in the MARCO FIDEL SUAREZ EDUCATIONAL INSTITUTION of the Municipality of Ciénaga de Oro, in Grades 3, 4, 5, of Basic Primary. Called "Workshop for the introduction of regional music of the department of Córdoba in the Marco Fidel Suárez educational institution of the municipality of Ciénaga de Oro, taking as a reference the musical work of Pablo Flórez Camargo", it is framed within the qualitative paradigm, with a of research-action in which there is an interpretive and naturalistic approach to the subject of study, since it analyzes the musical artistic qualities of the student. This type of qualitative research is based on education as a field of knowledge and creativity, where, in addition, the research group seeks to strengthen and disseminate our intangible heritages.

Keywords: imagination, creativity, music, motivation, training

Este proyecto se realizó en tres fases:

FASE DEL DIAGNÓSTICO

El grupo investigador, a través de entrevistas y varias observaciones directa e indirectas a los estudiantes de los grados 3,4,5 de básica primaria de la Institución Educativa Marco Fidel Suarez, se centró en el desarrollo de estas entrevistas, relacionadas con las preferencias de sus gustos para escuchar música, ya que, el propósito era el de determinar que tanto conocían sobre la música del departamento de Córdoba y del maestro Pablo Flores Camargo, además, dentro de las entrevistas con algunos docentes nos informaron qué tanto

desarrollaban de su programación curricular del área de Artística para promover el conocimiento y aprecio por la música nuestra (porro y fandango). De esta información pudimos verificar que existían debilidades para lograr este propósito.

Así mismo, en esta primera fase las encuestas a los estudiantes, docentes, directivos, fueron de gran ayuda para el diagnóstico además se establecieron conversatorios con los padres de familia y gran parte de la comunidad estudiantil de la Institución Educativa Marco Fidel Suarez.

De otra parte, el grupo investigador tuvo la oportunidad de entrevistar a los hijos del maestro Pablo Flores, y algunos músicos de la comunidad con el fin de conocer sus apreciaciones sobre la música cordobesa y su referente Pablo Florez Camargo, y el quehacer e importancia de su rol diario

Como es de saberse todo conocimiento a través de la cultura de una región, municipio o pueblo enfatiza y se profundiza en la escuela, en este caso aquí se encontró que, una de las debilidades y buena parte de los estudiantes de la Institución Educativa Marco Fidel Suárez en lo referente a música autóctona de Córdoba poco conocían por muchos factores alienantes razón por la cual nos permitió encontrar estrategias para aplicar la segunda fase de implementación.

FASE DE IMPLEMENTACIÓN

Se desarrollaron 2 actividades una actividad dentro de la institución la cual consistió en una audición donde se presentaba 1º audición del repertorio del maestro Pablo Flórez

Camargo y 2º, audición de géneros musicales como la (champeta) entre otros, todo esto para identificar cuantos estudiantes se identificaban con el género regional.

Posteriormente aplicar otras estrategias para empezar a implementar conciertos y talleres relacionados con las músicas de nuestra cultura cordobesa.

Se hizo una actividad donde escogimos uno de los temas de (con el agua a la rodilla) se ilustró en imágenes para motivación de los niños y así fueran reconociendo cada parte de la historia de esta canción.

FASE DE EVALUACIÓN.

Análisis de datos: Teniendo en cuenta las debilidades encontradas en la primera fase de diagnóstico, al aplicar la tercera fase de evaluación se pudo constatar cómo los niños intervenidos en el proyecto acogieron con mucho agrado el conocimiento de los géneros musicales como; porros, fandangos y repertorio vida y obra del maestro Pablo Flórez Camargo, desarrollados dentro de la Institución, además, se mostraron con mucha motivación para continuar con estos talleres que sin duda alguna potencia nuestro patrimonio inmaterial.

La investigación se fundamenta en el paradigma socio crítico, por cuanto su objetivo obedece al análisis de las transformaciones sociales y dar respuestas a determinados problemas, en este sentido en el área que ocupa del reconocimiento y apropiación de las músicas tradicionales del depto. De Córdoba

Palabras claves: imaginación, creatividad, música, motivación, formación

¿De que manera se puede implementar el taller para la introducción de la musica regional del departamento de Cordoba en la institucion educativa Marco Fidel Suarez del municipio de Cienaga de Oro, tomando como referencia la obra musical de Pabo Florez Camargo?

1. IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.

El municipio de Ciénaga de Oro, es parte de la subregión del medio Sinú del departamento de Córdoba (Colombia), fortalecido por un potencial cultural cuna de una civilización indígena, aquí se desarrollaron las artes musicales heredadas de nuestros ancestros que le dieron vida y alegría a nuestros corazones como JOSE MARIA DEOFORTUNATO SAEZ, ANTOLIN LENES, JHONY SAEZ CAUSIL, LUCY GONZÁLEZ, entre muchos otros artistas.

En la cabecera municipal encontramos 4 Instituciones educativas oficiales como la Institucion Educativa Marco Fidel Suarez, Colegio Mixtos " fue creado por la Ordenanza #02 de 1962, en su Artículo Primero.En el año de 1963, siendo Presidente del Consejo Municipal el señor Guillermo Pacheco, incluye en el presupuesto los gastos de funcionamiento del Colegio que inició labores a partir del año 1964.

El primer Profesor y quien inició las matrículas fue MANUEL ROMAN RANGEL. En 1965, el Departamento se hace cargo del Colegio y nombra como Primer Rector Licenciado FABIO VERGARA ARGEL.En el año de 1974, siendo Rector GUILLERMO HERRERA PINEDO, convierte en Mixto el plantel y abre la Media Académica, graduando la Primera Promoción de Bachilleres en el año de 1975.Para 1978, una parte del colegio es trasladada para el Barrio la Equis y la otra permanece en los locales de la Casa Cural, el Colegio de Bachillerato

Mixto "Marco Fidel Suárez", es convertido en INSTITUCION EDUCATIVA, con los Niveles de Preescolar, Básica Primaria, Básica Secundaria y Media Académica, para tal efecto se anexan los Centros Docentes Seis de Enero, Fátima y Suárez" y la Jornada Nocturna pasa a Jornada Sabatina en el 2008. En el 2012, se inicia el Proyecto de Profundización en las áreas de Matemáticas, castellano e Inglés en la sede principal con los grados tercero, cuarto y quinto. La Institución Educativa Marco Fidel Suárez de Ciénaga de Oro, ofrece una formación académica articulada con la Universidad de Córdoba, con competencias que le permitan a los egresados desenvolverse en el mercado laboral con principios y valores que contribuyan a mejorar su calidad de vida y al desarrollo de la cultura que le permita convivir en sociedad, el cuerpo docente apoya y promueve el desarrollo del área de educación Artística y la educación musical.

“Manual de convivencia”

De acuerdo a lo anterior en esta investigación se ha podido constatar que todo esto ha servido para que, un grupo numeroso de egresados de la institución Educativa Marco Fidel Suarez hagan parte de la Escuela Ilerana de Arte, escuelas musicales Pablo Flores Camargo y todas ejecutan y promocionan el folclor del maestro como un referente musical.

Además, es importante (conocer, indagar y sobre todo apropiarse de nuestras raíces) las esencias para engendrar instancias que todo ser humano se desarrolle en sus conocimientos musicales es vital en la humanidad, esto le permite al ser humano expresarse libremente de su intelecto musical. Según la sagrada escritura “La música es parte importante en lo más íntimo del corazón del hombre”. Cantaban alabanza para desarrollar ese encuentro con Dios, tocaban y ejecutaban instrumentos, tenían una percusión armónica y un movimiento corporal. Tenían un desarrollo musical, componían y desarrollaban lindas melodías.

El desarrollo de TALLERES MUSICALES Y LA INTRODUCCION DE LA MÚSICA REGIONAL DEL DEPARTAMENTO DE CORDOBA, tomando como referente al MAESTRO Y JUNGLAR PABLO FLREZ CAMARGO, llevar a los estudiantes de grado 3, 4 y 5 a conocer nuestro referente cultural, Permitirá desarrollar la memoria colectiva de la región y nuestro Municipio, en valores y principios humanístico por medio de la música. El propósito del desarrollo de estos talleres es dar a los estudiantes un entorno más didáctico y facilidad de expresión de nuestra música cordobesa expresada en el folclor del maestro Pablo Flórez, con actividades que engendren un desarrollo musical y cultural de nuestra región. Ciénaga de Oro posee una riqueza cultural heredada de nuestros ancestros, quienes ejecutaban e interpretaban los aires musicales de la región llámense, Re liosos o ancestrales y que han penetrado por otros ritmos con injerencia en ella, Ciénaga de oro y sus costumbres, su identidad cultural ha sido ocultada por otros géneros foráneo de la región,

Con todo el recuento establecido es evidente que en la institución educativa MARCO FIDEL SAUREZ DEL MUNICIPIO DE CIENAGA DE OROI, hay que desarrollar TALLERES MUSICALES Y LA INTRODUCCION DE LA MÚSICA REGIONAL DEL DEPARTAMENTO DE CORDOBA, tomando como referente al MAESTRO Y JUNGLAR PABLO FLREZ CAMARGO, porque nos permite llevar a los estudiantes de grado 3, 4 y 5 para un buen desarrollo de la cultura nuestra y la vivencia de nuestras costumbres.

Hay un porcentaje de alumnos, se podrían decir muy significativo en la juventud, que no se interesan por el legado de la música y la del maestro pablo flores Camargo, siguen el entorno de las bailes o música foráneas, muchas veces desconocido, es entonces donde la identidad cultural y de sentido de por la vida de la cultura nuestra , costumbres, tradiciones se esconden

en el mismo ser , es posible que esta afluencia o esquemas se impregnan entre los jóvenes, dándole poca importancia a las manifestaciones propia.

Además, la alienación de distintos medios que comunican permanentemente como la radio, la televisión las redes sociales entre otros la mayoría de las veces son un obstáculo o una debilidad para el acercamiento con nuestro patrimonio inmaterial y cultural.

2. OBJETIVOS.

2.1 OBJETIVO GENERAL.

DESARROLLAR TALLEES PARA LA INTRODUCCION DE LA MÚSICA REGIONAL DEL DEPARTAMENTO DE CORDOBA EN LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA INSTITUCION EDUCATIVA MARCO FIDEL SUAREZ DEL MUNICIPIO DE CIENGA DE ORO, TOMANDO COMO REFERENCIA LA OBRA MUSICAL DE PABLO FLOREZ CAMARGO.

2.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

Diagnosticar el grado de conocimiento que tienen los estudiantes de 3, 4, y 5 de básica primaria de la Institución educativa Marco Fidel Suárez respecto al legado musical de Pablo Flórez Camargo,

- Identificar estrategias y material de apoyo para el desarrollo de la propuesta.
- - Implementar estrategias que permitan el desarrollo de ferias culturales talleres, conferencias, en la Institucion .Eeducativa Marco Fidel Suarez, para medir que tanto los Jóvenes de la comunidad estudiantil conocen y reconocen la música del maestro pablo Flórez.
- Fomentar una página web a un futuro para promover y conocer la obra musical regional del maestro Pablo Flórez.

3.JUSTIFICACIÓN.

El desarrollo y la introducción de los talleres para conocer la música regional del departamento de Córdoba tomando como referente al maestro PABLO FLOREZ CAMARGO, Es una riqueza en el ámbito institucional educativo hablar de búsquedas y alternativas de brindar herramientas para una enseñanza, por medio de métodos innovadores y llamativos ante los ojos de la población estudiantil de dicha institución educativa, organizar conversatorios para conocer las riquezas musicales de la región Cordobesa, ferias, manifestaciones culturales creando espacios en la institución Educativa Marco Fidel Suarez para el desarrollo de escenarios que se conviertan herramientas para conocer nuestras raíces culturales y ancestrales que son insignia para nuestra región. El legado musical del maestro Pablo Flórez Camargo ha sido y será una riqueza

Cultural y musical con sus costumbres, tracciones donde envuelve el talento y la creatividad de la vida cotidiana echa música en sus hermosas melodías y composiciones los Sabores de Porro, la Aventurera hacen parte de un legado musical de su autoría que se convirtieron en un referente innato en la región y Colombia.

Se espera que el desarrollo de talleres, puedan introducir y dar a conocer la música regional del departamento de Córdoba en la institución educativa Marco Fidel Suarez del municipio de Ciénaga de oro, tomando como referencia a Pablo Flórez Camargo, esto dará fuerza y estimulara el sentido de pertenencia con nuestra cultura y sembrara en los estudiantes, padres de familias, docentes y directivos, los valores y la importancia de la música regional en el crecimiento integral del ser humano en la institución educativa Marco Fidel Suarez del municipio de Ciénaga de Oro

El beneficio que recibirán los estudiantes de los grados: 3°, 4° y 5° de primaria, que acumulan una población de 180 estudiantes y cada grupo se dividió en 30 estudiantes, se tiene como una visión educativa De la música de Córdoba y su referente Pablo Flórez Camargo que promueve la cultura y el patrimonio inmaterial y los niños puedan presentar en grupos de guitarra para representar en diferentes escenarios y promoviendo y sirve como antecedente, la institución esta promoviendo.

El beneficio de la puesta en marcha de este proyecto a la institución educativa Marco Fidel Suarez y estudiantes puede constituirse en el punto de arranque para que padres de familias, docentes y los jóvenes mismos inspiren conciencia de que la manifestación musical un pueblo es motivo para sentirse orgullosos y tienen tanto valor cultural como para ser mostrado ante todo el mundo. Somos una diversidad de musical, mestizos, negros, blancos e indios, americanos, europeos, africanos, sirio-libaneses, . que tenemos que compartir y saber vivir en mundo diverso, multicultural, abrazando la identidad cultural que nos profundiza.

El beneficio que recibe la Institución educativa Marco Fidel Suarez será Ayuda de manera directa a fortalecer la identidad cultural a través de la música folclórica de la región tomando como referencia la obra de Flórez Camargo, el sentido de pertenencia hacia lo tradicional, la adquisición de nuevos conocimientos sobre lo que nos identifica como cordobeses, las actividades donde no solo nos concentramos en aprender sino también en la diversión que causa el roce con algo que es nuevo para ellos.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 ANTECEDENTES: Para la elaboración de este trabajo se ha tomado como referencia el trabajo de investigación y creación de un libro cuento infantil que narra la historia de Cartagena que fue producido por la profesora María Ketty Figueroa Pastrana oriunda de Ciénaga de Oro en el que hace una recopilación de los sucesos más significativos de la ciudad amurallada, con el fin de que los más pequeños a través de este método se alimenten de la cultura de su región, lo cual produjo un un impacto de manera positiva en la población infantil de las diferentes instituciones educativas de la ciudad de Cartagena produciendo una alta calidad en el sentido de la cultura Cartagenera que se vivía en ese entonces, como las tradiciones de la tribu Kalamary, sus alcances e historias que logran atrapar al niño y de esta manera poder mostrarle la cultura de su ciudad.

“JULIO ROBERTO CASTILLO GÓMEZ, en investigación para optar el título maestría hacia que indagar las formas de articulación de los elementos de la música folclórica del Departamento, para el diseño de estrategias metodológicas orientadas al aprendizaje de la simbología, las experiencias y el nivel de formación musical de los estudiantes al momento de ingresar al primer semestre del programa de licenciatura en Educación básica con énfasis en educación artística-música”.

“Edgar Francisco Llanga Vargas*

Juan Pablo Insuasti Cárdena

Influencia de la música en el aprendizaje significativo

El objetivo principal de este artículo es buscar los beneficios que conlleva la utilización de recursos sonoros en las funciones o habilidades cognitivas, con el propósito de fomentar la inclusión de la música como recurso en el estudio y por ende en el aprendizaje”

La música es parte de la identidad cultural de una región, es un referente que nos lleva al goce de la vida y el cambio de actitud, tenemos que tener en cuenta que la identidad cultural de un pueblo está ligada con su historia, su lengua, su música, sus ritos, sus instrumentos musicales que lo llevan a inspirarse de la naturaleza, la mujer es aquí donde pablo flores Camargo se inspira en su entorno en sus mujeres como un instrumento cadencioso,

4.2 MARCO TEÓRICO: La creatividad nos conlleva a lo más importantes del proyecto de investigación, como contribuimos a formación integral de los niños y niñas de los grados misionados en la I.E.D.MARCOFIDEL SUAREZ, es necesario el apoyo teórico, que nos lleve a toma decisiones interesantes dentro de la investigación, y a partir de este momento se pueda encaminar el proyecto retomando aportes fundamentales, logrando destacar la importancia del campo musical en el desarrollo de las habilidades imaginativas y creadoras de los infantes Para realizar un acercamiento basado en fundamentos que soporten el trabajo que se está desarrollando procederemos a realizar algunas conceptualizaciones yendo de lo específico hacia lo general.

“El compae GOYO describía que el folclor es un término que hace parte de la relación a la sabiduría popular esto es lo que pueblo sabe, dice y piensa,”

El folclor es anónimo no tiene autor, es una expresión oral, popular colectiva, la misma sociedad la trasmite a los demás a medida que el tiempo lo requiera,

Los hechos folclóricos son colectivos y anónimos afirmaba el compae GOYO que todas las obras musicales que se presentan en diferentes festivales llamasen vallenato, folclórico, del porro etc, no dejan de ser obras populares, pero no folclórica.

En Córdoba el folclor es variado y rico de matices raizales, es una manifestación de las costumbres y cultura campesinas, es aquí donde se refleja el grito de monte, de vaquería, decima, la zafra que se escuchaba en el viejo ingenio azucarero de Berasategui cuando comenzaba la aurora, esto se transformaba en una cultura por la vida, la espiritualidad, era hermoso escuchar el canto de las aves que llevaba a la inspiración musical y colectiva a muchas personas entre ellas al Maestro Pablo Flórez..

Alfredo Baldovino en un artículo describe al Pablo Flores como un símbolo un icono de la música folclórica del Sinú el Porro, dejar de ser una persona para convertirse en un símbolo. Hoy recordamos los sabores del porro que sabe a todo pero que su último sabor es el casabe que a todo sabe, la aventurera, y más de 2000 mil composiciones.

Otro referente del Folclor es María Varilla en un fragmento de un libro RETORNO A LA TIERRA de Orlando Fals Borda, nos habla de María varilla es también un referente del baile del Porro como auténtica bailarina como una aventurera Amorosa.

Néstor García Canclini, importante investigador sobre los temas de cultura y folclor, cuestiona la Carta del folclore Americano que la OEA elaboró en 1970, y afirma que el folclore , definido como la cultura tradicional, de carácter oral, base de la identidad y del patrimonio, estaría viviendo “el proceso final de desaparición” frente al avance de los medios masivos y del “progreso moderno”. La política cultural sólo podría “conservar” y “rescatar”, hacer melancólicos museos y concursos de estímulos” 3 . 3 GARCIA CANCLINI, Néstor. Ponencia en la conferencia internacional de CLACSO sobre identidad latinoamericana Modernidad y Postmodernidad. Buenos Aires. 1987”.

El folclor del que habla esta carta, vivimos en nuestra región y no queremos naturalmente, que la tradición pierda fuerza en la zona cordobesa, la multitud de manifestaciones culturales son las que nos hacen diferentes ante el resto del país y el mundo y muchos menos debemos pensar que el avance de los medios y el progreso moderno pueden acabar con la identidad cultural del pueblo cordobés, por el contrario, se busca que entre esos medios, como lo son los recursos informáticos (página Web) con la integración de estrategias metodológicas ayuden a potenciar la conservación y rescate de nuestra música tradicional del Sinú (Porro y fandango).

La identidad de un pueblo se refleja en el legado cultural y tradicional que es único ante todos los demás pueblos, esta identidad es una parte muy importante de la vida y de la costumbre de los habitantes de una región, se convierte en la herencia cultural de cada persona de sus integrantes, La identidad de un pueblo constituye el legado cultural y tradicional.

El **folclore**,¹² **folclor**³ o **folklore**⁴ (del inglés *folk*, ‘pueblo’, y *lore*, ‘acervo’, ‘saber’ o ‘conocimiento’)^{nota 1} es el cuerpo expresivo de la cultura compartida por un grupo particular de personas; abarca las tradiciones comunes a esa cultura, subcultura o grupo. Estas incluyen tradiciones orales, como cuentos, leyendas, proverbios, chistes, música tradicional y cultura material, que va desde los estilos de construcción tradicionales hasta los juguetes hechos a mano. El folclore también incluye las tradiciones, las formas y rituales de las celebraciones como la Navidad y las bodas, las danzas folclóricas y los ritos de iniciación.

Cada uno de ellos, ya sea en combinación o individualmente, se considera un elemento folclórico. Tan esencial como la forma, el folclore también abarca la transmisión de estos elementos de una región a otra o de una generación a otra. El folclore no es algo que se pueda obtener a través de un currículo escolar formal o del estudio de las bellas artes; estas tradiciones

se transmiten de manera informal de un individuo a otro, ya sea a través de la instrucción verbal o la demostración.

En 1960, la Unesco designó el 22 de agosto de cada año como Día Mundial del Folclore como reconocimiento a William Thoms, creador del término folclore. Los aires musicales de la región sinuana (porro y fandango) **porro cantado**, se caracteriza por su vocalización generalmente masculina. Se canta la letra del porro de acuerdo con sus instrumentos, es el reflejo de manifestaciones del diario vivir del hombre y mujer de la sinu.

Recordar es vivir la música de Pablito Flores, “Los sabores del porro”: “Mi porro me sabe a todo lo bueno de mi región, Me sabe a fiesta, Me sabe a toro Me sabe a caña, me sabe a ron. Me sabe a piña, me sabe a mango Me sabe a leche esperá en corrá, Me sabe a china esparascá en fandango Ají con huevos en machucá

Los aires musicales tradicionales de la región sinuana son: el porro y el fandango, que tienen lugar de prominencia dentro de la cultura autóctona de la región pues son representantes de la identidad cultural, estos aires musicales se ejecutan en diversas ocasiones como por ejemplo bailes populares, fiestas patronales (dedicadas a algún santo), procesiones, fiestas populares, corralejas y casetas etc. Estos aires musicales son ejecutados por bandas de músicos o bandas de viento, estas bandas están constituidas por trece músicos aproximadamente incluyendo al director de la banda que es conocido como maestro, quien es muy respetado y posee un lugar prominente dentro de su comunidad. Los instrumentos que constituyen a una banda de viento son los siguientes: trompetas, clarinetes, trombón de embolo, platillos, tambor redoblante y un bombo que es el que marca la modalidad de porro que se ejecuta.

Porro Tapao

Esta es una modalidad de porro, que se caracteriza por su sonido medurado y un poco lento que le da el bombo, también es conocido como porro sabanero, la ejecución del bombo en este aire musical es muy determinante, pues se tiene que seguir un procedimiento especial conocido como “Aguantar y soltar el golpe”, este consiste en colocar la mano sobre la superficie opuesta al golpe que se da al bombo con el fin de controlar o ensordecir un poco el sonido que se produce.

Porro Palitiao

También es conocido como Porro Pelayero, este aire musical se caracteriza por sus tonalidades fuertes y expresivas, esta modalidad de porro debe su nombre a la ejecución adicional que hace el intérprete del bombo a una cajita hueca hecha de madera que se ubica estratégicamente en la parte superior del instrumento, esta es tocada rítmicamente con una especie de baqueta rústica para obtener un sonido que marca el compás dentro del porro.

Fandango

Este es el aire musical más representativo de las fiestas populares sinuanas, es un ritmo que cuenta con una larga historia de antecedentes culturales, pues cuenta con el aporte del instrumento musical europeo, el ritmo del tambor negro y la alegría del indígena. 50 El fandango se caracteriza porque dentro de su interpretación se incluye la ejecución de una Bosá generalmente al inicio, esta se caracteriza por tener un sonido suave y lento recordando los viejos bailes que trajeron los españoles, la Bosá es interpretada por la trompeta de más experiencia en la banda,

Béla Bartók, uno de los compositores más importantes del siglo XX, fue también un brillante pianista, crítico e investigador, que realizó un gran aporte al mundo de la etnomusicología, recopiló, clasificó, estudió y divulgó la música tradicional, no sólo de su tierra, sino de otras naciones, manteniéndolas vivas y revitalizando las músicas y costumbres de esos pueblos(...) Zoltán Kodály escribió sobre ello lo siguiente: “Las canciones de arte popular han inundado Hungría especialmente en la segunda mitad del siglo diecinueve. Su principal forma artística es el tono monofónico con estructura de estrofa; el principal medio de transmisión es oral se conocen unas pocas tonadas sin haberlas visto anotadas o publicadas. Aunque la mayoría de ellas han sido publicadas, no es costumbre cantarlas desde la notación. El nombre del compositor no es evidente; incluso si era conocido ha sido olvidado. Las melodías están concebidas como monofónicas, el compositor normalmente no tiene conocimientos para componer el acompañamiento. A algún otro le es asignada esta tarea o es libremente improvisado. Como la melodía no se compara a la partitura original, sufre cambios” (p.1).

Según **Lucero & Spin (2012)**, la música clásica académica, culta, artística o docta tiene su origen en la Europa medieval, pero tiene influencias históricas de otras culturas como la egipcia, la mesopotámica y la de la antigua Grecia. Este tipo de música suele producirse en conservatorios o en sitios de enseñanza académica formal en donde se evidencia el uso de los conceptos de armonía, modulación, tonalidad, contrapunto, melodía, afinación entre otros.

En el caso de la música tradicional no se manejan estos conceptos, pues esta en su mayoría de ocasiones no es investigada y tampoco es escrita por lo que es transmitirse de generación en

generación, esto convierte al estudio de la misma en informal, lo cual no es el caso de la música académica por tanto existe documentación muy escasa al respecto de la música tradicional.

Por su parte Carl Orff fue un compositor alemán que elaboró un sistema de educación musical basado en el ritmo. Al igual que Kodály, Orff toma los elementos del folclore de su país y de su tradición. Con base a todo esto creo uno de los pocos métodos activos que existe creado para la educación musical de los niños, suponiendo una verdadera alternativa para el solfeo tradicional y con un marcado énfasis en la percusión y el ritmo.

“El **Método Kodaly** permite desarrollar diferentes capacidades cognitivas, corporales, socializadoras, sonoras y sensitivas a través de la interpretación de la música tradicional del contexto, cuya vinculación puede efectivizarse en el **proceso** de enseñanza aprendizaje de la lecto-escritura”

“El **Método Kodály** es un **método de** educación musical basado **en** el canto coral que parte **de** la música tradicional como lengua materna a partir **de** la cual un **niño** aprende a leer **y** escribir su propio idioma musical. “.

Zoltan Kodpaly

“El Folclor como una expresión de un pueblo, utiliza todas las manifestaciones del arte para poderse expresar. De ahí que existan decimeros o poetas que se dedican a narrar solo los acontecimientos de su región sino a describir animales situaciones cotidianas y hasta personajes interesantes o sobresalientes. Danzas bailes o comparsas que han venido conociéndose gracias a la tradición oral de sus seguidores; la expresión plástica o pinturas, muchas de las cuales no se han contaminado con la técnica de los artistas académicos y por esto se les llama “Arte ingenuo o primitivista”. En cuanto al canto, existen muchas modalidades o costumbres para cantar, entre

esas, se puede mencionar las que se utilizan en el campo o trabajo cotidiano (vaquerías), otros cantos son producto de la expresión sentimental como rezos y alabaos, también, la música para bailar divirtiéndose, las cuales encierran muchas leyendas y fanatismo por parte de los miembros. En la mayoría de las veces llegan a realizar un movimiento social asombroso. Actualmente el Estado está ofreciendo mucho apoyo a estas organizaciones para que se mantengan con sus hábitos tradicionales instituyéndose Ferias y Fiestas donde concursan o participan muchos grupos de la nación. Ahora bien, si se habla de Cultura se está tratando de decir todas las actividades que encierra una comunidad determinada en cuanto a sus costumbres para alimentarse, para vestirse y para divertirse. Esto implica, como es lógico, la manera cómo se relacionan entre ellos, sus hábitos lingüísticos, los refranes y juegos; también las diferentes comidas su manera de prepararlas y hasta los chistes y apodos. Pero hay un aspecto muy importante que se puede utilizar como instrumento de dinamización de los procesos intelectuales, y es el acercamiento que se puede realizar a otras culturas mediante la audición musical de sus canciones y bailes tratando de llegar a conocer la intención cultural y artística de sus gentes. Esta es pues una de las razones de considerar el acercamiento a otros grupos de gentes, como medio para destacar el concepto que conociendo las relaciones y el trato entre las personas incluyendo su entorno, lleva siempre una enseñanza de afecto y espiritualidad ya que se logra vislumbrar su sobrevivencia sus sufrimientos, las limitaciones sociales que tienen, y se produce así ese sentimiento 17 R. MURRAY, Schafer. El rinoceronte en el aula. Ricordi. Buenos Aires. .1975

En: ABADI SAMI et. al. Ibid, p”

La UNESCO define el patrimonio Material e Imateria de la siguiente manera: el contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado bastante en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. El patrimonio cultural no se limita a monumentos

y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados.

El patrimonio cultural inmaterial es:

- **Tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo:** el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales.
- **Integrador:** podemos compartir expresiones del patrimonio cultural inmaterial que son parecidas a las de otros. Tanto si son de la aldea vecina como si provienen de una ciudad en las antípodas o han sido adaptadas por pueblos que han emigrado a otra región, todas forman parte del patrimonio cultural inmaterial: se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad

y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente. El patrimonio cultural inmaterial no se presta a preguntas sobre la pertenencia de un determinado uso a una cultura, sino que contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general.

- **Representativo:** el patrimonio cultural inmaterial no se valora simplemente como un bien cultural, a título comparativo, por su exclusividad o valor excepcional. Florece en las comunidades y depende de aquéllos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación, o a otras comunidades.
- **Basado en la comunidad:** el patrimonio cultural inmaterial sólo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio.

Es aquí donde un aescritor y Peridista Orense por medio de su escrito o crónica describe al maestro Pablo como un icono de la humanid y de la tradicones orales e inmatriale de la región Cordobesa mas exactamente Ciénaga de Oro

Por: Jorge García Usta.

Abajo, la ciudad, Bogotá, parece el estornudo incandescente de un dios maligno. Un grupo de hombres -abogados, médicos, gerentes, políticos y algún estudiante- se ha citado para hablar de sus vidas últimas y entregarse confesiones que parecen verdaderas, pero, en la mayoría de casos, son ilusiones desesperadas. Hay algunos invitados, ajenos, que no tiene sus mismos orígenes

pues la mayoría de aquellos hombres es del Sinú, una región del norte del país, sólo que el traslado a la ciudad y la nueva vida urbana desde la adolescencia, los deberes profesionales y la adulteración del estatus, les ha limado los modos de río, les ha desbravado la lengua y los atuendos, y les ha atildado el manejo público de los recuerdos. La infancia, ya remota pero patente, y la juventud, a la vuelta de la esquina, pasean por la charla como un monitoreo profesional de eventos pintorescos (el baño desnudo en el río, los burros clamorosos de la orilla, la flor en la oreja de la bailadora iniciática, el prostíbulo en la orilla de la carretera, el primer llanto, la primera eyaculación, la primera novia, el primer muerto en la familia), del que todos parecen libres, casi liberados.

Con orgullo satinado, la dueña de la casa, una boyacense ahogada por una bufanda, les muestra una escultura que domina la sala -un palo zafio, con chichones estratégicos, que descansa sobre un pedazo de alfombra con quemaduras-. Mientras ella informa que le costó tres millones de pesos, uno de los sinuanos dice que “esa vaina parece un manduco de antes del diluvio”. Una hora después, el ámbito sigue pareciendo más el de una tertulia santafereña que una fiesta costeña, y se ha impuesto una musiquita esnob: el baladista Ricardo Montaner ofrece, audaz, hacer sobre un mesón lo que aquellos caballeros hicieron, en su juventud, en lavamanos, en bancas de parque, en angarillas de burros, en sillas de peluquería.

Hacia la medianoche, uno de los hombres -a quien llaman en privado Manuel Crica- apoyado en el galope del ron, se ha salido del pacto social de la fiesta, en busca de sus verdades. Dice, suave y enérgicamente:

-Doctores queridos, ¿hasta cuándo vamos a seguir en esta cacorrada?

La pregunta, al principio brusca, parece providencial, pues diez minutos después, los señores con las camisas flotantes y algunos sin zapatos, pisando la baldosa con medias, oyen y tararean en infantil y desafinado coro una canción que se llama “La aventurera”.

-Ala, chino y qué les hizo- le pregunta la señora de la casa a Manuel, quien se retira un poco sin dejar de supervisar el coro y le dice a uno de los invitados santafereños, algo que éste no entiende:

-Yo sí sé cómo componer a estos carajos.

Arriba del cuello rígido y ladeado -resultado de una vieja afección- la boca es un tajo seco que se hunde en su mitad por el esfuerzo casi mítico del canto y muestra unos dientes apaleados y dignos, sobrevivientes. Más allá arriba está el espectáculo de los ojos, esa orilla de adormilamiento, ese sesgo de lejanía del ebrio o del soñador, que le presta a Pablo Flórez, el juglar mayor del Sinú y uno de los mayores de Colombia, el semblante no de un cantor agrario sino de un sonero isleño, un bohemio de la vieja época, un forajido providencial.

Para los recién llegados, puede parecer un intérprete musical de la penumbra, pero ha creado una de las músicas más solares y públicas de la región. En su obra musical, conviven casi todos los géneros conocidos en el Caribe colombiano: desde el porro al bolero, del paseo a la cumbia, lo que podría convertirlo en un músico inclasificable. En su juventud, la música de su pueblo, Ciénaga de Oro, estaba en manos de una familia pasmosa, los Saénz, cuya mayor pasión, era, curiosamente, el jazz. Algunos de los Sáenz les ponían nombres ingleses a sus carros. Uno de ellos, Juan, fue el Jonnhy Sáenz futuro que llevaría la música de banda y el ritmo del porro a una excelencia desconocida gracias a su sabiduría musical, a su disciplina y su dedicación

pedagógica a los músicos campesinos, y a crear una obra, a la que ni siquiera pudo empuñar la tendencia final a la monotemática mística. Pablo Flórez fue, desde el principio, otra cosa. Provenía de un ambiente de guitarreros y palabreros orales, menos cultos pero tal vez más vitales, más cercanos a la calle que al templo, a la historia carnal que, a la elación religiosa, al hombre corriente y contradictorio que al Dios inmaculado y vengador.

El humor es uno de los recursos más activos de que ha dispuesto Flórez para interpretar el sentido de su región, la más marginal de todas en el Caribe colombiano. El humor lo aparta de las insidias de la tristeza y el desagrado, lo hace abierto y compasivo, pero no le disuelve al sentido elegíaco de muchos de sus cantos. Para Flórez su música es un asunto sagrado, que no sólo justifica su vida particular sino la vida comunitaria. Es un don de la materia, que él hace respetar de cualquier forma y que traslada, como una ofrenda, a las parrandas de amigo, el espacio de las buenas confidencias y el buen chiste, en el que Flórez es, a su manera, feliz sin que lo parezca. Para él, una parranda intimista es lo que para Rafael Escalona, el juglar vallenato - extenuado ahora por la confusión personal y los lazos con el poder- un trámite televisivo o un puesto consular: uno de los sentidos de la vida. Hace unos quince años, Flórez citó una parranda en un patio abierto del barrio Chapundún de Ciénaga de Oro, a tres cuadras de su casa. Al lugar se llega atravesando un espeso cortejo de platanales sucesivos. Sentado en el centro del círculo de amigos, Flórez, aun impasible, parecía feliz, y su voz clara y clarividente daba a la reunión un inesperado tono de celebración. De repente, al atardecer, que allí logra unos colores irreales al filtrar el sol moribundo entre las hojas de plátano, Flórez comenzó a cantar una de sus canciones mayores, “Nancho Bedoya”.

En la segunda fila del círculo, un hombre borracho, familiar de uno de los invitados, manoteaba y discutía con los enemigos imaginarios de su impertinencia. La canción, sin embargo, continuó como un chorro de gracia en peligro. Flórez miró, indicativo, tres veces al borracho, pero éste no se dio por entendido. De repente, sus ojos se abrieron y el tajo de su boca se echó hacia adelante. Súbito, Pablo Flórez dio un manotazo sobre el cuerpo de la guitarra, como un juez con su martillo sobre la mesa de las condenas, y detuvo las cuerdas temblorosas. Ahora, su mirada al hombre no era de paciente espera sino de desprecio final.

- ¿De quién carajo es esta parranda, tú? Sí, tú, dime ¿de quién es esta parranda?

El borracho vio disiparse algunas de las tinieblas de su borrachera y largó una mirada perruna: pedía perdón. Pero ya era tarde.

-Esta parranda es mía- dijo Flórez, como quien ratifica la posesión de un océano o una mujer-. esta parranda es mía, gran carajo, y tú te vas. Es mía y te vas. Te vas ya- dijo Flórez volviendo a alzar la voz. Los otros hombres, tensos, llevaron sus silencios a compartir la decisión.

-Fuera ya- gritó Flórez, desde su silla.

El borracho se puso en pie como pudo, pues nadie lo ayudó, y murmuró que él “no había querido faltarle el respeto a Pablito”. Flórez volvió a mirarlo sin recoger su desprecio.

-No -dijo- si no me has faltado el respeto a mí. Le has faltado el respeto a tu sangre. ¡A tu madre le has faltado!

Cuando el hombre expulsado caminaba entre la espesa urdimbre del platanal, Pablo Flórez se volvió hacia los otros.

-Atención los hombres verdaderos -dijo- que voy de regreso.

Uno de ellos, con la sangre tocada por el alcohol, le dijo desde el círculo:

-Gracias, Pablito. Por este farto, pensé que este día se me iba a morir como los otros.

Aquellos músicos de las orquestas y las bandas del Sinú eran virtuosos, pero estaban limitados, en su mayoría, por el peso de su apego a la tierra, un arrebato silencioso, casi imperceptible, por las rutinas aldeanas. Tenían el talento, en algunos casos desmesurado, pero no las ganas de irse, de explorar en los circuitos de la música masiva y extender nombre y obra más allá de sus comarcas virtuosas y encerradas. La región cordobesa, además, se enclaustró en sus valles prodigiosos, sin mecanismos de promoción de sus artes y sus voces, sin periódicos ni disqueras, con buena parte de sus artistas inmensos relegados al papel de amenizadores de fiestas, y con sus estaciones de radio asaltadas por los tentáculos del ballenato omnipresente en sus cancioncillas más abyectas. Así mientras en las orillas de los caminos o en los pueblos bajo el eterno mediodía, volaban la copla y la décima, desguarnecidas y marginadas, y el grito de monte, en la voz sin igual de María Solipá, y el canto de vaquería, ya lejos de los dictados de Jaime Exbrayat, mientras esa belleza viril y extensa se quedaba sin alas en los ranchos o en los montes, los pueblos iban siendo estrangulados por una clase política desalmada o por grupos armados de todas las ideologías, sin raíces ni éticas, y el trovador quedaba muy cerca del bufón aldeano, y la música -que era el fruto de años de composición y recomposición de letras y aires- y que gozaba de una diversidad excepcional, se quedó en un estado subalterno: en enero, iba a las corralejas, y en diciembre a los clubes provincianos, donde trataba de luchar contra el predominio del músico vallenato, agigantado por la difusión radial y las ventas masivas. Mientras, el creador sinuano, rebotante de picardía y ritmo, y heredero de una tradición

formidable, se podría en el anonimato o era apenas el rey fugaz de una comarca inexistente, cualquier acordeonero de plácida recocha, se llenaba las manos de dinero o veía su rostro en las tapas de discos y en vitrinas muy miradas. Esa nueva injusticia histórica convertía, o amenazaba convertir, a los músicos sinuanos en resentidos domésticos, que rumiaban su enojo en los festivales de la región, al mismo tiempo que volvían a desplegar las muestras de su talento. El acordeonero de Sahagún, Freddy Sierra, otro mago de la digitación, ganaba el festival vallenato, después de años de figuración y oscuridad. A Pablo Flórez, que ha dicho con sus canciones tanto como Escalona y que, además, a diferencia del afamado vallenato, es músico de cuerpo entero, toca la guitarra y la percusión, a los que infunde el aliento de sus raíces menos visibles, y canta, le tocó el tiempo de la equivocación regional. Córdoba se hundía en la anonimidad debido a una enloquecida estructura de consumo -dirigida desde los centros del comercio musical- y a la falta de instrumentos de promoción y defensa de sus propiedades culturales. Cuando nació el Festival del Porro en San Pelayo, más allá de las discusiones valiosas o poco útiles sobre el origen del porro y los caminos de su autenticidad, se atisbó una esperanza, y lo fue.

El festival permitió que muchos pobladores se dieran un golpe en la frente y miraran hacia adentro de la casa. Lo que encontraron fue la confirmación de las maravillas presentidas. Músicos y músicos, viejos olvidados y jóvenes que serían olvidados, niños atrevidos y muchachas que desbordaban las imposiciones de sus madres, todos hacían música. La plaza de Pelayo era un hervidero popular pero además la constatación de una prolongada ignominia: allí estaban los intérpretes de un ritmo excluido pero sensacional, el porro de las bandas de viento.

Pablo Flórez es un compositor musical sincero, a la manera antigua, la que forjó en los juglares la piedra de su probable eternidad verbal: contar lo vivido con las palabras más propias.

Flórez parece necesitar el hechizo del suceso. Del vivir, viene el tema, caminando o corriendo. Flórez ama mucho más la realidad por vulgar y poderosa que la imaginación por alada. Como compositor, respira y sueña en función de sus personajes; primero los vive, luego se le fugan, después los ve reaparecer cuando menos lo espera. Inclusive, hace y difunde, picaresco, chismes sobre ellos para que regresen a su vida, de cuerpo presente. Por eso, sus canciones semejan, como una ansiosa lapa pegada a una piedra casi indiferente, el verdadero curso de la vida. Viven mientras él vive: se prolongan, anudadas, y una canción puede engendrar otra canción, que no es la simple continuación de la primera ni, mucho menos, otra nota de una estrategia comercial. Ha cantado, tal vez sin saberlo del todo, una saga.

Flórez acostumbra a acechar a sus personajes reales. Es uno de los pocos creadores del caribe colombiano que compone canciones sobre el mismo tema o el mismo personaje en tiempos distintos. Es el único matiz religioso que tiene este vibrante visitador de prostíbulos, corrales y otros templos del conocimiento vivencial en el Sinú. Durante años, Flórez quiso hacer una canción sobre Justa Padilla, una bailarina negra que desafiaba la moral pueblerina de los años cuarenta participando en los Bailes de Machos, salones de fiestas sin una sola mujer.

Padilla era una mujer distinta, no por su belleza serena ni por sus bríos escandalosos ni por sus virtudes de bailarina, sino, según Flórez, “por su fuerza”. Era, según lo ve Flórez ahora, un ser seguro, que vivía hacia adentro. Hace más de quince años, mientras atravesaba una calle del pueblo con la guitarra en la mano, Flórez divisó a una anciana que trataba de subir, con dificultad, el pretil de la tienda de Nando Nartelo en el centro del pueblo. La cabeza, dice Flórez, era como un casco de nieve sobre una vara de alquitrán. Flórez fue tras ella, y mientras la anciana

trataba de afirmar el primer pie sobre el andén esquivo, Flórez le gritó al oído el grito de combate de los amaneceres de 40 años atrás.

--Ueiiii, negra farta.

Justa Padilla lo reconoció sin parpadear. Flórez se acercó más para ver sus ojos. Luego, como acostumbra a hacer sin que lo noten muchas veces, inspeccionó la máquina del cuerpo y vio el pellejo traslúcido sobre el buril del hueso, y los labios sin ilusión. Pero comprobó que aún quedaba, sin duda, algo de la fuerza anterior, que reafirmó, cuando ella habló, en el calibre de la voz. Allí, en cuanto la mujer habló, en cuanto le vio la lejanía sacramental de los ojos, pero sobre todo cuando escuchó sus palabras, Flórez supo que allí venía la canción. La mujer le dijo:

-Pablo, todavía puedo.

La mujer que ya era una sombra, quedó exhibida en sus dos momentos: la memoria de la plenitud y la ruina incompleta del presente, y en medio de ellos, el ser humano agarrado a la vida y sus últimos soplos. La mujer subió el otro pie y tanteó el pretil como si se tratara de una frágil plataforma. Volvió la mirada y le dijo:

-Pablito, todavía puedo.

Pablo Flórez la cogió por el brazo para ayudarla a subir, y después de sonreír y echar el puño de la boca hacia adelante, le dijo:

-No te engañes, Justa Padilla, ya estás para canción.

Otro de los grandes folclorólogos de nuestra comunidad Orense el Maestro Miguel Emiro Naranjo también nos describe el el porro como una expresión en la vida y el corazón

En el porro se siente una fecunda mezcla de diversas culturas. Es un aire musical que identifica plenamente a la Región Caribe, pero ninguna zona en particular es su cuna.

El porro es producto de aquellos cantares raizales amerindios fusionados con ritmos africanos e instrumentos musicales europeos. Se configuró de manera espontánea y simultánea en diferentes puntos del Caribe, adquiriendo en su mestizaje elementos que describen su naturaleza, denominación, acento, forma, clasificación y transformación.

La cosmogonía del porro mestizo, cuyo proceso empieza a partir de la banda de músicos, da cuenta del mestizaje de la raza, de la idiosincrasia del hombre campesino y citadino, de la belleza de la mujer, el paisaje, la brisa del mar, el arrullo del trópico, la faena con el ganado, la dinámica cotidiana, y en general, con la geografía y antropología del Caribe.

Es fácil identificar el porro. Su melodía es nostálgica; su ritmo, su compás, es binario, del que surgen estímulos metafóricos; en la armonía se le aprecia una cadencia lenta y espaciosa; en cuanto a la tónica y la dominante hay una sucesión de los modos mayor y menor, formas que hallamos en algunos cantos y tonadas andaluzas, existentes aquí desde la Colonia.

La creencia popular lo encasilla dentro de la interpretación exclusivamente de la banda de músicos, creado en el campo. Y esto no es cierto. El porro no nació en la banda, ni todo lo que esta interpreta se llama porro. Puede crearse en todos los escenarios de la vida y tocarse con

cualquier instrumento sonoro; por un solo artista, o por varios agrupados. Depende de los formatos y contextos.

Siguiendo con su melodía, agrego que esta contiene una relación compleja de sentimientos encontrados, una mezcla ambigua de nostalgia y alegría; es como un lamento o un grito a cielo abierto que expresa entusiasmo y libertad. Pero no solo es música folclórica, sino un hecho social, y su danza es alegre, ceremonial, espontánea, como la gran región que representa. Su esencia no altera el estado anímico, no incita a la droga ni al morbo ni a la violencia. Es convivencia, fiesta sana

El sistema Nacional de Informacion Cultural SINIC, también nos aporta a nuestra identidad Cultural

Las manifestaciones coreográficas más tradicionales del departamento de Córdoba son el bullerengue, el baile cantado, la cumbia, el fandango, el porro y la puya.

4.3 Bullerengue

Se trata de un ritmo y danza ejecutado con tambores (macho y hembra), guaches y tablillas, acompañado por voces femeninas. La coreografía consiste en una mezcla de arrebatado sensualismo y alocada alegría. Los movimientos eróticos que ejecuta la mujer, como el de sobarse el abdomen inicialmente y luego los senos, además de simbolizar el estado de pubertad y calor de la hembra, simbolizan la maternidad.

4.1.1 Baile Cantado

Amenizado con tambor, toque de palmas y canto de bullerengue.

Bailan hombres y mujeres en un ir y venir al frente de los tambores, con un paso menudo y cadencioso en el que el hombre intenta acosar a la pareja. Mientras ellos bailan, el resto de los espectadores hace el círculo y acompaña con las palmas mientras los cantantes (hombres y mujeres), improvisan coplas resaltadas de ingenio, picardía con voces quejumbrosas.

4.1.2 El porro

En su versión original se amenizaba con conjuntos de pitos atravesados que a partir del siglo XX empezaron a ser sustituidos por bandas de música.

Este baile en pareja se danza circundando a los músicos, que se sitúan en el centro, encima de una tarima. La mujer lleva en la mano derecha, en alto, uno o más paquetes de velas prendidas, menea la cintura girando sobre sí misma unas veces y otras adelantando y retrocediendo. El hombre, por su parte, abre los brazos y dobla las piernas describiendo círculos en torno a la mujer sin tocarla. Por lo general el parejo lleva un sombrero vueltiao que a veces se quita para hacer una ceremonia con él, ya sea para abanicar a la mujer, golpear el suelo o colocárselo a su pareja en la cabeza.

En el porro los movimientos son lentos y consta de tres partes: danza, porro y bozá.

4.1.3 La puya

Es mucho más rápida que el porro. Con ritmo de acusada serenidad y cadencia, la pareja baila sin levantar los pies.

4.1.4 El fandango

Involucra tres significados: fiesta, ritmo y danza. Cada componente tiene características definidas y logran fusionarse en la “Gran Rueda del Trópico”. Allí se materializa un ritmo alegre, dinámico y eterno.

Se baila en un círculo en sentido contrario a las agujas del reloj. De él parten todos los diseños giratorios que han representando y representan la eternidad, por no tener principio ni fin. El factor asociativo impulsa a las gentes a colocarse espontáneamente en círculo para observar el fandango como un imán gigantesco que obliga a los espectadores a permanecer en su sitio en continua algarabía disfrutando de “La Gran Rueda del Trópico”. En el interior del círculo se hallan los músicos y las parejas danzantes.

5. MÉTODO PEDAGÓGICO MUSICAL DALCROZE

Anna M. Vernia Conservatorio Profesional de Música Mossen Francesc Peñaroja (Vall d’UixóCastellón) Hablar de educación rítmica o de método pedagógico activo, es hablar de Jaques Dalcroze. En este artículo se pretende dar un breve repaso a su biografía y ofrecer algunos principios de su método, en el que se destaca la importancia del movimiento corporal y la percepción musical a través de la totalidad del cuerpo y no solamente por el oído. Aunque se presupone que es un método para niños pequeños, como manifiesta Dalcroze la aplicación rítmica no tienen edades ni discrimina en capacidades o dificultades que puedan aparecer, pues todo lo contrario, sus beneficios pueden manifestarse en diferentes en diferentes ámbitos y no sólo en el puramente musical. Palabras clave Dalcroze – Rítmica – Educación Musical – Percepción musical Abstract Speaking of rhythmic education or active teaching method is to speak of Jaques Dalcroze. This article aims to give a brief review of his biography and offer

some principles of his method, which emphasizes the importance of body movement and musical perception through the whole body and not just by ear. Although it is assumed a method for young children, as illustrated by the rhythmic application Dalcroze do not discriminate on age or abilities or difficulties that may arise, because the contrary, its benefits can manifest differently in different areas and not only in the purely musical. Keywords Dalcroze - Rhythmic - Music Education - Music Perception

Émile Jaques-Dalcroze aunque de padres suizos, nace en Viena en el 6 de julio de 1865. Empieza sus estudios musicales en 1871. Se instalará en Ginebra junto con su familia en 1875, continuando sus estudios de piano en el Conservatorio. Años más tarde marchará a París para profundizar en sus estudios musicales y artísticos, trabajando con Fauré, Marmotel y Lavignac. En 1884 regresa a Viena para seguir estudiando piano, armonía e

ARTSEDUCA núm. 1 | 2012 improvisación con Bruckner, pero será el suizo Mathis Lussy quien le acercará a las posibilidades de la rítmica. En 1892 el Comité del Conservatorio de Ginebra lo nombrará profesor de armonía y del curso superior de solfeo. Contraerá matrimonio en 1899 con la cantante Maria-Anna Starace, conocida como Nina Faliero (Trias, s/f). Explica la autora anterior que la rítmica fue introducida en el Conservatorio de Ginebra en 1905, cuando ya se habían realizado diversas demostraciones del método en otras partes de Europa y aunque inauguró en 1911 el Instituto Jaques-Dalcroze en Hellereu (Alemania), será en 1915 cuando abrirá el Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra y tras difundir su método en diferentes partes del mundo (Inglaterra, Berlín, Francia, España, etc.) se celebrará en Ginebra el primer Congreso de Rítmica en 1922, creándose lo que hoy conocemos por F.I.E.R (Federación Internacional de Enseñantes de Rítmica). Este pedagogo y compositor suizo, se oponía al aprendizaje mecánico de la música. A través del movimiento corporal trabaja la educación del oído y el desarrollo perceptivo del ritmo. Según Silvia Del Bianco (en Díaz, 2007) este método es multidisciplinario,

relacionando música y movimiento corporal. El solfeo musical en el espacio posibilita visualizar las diferentes nociones musicales. El aprendizaje se realiza en grupo, trabajando capacidades de adaptación, imitación, reacción, integración y socialización. Se adquiere además una educación auditiva activa con la ayuda del movimiento, tomando conciencia del cuerpo y aprendiendo a improvisar corporal y musicalmente. A través de la motricidad global se llega a la educación musical, utilizando también material auxiliar como pelotas, aros, cintas, pentagramas en el suelo, pañuelos... o pequeña percusión como panderos, claves, crócalos etc. (Arroyo Escobar, 2009). Dalcroze empezó sus investigaciones a raíz de las dificultades detectadas en sus alumnos en las clases de solfeo. Su método se desarrolla a través de ejercicios corporales que permiten crear una imagen interior del sonido, ritmo y forma. Su método de educación musical (Euritmia) relaciona el movimiento corporal y la música, como menciona Alsina (en Díaz y Giráldez, 2007).

6. MARCO LEGAL. Es aquel que está constituido por leyes que le dan sustento y respaldo de manera legal a una investigación.

- Ministerio Nacional de Cultura, organismo responsable de formular, implementar y evaluar políticas, planes, programas, y proyectos encaminados a la cualificación de la docencia en las artes y de la actividad creadora, entendida como un derecho y aspecto fundamental en la calidad de la educación en Colombia.

Constitución política de Colombia, 1991. Señala:

- Artículo 67° La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica y a los demás bienes y valores de la cultura.
- Artículo 70° El estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de condiciones por medio de la Educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las personas que conviven en el país. El estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación.
- Artículo 71° La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento de las ciencias y, en general, a la cultura. El estado creara incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.
- Ley General de Cultura. Del fomento y los estímulos a la creación, la investigación y actividad artística y cultural, artículos 27, 29 y 32, pone de manifiesto la importancia del creador y la responsabilidad del estado en la generación de condiciones para su formación.
- Ley 115 de 1991-lei General de Educación. Art, 23. Para el logro de los objetivos de la educación básica. Sé establecen áreas obligatorias, entre estas se encuentra el estudio del área de educación artística y cultural.

- Plan Nacional para las artes 2007 -2010.Tiene como objetivo principal valorizar las prácticas artísticas como factor de desarrollo sostenible, de renovación de la diversidad cultural y principio de la ciudadanía democrática.
- Plan Nacional de música para la Convivencia. Su objetivo central se fundamenta en garantizar a la población su derecho a conocer, practicar y disfrutar la creación musical. Impulsa la conformación y sostenibilidad de escuelas de música en todos los municipios y del país

6. METODOLOGÍA

6.1 NATURALEZA DE LA INVESTIGACION:

El tipo de investigación de este Proyecto, está enmarcado dentro del paradigma cualitativo, con un enfoque de investigación-acción en el cual se incluye un acercamiento interpretativo y naturalista al sujeto de estudio, por cuanto estudia las cualidades artísticas musicales del estudiante. Este tipo de creatividad de investigación cualitativa se basa en la educación como un campo del conocimiento.

Para llegar a la frase esta es transmitida al cuerpo transformándolo en Instrumento de percusión trabajar la nominada “percusión corporal” pasar Progresivamente a la pequeña percusión instrumental. Pasar progresivamente a Los instrumentos de sonidos determinados. Es decir, primero se trabajan los Instrumentos corporales, más próximos a los niños, (pasos, palmas, pies, pitos...).

7. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación para este proyecto es cualitativo, con un enfoque de investigación

Acción, en el cual se incluye un acercamiento interpretativo y naturalista al sujeto de estudio, por cuanto estudia las cualidades artísticas del estudiante. Este tipo de investigación cualitativa.

7.1 PARADIGMA

La investigación se fundamenta en el paradigma socio crítico, por cuanto su objetivo obedece al análisis de las transformaciones sociales y dar respuestas a determinados problemas, en este sentido en el área que ocupa del reconocimiento y apropiación de las músicas tradicionales del depto. de Córdoba.

7.2 POBLACIÓN Y MUESTRA

Población. La población que utilizamos como método de estudio es la Institucion Educativa Marco Fidel Suares del Municipio de Ciénaga de Oro . La realidad social que presentan los estudiantes es bastante vulnerable, de bajos recursos económico son o depende de la venta ambulante, empleos domésticos, oficios varios

Muestra. La muestra se halla representada en 180 estudiantes del grado 3º ,4, 5 basica primaria . Esta muestra fue seleccionada de manera representativa aleatoriamente 10 estudiantes de cada grupo, teniendo en cuenta que desde los grados terceros se requiere mejorar el comportamiento dentro y fuera del aula de clase, con el desarrollo de talleres y así demostrar desde donde empieza a sentirse el desapego hacia nuestra cultura musical.

GRADOS	3	4	5	
NUMERO DE GRUPOS POR CURSO	2	2	2	6
NUMERO DE ESTUDIANTES POR GRUPO	30	30	30	90
TOTAL	60	60	60	180

7.3 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN:

instrumentos Los diferentes instrumentos utilizados Para la recolección de los Datos fueron: la encuesta se utilizó como principal fuente de información para recolectar datos sobre las dificultades presentes en dicho proyecto, se realizaron encuestas a los estudiantes, padres de familia, docentes y comunidad educativa en general.

Se hicieron visitas de rigor para obtener los permisos de rigor para desarrollo de la actividad entre las fechas 1 de marzo al 15 de marzo 2022.

INSTITUCION EDUCATIVA MARCO FIDEL SUAREZ

Ciénaga de Oro – Cordoba

En cuesta aplicada a muestra de estudiantes de los Grados 3,4,5, Basica Primaria y a padres de Familias.

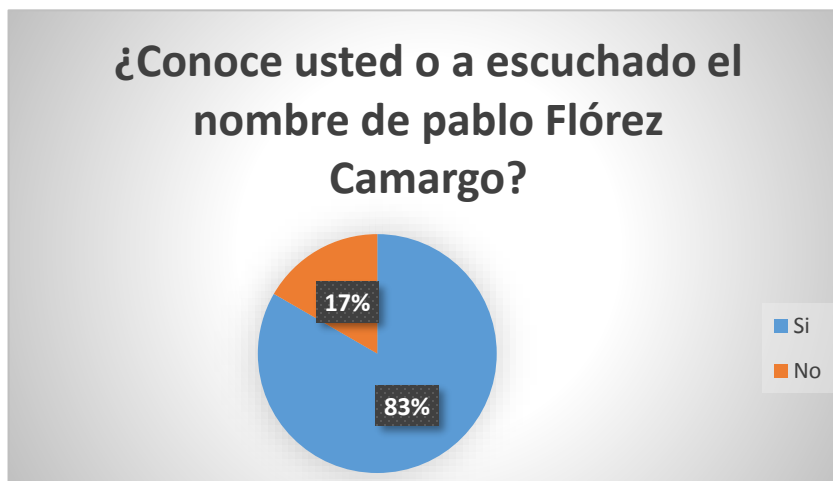
Objetivo ; Obtener información y Diagnosticar el grado de conocimiento que tienen los estudiantes de 3, 4, y 5 de básica primaria de la Institución educativa Marco Fidel Suárez respecto al legado musical de Pablo Flórez Camargo,

1. ¿Conoce usted o a escuchado el nombre de pablo Flórez Camargo?

Si

No

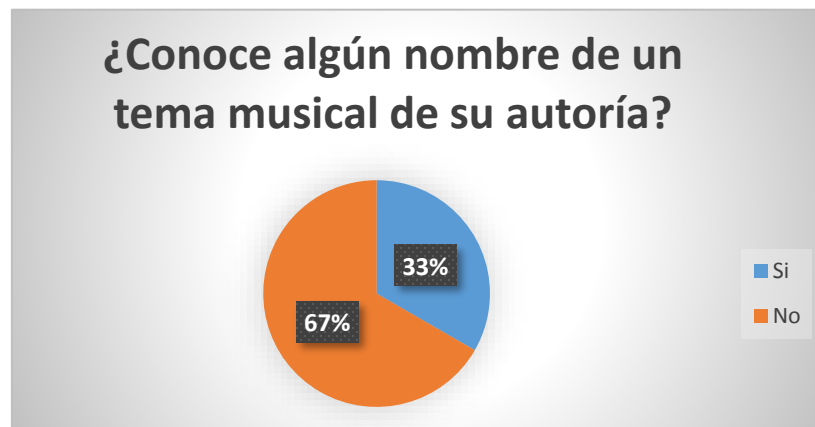
No sabe / no responde



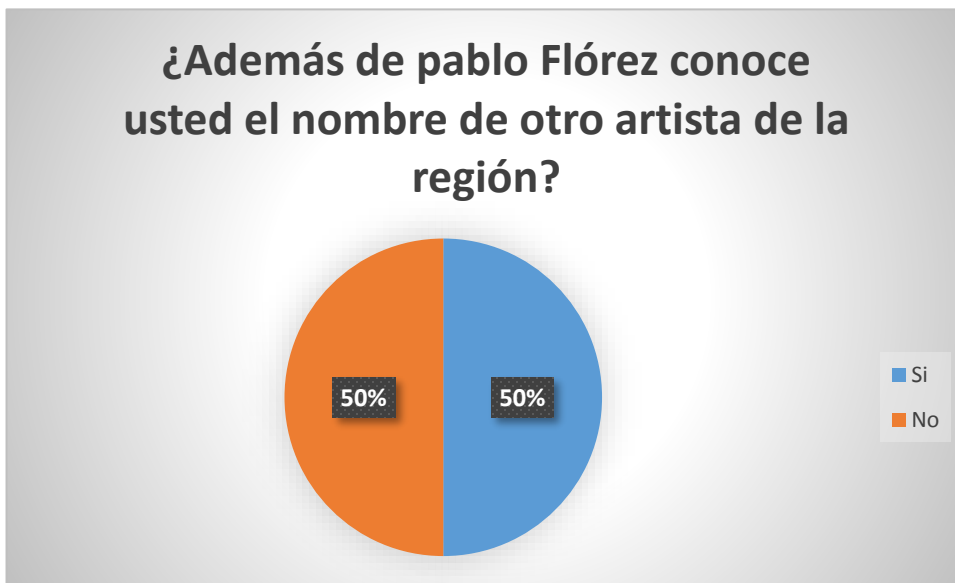
2. ¿Conoce algún nombre de un tema musical de su autoría?

Si

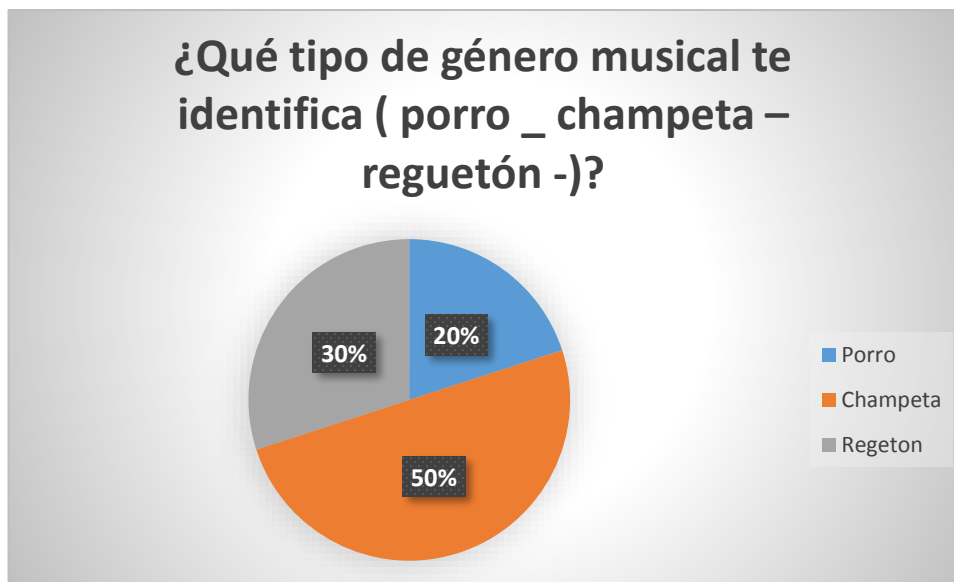
No



3. ¿Además de pablo Flórez conoce usted el nombre de otro artista de la región?



3 ¿Qué tipo de género musical te identifica (porro _ champeta – reguetón)



TALLERES PEDAGÓGICOS Ilustrativos y de participación con los estudiantes:

CONTENIDO DE LOS TALLERES

Estos talleres tendrán como eje dar conocimientos sobre la música de la región la instrumentación los aires y sus compositores.

Los talleres se iniciaron con los grados 3° el 1 de abril y el 8 de abril.

Con los grados 4° se realizaron el 15 de abril y el 22 de abril. Grados 5° se realizaron el 29 de abril y el 6 de mayo.

8. FASES DE LA INVESTIGACIÓN:

8.1 FASE DEL DIAGNÓSTICO

Como es de saberse todo conocimiento a través de la cultura de una región, municipio o pueblo se enfatiza y se profundiza en la escuela, en este caso aquí radica el primer problema, la desinformación que existe en las escuelas orenses a cerca del patrimonio cultural lo cual es completamente nulo, como lo es también desde los hogares y las más influyentes que son las emisoras.

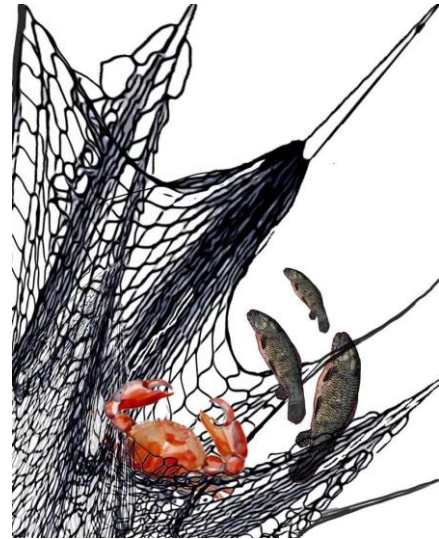
8.2 FASE DE IMPLEMENTACIÓN

Se realizo una actividad dentro de la institución donde se colocaron dos parlantes, en los extremo de la institución de la Institucion Educativa , se difundio música representativa de pablo Flórez Camargo y otro género (champeta) para observar cuantos estudiantes se identificaban con el género regional.

. Se desarrollo una actividad donde se escogieron uno de los temas de pablo Flórez (con el agua a la rodilla) ilustrados en imágenes para motivación de los niños y así fueran reconociendo cada parte de la historia de esta canción.



Yo me pongo mi camisa de raya y me engancho
mi sombrero viejo, bis



En el hombro llevo una tarraya pa coge
moncholos y cangrejos



Con el agua en la rodilla pesco yo, bis



Cuando vuelvo a mi ranchita de palma ay me
espera una viejita buena.



Y tiene yuca ya muy bien pelada pa coge y a completar la cena



Yo me pongo mi camisa de raya y me engancho mi sombrero viejo, bis

8.3 FASE DE EVALUACIÓN.

Análisis de datos:

Con esto se pudo afirmar la falta de culturización que hay en la institución ya que el número de estudiantes que había en el parlante donde se colocó la música de pablo Flórez Camargo era muy inferior al número de estudiantes que llagaron donde estaba otro género musical (champeta).

8.4 PROCESAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN:

Se usarán medios orales para los talleres que serán de manera presencial.

Para las encuestas formatos en físico.

Medios digitales y auditivos como sonidos.

RESULTADOS

1, Se lograron familiarizarse con el folclor del departamento y aprender a reconocer a Pablo Flórez Camargo como un precursor de la tradicionalidad musical oreense y en la región como una motivación para el proceso enseñanza- aprendizaje.

- 1 - los estudiantes lograron reconocer diferentes Aires musicales del departamento de Córdoba, logrando de esta manera que ellos empezaran a tener un amor propio, sentido de pertenencia y muchas ganas de seguir investigando acerca del tema.
- 2 . Implementar espacios de encuentro y ejecución de actividades pedagógicos en la I.E
- 3 Fomentar la labor educativa de los padres, en la integración de la familia en los procesos culturales, apoyando el Festival de la canción Marco fidelista.
- 4 Adecuar espacios formativos en la I.E para realización talleres de música regional.
- 5 Optimizar los recursos y los espacios musicales para generar experiencias educativas enriquecedoras que contribuyan a la formación integral y a la adquisición de aprendizajes significativo

CONCLUSIONES

El desarrollo de los taller para la introduccion de la musica regional del departamento de cordoba en la institucion educativa marco fidel suarez del municipio de cienga de oro, tomando como referencia la obra musical de pablo floreaz camargo

Es un tipo de investigación cualitativo, con un enfoque de investigación Acción, se incluye un acercamiento interpretativo y naturalista al sujeto de estudio, por cuanto estudia las cualidades artísticas del estudiante. Este tipo de investigación cualitativa.

Partiendo del desarrollo de los talleres se realizó en el trascurso de mis prácticas para optar el título de Licenciado en educación artística. Logrando la habilidad del trabajo, dirigido a los grados 3.4.5. Básica primaria de la Institucion Educativa . MARCO FIDEL SUAREZ DE CIENAGA DE ORO.

En el desarrollo del Proyecto se aplicaron estrategias para la incursión de la música regional de córdoba tomando como referente a Pablo Flores, se involucró a toda la comunidad educativas, padres de familias de los grados mencionados y cuerpo directivo de la Institucion Educativa Marco Fidel Suarez , donde se pudo apreciar la contribución y el fortalecimiento de habilidades Interpretativas en los talleres realizados

El desarrollo adecuado de los procesos de formación artística en los estudiantes, causan un aporte a la formación integral de los mismos, implementando estrategias y/o métodos acordes con la necesidad que se presente en cualquier institución, ya que desde la parte educativa suma al proceso enseñanza- aprendizaje.

Ayuda de manera directa a fortalecer la identidad cultural a través de la música folclórica de la región tomando como referencia la obra de Flórez Camargo, el sentido de pertenencia hacia lo tradicional, la adquisición de nuevos conocimientos sobre lo que nos identifica como cordobeses, las actividades donde se no solo nos concentramos en aprender sino también en la diversión que causa el roce con algo que es nuevo para ellos.

Personalmente fue una experiencia significativa ya que gracias a los talleres que se realizaron se logró captar la atención de los estudiantes y es de gran satisfacción que hoy día ellos reconozcan su patrimonio.

Bibliografía

Orff - PEDAGOGÍA MUSICAL. (s. f.). *Pedagogía Conceptual*. Recuperado 2015, de <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-orff>

Lucato, M. (s. f.). *La metodología Kodály aplicada a la escuela primaria. La metodología Kodály aplicada a la escuela primaria*. Recuperado 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2786659>

Lucero, E. (2012). *Música académica*. Slideshar
<https://es.slideshare.net/EstefaniLucero/musica-academica>

González, J. R. (2013). *Departamento de Psicología - Universidad de Pamplona - MétodoKodály*. Departamento de Psicología.
http://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/portalIG/home_70/recursos/01general/04072013/metodokodali.jsp

Mi corralito de colores (2015) por María Ketty Figueroa Pastrana
<https://www.youtube.com/watch?v=FN03uaTZfE8>

ALSINA, Pep. (2007). *Métodos de enseñanza musical. Algunos puntos de contacto*. En Díaz, Maravillas; Giráldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación música* (pp. 15-23). Barcelona: Graó. ARROYO ESCOBAR, Mª Virginia (2009). *Los métodos en la educación musical*. *Enfoques educativos*, 30, 25-35. En: http://www.enfoqueseducativos.es/enfoques/enfoques_30.pdf [Consulta: 1 de junio de 2010]
BACHMANN, Marie-Laure (1998). *La rítmica Jaques Da-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide
BETÉS DE TORO, Mariano (2000) *fundamentos de*

musicoterapia. Madrid: Morata DEL BIANCO, Silvia (2007). Jacques-Dalcroze. En Díaz, Maravillas; Giráldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación música* (pp. 24- 32). Barcelona: Graó. TRÍAS, Núria (s/f). *La aportación de Emil Jacques-Dalcroze a las actividades físicas con soporte musical*. [En línea] en [http://articulos-apunts.edittec.com/11- 12/es/011-012_004-006_es.pdf](http://articulos-apunts.edittec.com/11-12/es/011-012_004-006_es.pdf) [Consulta: 1 de septiembre de 2011].

BIBLIOGRAFÍA ALSINA, Pep. (2007). *Métodos de enseñanza musical*. Algunos puntos de contacto. En Díaz, Maravillas; Giráldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación música* (pp. 15-23). Barcelona: Graó. ARROYO ESCOBAR, M^a Virginia (2009).

Los métodos en la educación musical. *Enfoques educativos*, 30, 25-35. En: http://www.enfoqueseducativos.es/enfoques/enfoques_30.pdf [Consulta: 1 de junio de 2010] BACHMANN, Marie-Laure (1998).

La rítmica Jaques Da-Dalcroze. Una educación por la música y para la música. Madrid: Pirámide BETÉS DE TORO, Mariano (2000) *fundamentos de musicoterapia*.

Madrid: Morata DEL BIANCO, Silvia (2007). Jacques-Dalcroze. En Díaz, Maravillas; Giráldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación música* (pp. 24- 32). Barcelona: Graó. TRÍAS, Núria (s/f).

La aportación de Emil Jacques-Dalcroze a las actividades físicas con soporte musical. [En línea] en [http://articulos-apunts.edittec.com/11- 12/es/011-012_004-006_es.pdf](http://articulos-apunts.edittec.com/11-12/es/011-012_004-006_es.pdf) [Consulta: 1 de septiembre de 2011]

Anexos



Imagen 1

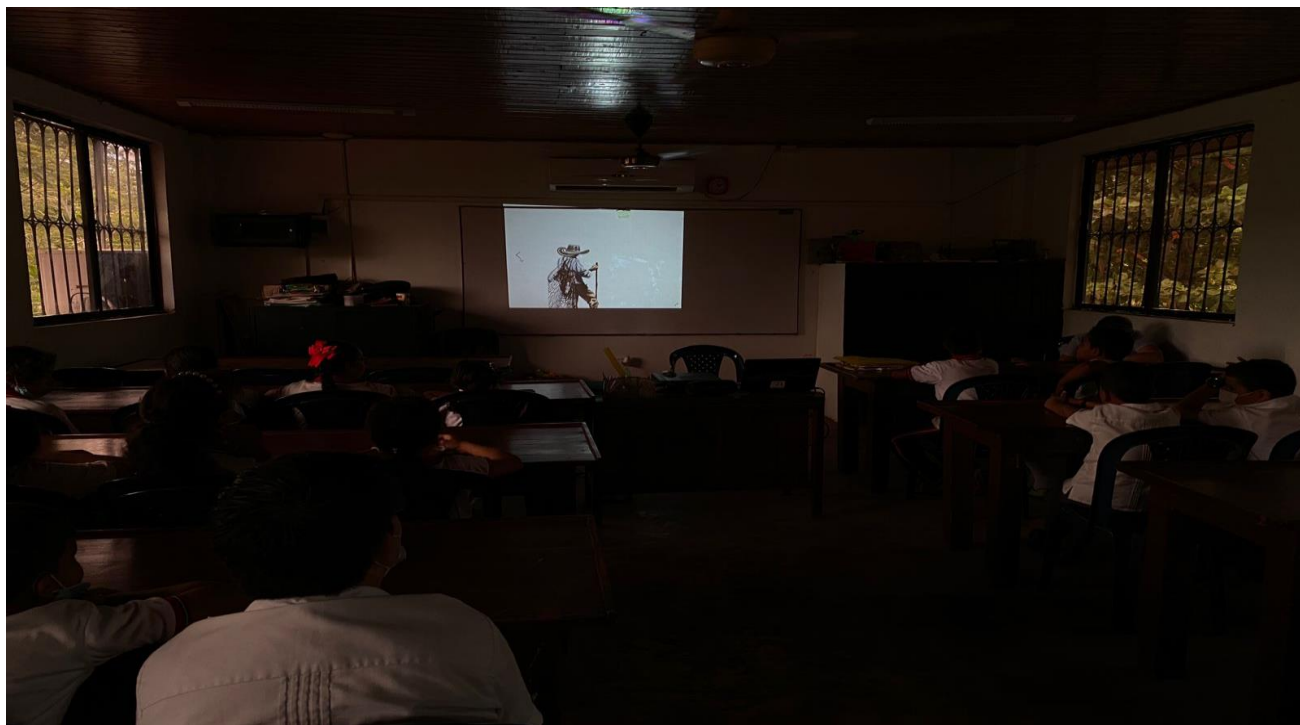


Imagen 2



Imagen 3

Canon a 2 voces

Cabeza e' gato

Music by: Pablito florez

que me sue - nen un pe - la - ye - ro un buen po - rro

que me sue - nen un pe - la - ye - ro

que me se - pa ca - be - za ga - to con buen que - so a ca - sa - be do -

un buen po - rro que me se - pa ca - be - za ga - to con buen que - so

blao con sue - ro y arroz con co - co con

a ca - sa - be do - blao con sue - ro

guiso e pa - to a pen - ca de car - ne sa - la da

y arroz con co - co con guiso e pa - to

19

ay que sea pre - pa ra de abue - la

a pen - ca de car - ne sa - la da ay que sea pre - pa

24

y con le - ñaen mi - taun so la

ra de abue - la y con le - ñaen mi - taun so la

29

con yu - caha ri - nay un ña - me enrue - da

con yu - caha ri - nay un ña - me enrue - da

33

y de ña - pa unain - dia bue - na que ten - ga un

y de ña - pa unain - dia bue - na

Detailed description: This image shows a musical score for a two-voice canon. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 19-23) shows the first voice entering with the lyrics 'ay que sea pre - pa ra de abue - la' while the second voice plays a rhythmic accompaniment. The second system (measures 24-28) shows the second voice entering with the lyrics 'y con le - ñaen mi - taun so la' while the first voice continues its accompaniment. The third system (measures 29-32) shows both voices singing together with the lyrics 'con yu - caha ri - nay un ña - me enrue - da'. The fourth system (measures 33-36) shows both voices singing together with the lyrics 'y de ña - pa unain - dia bue - na que ten - ga un'. The score is written in a simple, clear style with standard musical notation.

38

dién - te deo - ro

que le doel pe - lo ala ca - de - ra

que ten - ga un dién - te deo ro

que

43

y que si ga so - nan doel po - rro

le doel pe - lo ala ca - de - ra

y que si ga so -

48

y de ña - pa unain - día bue - na

nan doel po - rro

y de ña - pa unain - día bue - na

53

que ten - ga un dién - te deo ro

que le doel pe - lo

que ten - ga un dién - te deo ro

Imagen 6

58

ala ca-de-ra

y que si ga so-nan doel po-rro

que le doel pe-lo ala ca-de-ra

63

y que si ga so-nan doel po-rro

y que si ga so-nan doel po-rro