

**GUÍA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO VOCAL EN JÓVENES CON  
DIVERSIDAD FUNCIONAL DEL PROGRAMA CREA DEL BARRIO SANTA SOFÍA.**

**Autor.**

**Ana Geraldine Bernal Santofimio**

**Director.**

**Gloria Casas Azcuy**

**Trabajo presentado como requisito para obtener el título de Licenciado en Música.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C**

**2021**

## **Dedicatoria**

*Quiero dedicar este trabajo a todos los futuros lectores, ya sea para sus investigaciones, consultas o referencias acerca del desarrollo de un proceso musical con población con diversidad funcional.*

*Quiero dedicar este trabajo también a mis padres y a mis familiares, como una muestra de amor por mi carrera y los frutos que se pueden obtener de ella.*

*“El deseo que nace en tu corazón de hacer algo bueno, es la prueba que Dios te envía de que eso ya es tuyo”*

*Denzel Washington*

## **Agradecimientos**

*Quiero agradecer primero a Dios por haberme dado la oportunidad de ingresar a esta grandiosa universidad en donde crecí como persona y como futura profesional.*

*Quiero agradecer a mis padres y a mi hermano que siempre me apoyaron en mi camino de formación musical profesional desde el principio.*

*Quiero agradecer a mi asesora Gloria Casas por creer en el futuro de esta idea, aconsejarme, apoyarme y corregirme en este proceso.*

*Quiero agradecerles a los docentes de música del CREA Santa Sofía por sus enseñanzas, por su disposición y amabilidad en el proceso de práctica.*

*Quiero agradecer a todas las personas que he conocido desde el momento en que me aventuré en el mundo de la música.*

## Lista de Contenido

Resumen analítico en educación – RAE	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Introducción	9
Capítulo 1. Generalidades de la Investigación	3
1.1 Descripción del Problema	3
1.2 Antecedentes	7
1.3 Justificación	10
1.4 Objetivos	14
1.4.1 Objetivo General	14
1.4.2 Objetivos Específicos	14
Capítulo 2. Marco Teórico	14
2.1 Afinación y Entonación	15
2.2 Técnica Vocal	17
2.2.1 La Respiración en el Canto	18
2.2.2 ¿Cómo se produce la voz?	20
2.3 Pedagogía Musical	23
2.3.1 Perspectiva de Educación Musical	24
2.4 La Música Como Medio De Integración Social Dentro Del Ámbito Educativo	30
2.5 Diversidad Funcional	34
2.5.2 Diversidad Intelectual	36

2.5.2.1 Trastornos del Espectro Autista – TEA	37
2.5.3 Diversidad Sensorial	38
2.5.4. Diversidad Psicosocial	39
Capítulo 3. Marco Metodológico	41
3.1 Enfoque Investigativo	41
3.2 Tipo de Investigación	43
3.3 Instrumentos de Indagación	43
3.4 Población	46
3.5 Cronograma	48
3.6 Diseño Metodológico	48
Fase 1: Observación	49
Etapa 1: Observación directa.	49
Etapa 2: Aplicación y Análisis de entrevistas.	51
Fase 2: GUIA DIDACTICA	58
Etapa 4: Descripción de la guía didáctica.	58
Introducción.	58
TALLER 1: Exploración vocal	60
TALLER 2: Reconociendo timbres	67
TALLER 3: Introducción al ritmo	73
TALLER 4: Introducción al canto	84

TALLER 6: Introducción al canto a dos voces	92
TALLER 5: Vamos al ensamble	100
Etapa 5: Validación de la propuesta didáctica	105
Conclusiones y Recomendaciones	106
Referencias	108
Anexos	117

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> .....	18
<b>Figura 2</b> .....	21
<b>Figura 3</b> .....	61
<b>Figura 4</b> .....	63
<b>Figura 5</b> .....	68
<b>Figura 6</b> .....	77
<b>Figura 7</b> .....	78
<b>Figura 8</b> .....	79
<b>Figura 9</b> .....	80
<b>Figura 10</b> .....	80
<b>Figura 11</b> .....	82
<b>Figura 12</b> .....	83

## Lista de Tablas

<b>Tabla 1</b> .....	47
<b>Tabla 2</b> .....	47
<b>Tabla 3</b> .....	48
<b>Tabla 4</b> .....	51
<b>Tabla 5</b> .....	59



## Lista de Anexos

<b>Anexo 1</b> .....	117
----------------------	-----

## Introducción

El espacio Práctica Pedagógica, dentro del currículo de la Licenciatura en Música (LEM) de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), consta de cuatro niveles y es accesible a estudiantes de séptimo a décimo semestre. Para su puesta en práctica la Universidad tiene instituciones propias como la Escuela Maternal y el Instituto Pedagógico Nacional (IPN), además posee convenios con Instituciones Educativas Distritales (IED) de la ciudad de Bogotá y sus alrededores, en las cuales los futuros licenciados pueden desempeñarse en distintas líneas de formación musical en el aula (teórica, instrumental, coral, iniciación) y trabajar con poblaciones diversas.

Dentro de la práctica, como espacio formativo, los estudiantes tienen autonomía para escoger el lugar donde desean realizar su labor, teniendo en cuenta sus intereses pedagógicos. La investigadora de este proyecto se inclinó por formar parte del grupo de practicantes del convenio que existe entre la LEM y los centros CREA de IDARTES, debido a su interés por la línea pedagógica-musical encaminada a la inclusión.

El espacio ofrecido por el CREA del barrio Santa Sofía a los practicantes, permite trabajar con población con diversidad funcional<sup>1</sup>, lo cual se convierte en un desafío tanto para el docente titular como para los docentes en formación; y es ahí donde la música se convierte en un eje de transformación social, integración y creación artística, que motiva a los estudiantes y aporta al desarrollo de su personalidad y trabajo en equipo.

---

<sup>1</sup> Diversidad funcional: “Se ajusta a una realidad en la que una persona funciona de manera diferente o diversa de la mayoría de la sociedad. Este término considera la diferencia del individuo y la falta de respeto de las mayorías, que en sus procesos constructivos sociales y en su entorno, no tienen en cuenta esta diversidad funcional”. (Romañach y Lobato, 2009, p.4)

De ese trabajo inspirador surgió la presente investigación de tipo exploratorio-propositiva y con enfoque metodológico cualitativo, donde la investigadora propone el diseño de una guía didáctica que facilite la formación vocal a los estudiantes con diversidad funcional del CREA y de esa misma forma contribuya a mejorar su afinación y entonación.

Encontrar en el CREA Santa Sofía varios tipos de diversidad en un solo salón constituyó un reto mayor, a lo que se sumó la poca interacción que se tuvo con los estudiantes debido a los dos semestres de virtualidad, producto de la pandemia del Covid-19. Es importante aclarar que debido a la pandemia no fue posible implementar la guía didáctica propuesta por la investigadora, sin embargo, con la información recolectada a partir de la observación durante el semestre de trabajo de campo, los aportes que hicieron docentes de esa institución a través de entrevistas, y el análisis de documentos sobre pedagogía musical y vocal, se elaboró la guía didáctica que se propone a continuación.

En el informe de esta investigación se presenta una Introducción, tres capítulos, Conclusiones y Recomendaciones y Referencias. En el Capítulo 1 titulado Generalidades de la Investigación se encuentra la descripción de la problemática, los antecedentes que aportan las bases a la creación de la propuesta didáctica, la justificación del proyecto a realizar y, finalmente, los objetivos.

En el Capítulo 2 o Marco Teórico se encuentran desarrollados temas importantes como la afinación y entonación vocal, con sus respectivas diferencias y definiciones; la técnica vocal, que fue abordada desde la exploración del aparato fonatorio para conocer el modo en que se produce la voz y su funcionamiento, y cómo intervienen los sistemas respiratorio y digestivo y algunos órganos y músculos del cuerpo humano; la pedagogía musical aborda una selección de los

principales pedagogos del Siglo XX, así como otros autores recientes y sus teorías. En el mismo capítulo la música se expone como medio de integración social para los jóvenes y sus beneficios dentro del ámbito educativo formal como parte del desarrollo integral de los estudiantes; por último, se encuentra el término diversidad funcional con su respectiva definición, descripción y justificación dentro del marco de inclusión social en América Latina, junto con su división por grupos, que, a su vez, poseen sus respectivas definiciones, análisis y descripciones.

El Capítulo 3 corresponde al Marco Metodológico, donde se desarrolla el Enfoque Cualitativo de la investigación, el tipo de investigación Exploratorio-Propositivo, los instrumentos de indagación que se emplearon como la observación, y las entrevistas realizadas a los docentes del grupo del CREA Santa Sofía, que se utilizaron para sustentar la creación de la guía didáctica, que se divide en fases y etapas y contiene varios talleres de clase para trabajar aspectos como ritmo, armonía, melodía y oído musical.

Por último, las Conclusiones y Recomendaciones muestran los resultados de la investigación junto con apreciaciones y comentarios de la investigadora acerca del proceso llevado a cabo durante la creación de la guía didáctica y en las Referencias están todos los documentos analizados y citados en esta investigación.

## **Capítulo 1. Generalidades de la Investigación**

### **1.1 Descripción del Problema**

El Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) inició, en el año 2013, un programa denominado CREA<sup>2</sup>, (antes CLAN) con el que busca generar procesos de formación en ramas

---

<sup>2</sup> El programa CREA Formación y Creación Artística, es una estrategia de la alcaldía de Bogotá, que Inició en el año 2013, el propósito del programa es generar estrategias de formación en el campo de las artes, que potencien el ejercicio libre de los derechos culturales de los ciudadanos y ciudadanas, y fortalezcan los desarrollos de las políticas públicas en las dimensiones del campo. (IDARTES, s.f.)

artísticas como la danza, el teatro, las artes plásticas y la música tanto como en las ciencias. Esta iniciativa permite desarrollar la creatividad y potenciar las capacidades de los habitantes de la ciudad de Bogotá, consolidando procesos de transformación social e igualdad de oportunidades. (Instituto Distrital de las Artes [IDARTES], s.f.)

El programa se desarrolla en 3 líneas: Emprende CREA, Laboratorio CREA y Arte en la escuela, siendo la última la que impulsa el desarrollo de esta investigación, ya que trabaja con estudiantes de colegios públicos con las jornadas única y extendida de la Secretaría de Educación Distrital (SED), y su objetivo es implementar la formación artística como un campo de conocimiento dentro del currículo escolar para garantizar la formación integral de niños, niñas y adolescentes. Dentro de esta línea, el programa de música permite explorar y vivenciar esta rama de las artes conociendo su historia, géneros e instrumentos. A partir de las prácticas de formación y creación musical se generan procesos de construcción y consolidación de proyectos artísticos.

El CREA Santa Sofía, ubicado en la localidad Barrios Unidos ofrece un espacio enfocado en las artes, a personas de todas en las edades, en especial a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes pertenecientes a diversas fundaciones vinculadas a la Institución Educativa Distrital José Berbeo, los cuales, en su mayoría, presentan algún tipo de diversidad funcional como autismo, diversidad sensorial, psicosocial e intelectual, muchas de las cuales generan en los jóvenes dificultades en la atención y disposición para la clase, introversión y problemas para relacionarse con sus compañeros o formar vínculos de amistad (Ministerio de Educación Nacional [MEN], 2017).

La creación en Colombia de la Ley 1618 de 2013, que según Parra (s.f.), marcó un precedente para los derechos de la población con diversidad funcional y permitió la expedición

de políticas y programas para garantizar los derechos de esta población, como el derecho a la salud, educación, empleo y protección social, en igualdad de condiciones que las demás personas; además también propone brindar acompañamiento a sus familias y eliminar toda forma de discriminación.

Esta ley tiene por objetivo garantizar y asegurar el ejercicio efectivo de los derechos de las personas con discapacidad, mediante la adopción de medidas de inclusión, de acciones afirmativas, de ajustes razonables y de la eliminación de toda forma de discriminación por razón de discapacidad (Congreso de Colombia, 2013, p1).

Casas (2019) afirma que en la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y su Protocolo Facultativo de las Naciones Unidas la educación musical no se encuentra dentro de los procesos de formación profesional de la población y solo se toma en cuenta con fines terapéuticos a partir de la musicoterapia, cuya finalidad según Aguilar (2006 citado por Casas, 2019) es activar las diversas conexiones que produce la música en el cerebro para generar un estímulo y lograr una expresión libre del individuo y según González (2010) y Boltrino (2017) citados por la propia autora, la música aporta al desarrollo comunicativo en personas que presentan problemas de aprendizaje y ayuda en la curación de las dificultades emocionales.

El Ministerio de Educación Nacional (MEN), con el fin de fomentar la equidad, posee una serie de documentos que brindan orientaciones pedagógicas para regular la educación inclusiva. En ellos se exponen estrategias y acciones a implementar dentro del ámbito educativo con el fin de generar una inclusión social que trabaje la igualdad y la equidad dentro de la sociedad. Uno de esos documentos está enfocado en acompañar distintos grupos de estudiantes

con Necesidades Educativas Especiales (NEE) dentro de las instituciones educativas nacionales titulado “*Guía No 12 Fundamentación conceptual para la atención en el servicio educativo a estudiantes con NEE*” MEN (2007); así mismo, existe otro documento titulado “*Cartilla de educación inclusiva. Educación inclusiva con calidad. “Construyendo capacidad institucional para la atención a diversidad”*”, el cual, contiene orientaciones y estrategias centradas en la atención a la diversidad por medio de un proceso de autoevaluación, homogeneización y estandarización de las instituciones educativas para su mejoramiento MEN (2008).

La formación musical no ha estado al margen de esta revolución educativa en materia de diversidad ya que el documento titulado Lineamientos de formación musical (Ministerio de Cultura, 2016), posee un capítulo denominado Formación musical para poblaciones en condición de discapacidad auditiva y visual, que promueve el desarrollo de destrezas y habilidades musicales en niños, niñas y jóvenes con diversidad funcional, mediante la aprehensión de conceptos tales como percusión corporal, discriminación tímbrica, conciencia del cuerpo como medio de expresión, trabajo en equipo, interpretación vocal e instrumental. En el propio documento se expone una guía a desarrollar según el tipo de diversidad que se encuentre dentro del grupo (cognitiva, visual, auditiva), con una serie de estrategias (eje auditivo, vocal e instrumental) encaminadas al trabajo en equipo, la creatividad y la comunicación entre los mismos partícipes del grupo, basadas en diversas teorías de aprendizaje y metodologías musicales.

De la misma forma el documento titulado Lineamientos de iniciación musical, está orientado por el principio de reconocimiento de la diversidad y plantea que, “en lo pedagógico, la práctica implica un proceso de construcción de conocimiento que pone en juego las formas en

que cada quien aprende y descubre en el hacer, permitiendo la vinculación, la diversidad, la libertad y la creación” (Ministerio de Cultura, 2015, p.21)

Luego de realizar búsquedas e investigaciones de bibliografía o referencias acerca de propuestas didácticas enfocadas a población con diversidad funcional se observó que la mayoría de ellas se dirigían a cierta diversidad en específico, con actividades y repertorio para abarcar, pero no se encontró una propuesta que busque reunir varios tipos de diversidad funcional en una misma aula de clase. Es por esta razón que surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo favorecer el desarrollo vocal en jóvenes con diversidad funcional del CREA Santa Sofía, a través de la creación de una guía didáctica que permita solventar problemas de afinación y entonación?

## **1.2 Antecedentes**

En la búsqueda de información concluyente que pudiera ofrecer alguna herramienta para ayudar a la formación vocal de los estudiantes del grupo de música del CREA Santa Sofía se analizaron trabajos de grado que brindaron información precisa sobre el tema en cuestión.

Vargas (2015) expone los problemas de afinación de un grupo de 20 alumnos pertenecientes al curso Preparatorio en Música de la Pontificia Universidad Javeriana con inicio musical tardío (personas que empiezan a estudiar música en la adultez) y desarrolla una estrategia de trabajo auditivo y vocal desde el aprendizaje colectivo. Con el fin de prepararlos para el examen de admisión a la carrera realizó una serie de talleres para varios grupos de estudio por un período de dos meses, en los que hizo una estimulación auditiva y vocal con ayuda de materiales didácticos y ejercicios de solfeo, dictados melódicos y armónicos. Este estudio permitió que alrededor del 90% de los estudiantes del grupo aprobarán el examen de admisión y



pudieran solucionar sus problemas de afinación al cantar como resultado de un buen entrenamiento auditivo.

Una temática similar fue abordada por Sierra (2017), estudiante de la Licenciatura en Música de la UPN, quién también investigó los problemas de afinación en personas con inicio musical tardío a partir de la experiencia de estudiantes de 18 a 34 años pertenecientes a la LEM de la UPN. Para este autor los problemas de afinación tienen como origen un proceso musical poco riguroso y/o la poca o nula preparación en técnica vocal antes de su ingreso a la Universidad. En este proyecto se crea una propuesta basada en ejercicios de solfeo junto con un entrenamiento auditivo intensivo y clases de técnica vocal, donde resalta la importancia de una "correcta iniciación musical y vocal", o lo que es lo mismo, una iniciación musical y vocal temprana, enfocada al desarrollo auditivo del estudiante. Este antecedente también es de suma importancia para la investigación

Los dos antecedentes anteriormente mencionados fundamentales para la presente investigación ya que demuestran los alcances que tienen algunas estrategias o propuestas musicales en distintas poblaciones en las que se plantea un proceso de iniciación musical tardía que presenta problemas de afinación y entonación, y que para solucionarlos, se crean una serie de actividades y ejercicios prácticos que parten de una estimulación o una sensibilización auditiva que les permita lograr un buen desarrollo vocal y a su vez, permite un aprendizaje cooperativo en los estudiantes.

La experiencia en la implementación de un proyecto social en la institución Centro de Aprendizaje y Nivelación Escolar (CANE), fue relatada por Párraga (2013) estudiante de la UPN, esta propuesta está dirigida a niños y jóvenes. este proyecto consistió en trabajar las

dimensiones comunicativas, socio-afectivas y cognitivas de los niños y jóvenes mediante actividades de creación literaria, creación de figuras tridimensionales, juegos de fútbol, creación de proyectos, etc. Lo anterior se realiza en un ambiente cómodo para los estudiantes en donde se pueden expresar libremente, en donde pueden socializar e integrarse con sus compañeros de clase, lo cual permite desarrollar el conocimiento mediante un proceso de aprendizaje colectivo, estas actividades a su vez permite lograr una mejor calidad de vida en los campos personal y profesional en los estudiantes ya que potencian la creación de proyectos a futuro, al igual que invitan al estudiante a crear espacios de integración y apoyo tanto para su familia como para su comunidad.

Tulcán (2018) estudiante de la Universidad Javeriana, investigó acerca de las dinámicas de inclusión que se evidencian en el ambiente educativo con estudiantes con Trastorno del Desarrollo Intelectual (TDI); destacó la importancia de la educación inclusiva como derecho fundamental, soportado en los lineamientos del MEN desde la educación preescolar hasta la básica secundaria. En la investigación se destaca el término de diversidad funcional, el cual busca cambiar la percepción y comprensión de la palabra discapacidad hacia diversidad, empleada no solo con estudiantes con TDI, creando una sociedad incluyente que elimine las barreras de la discriminación y cambie los imaginarios acerca de las personas que son consideradas como normales. El proyecto propone algunas estrategias para promover la inclusión de poblaciones con diversidad funcional en el ámbito educativo que favorecen el desarrollo de la comunicación por medio de gestos y signos, a la par con la capacidad de autocuidado, generación de autoestima y potenciamiento de habilidades sociales en poblaciones diversas, tanto en el ámbito escolar como fuera de él.

Los dos antecedentes anteriores son enfocados en el desarrollo de la parte social-afectiva y emocional en jóvenes con diversidad funcional en el ámbito educativo en el país, destacando la importancia de la inclusión, la aceptación y el respeto hacia esta población partiendo de la instituciones educativas en donde se promuevan y apliquen las políticas y normas de inclusión a todos los estudiantes sin importar su condición, que a su vez, promueven la creación de espacios de socialización e integración de las aulas de clase que permitan eliminar las barreras de discriminación frente a la población con diversidad funcional, todo esto en pro de mejorar su calidad de vida.

Los documentos analizados fueron de gran importancia y realizaron aportes significativos a la realización de la presente investigación.. Algunas propuestas se implementaron dentro del marco musical universitario o en espacios de inclusión a la población con diversidad funcional y muestran su implementación en el aula y evidencian el desarrollo de la creatividad, trabajo en equipo e interacción entre los participantes, todo esto tiene como finalidad el desarrollo integral de los estudiantes. A lo anterior se suman los documentos y guías realizadas por el MEN, que permitieron ampliar la perspectiva acerca de las estrategias para tener en cuenta al diseñar la ruta metodológica de esta investigación, partiendo de la estimulación auditiva y vocal en el grupo de jóvenes del CREA Santa Sofía.

### **1.3 Justificación**

La presente investigación propone una guía didáctica, basada en el canto como eje principal del aprendizaje musical, y la elaboración de arreglos musicales a partir de canciones utilizadas en clases, para trabajar aspectos como la dicción, la articulación, el fraseo, la afinación, emisión vocal y la fonación, y de esta forma permitir el desarrollo auditivo y la

integración de los estudiantes del CREA del barrio Santa Sofía dentro de la clase de música, así como mejorar la comunicación dentro de la clase.

En el artículo denominado Educación para todos, (Altablero, 2017) se plantea que, mediante las políticas de inclusión, debe darse prioridad a la educación de poblaciones con discapacidad y talentos excepcionales. Estas iniciativas se encontraban marginadas, pero el gobierno plantea que la educación es un factor de desarrollo para la población, sus familias y el municipio o localidad en la que se encuentren; “Anteriormente se pensaba que las personas con discapacidad no tenían condiciones para aprender, empezamos a trabajar para cambiar estos imaginarios, a revisar las prácticas y a generar una política de inclusión” (p.1). Por esta razón el MEN plantea, en el propio documento, que el Plan de Mejoramiento Institucional (PMI) de las instituciones educativas en Colombia debe contener acciones que atienden permanentemente a las poblaciones con diversidad funcional, lo cual redundará en la transformación y modificación que deben tener en cuenta los establecimientos educativos para atenderlas (Altablero,2017).

Varias instituciones educativas nacionales cuentan actualmente con una oferta y una clasificación por niveles dentro de la educación formal, y estas deben garantizar el acompañamiento adecuado para que se desarrollen las competencias básicas junto con las competencias ciudadanas para desenvolverse en el ámbito educativo y social.

Teniendo en cuenta el desarrollo que ha tenido nuestro país en cuanto a inclusión dentro de la vida escolar y laboral, la UPN ha incorporado los lineamientos de educación superior inclusiva propuestos por el Ministerio de educación Nacional, e implementará estrategias de admisión, evaluación y currículo accesible para grupos vulnerables, garantizando su accesibilidad y permanencia en la institución. (Consejo Académico de la Universidad Pedagógica Nacional, 2017). Además, teniendo en cuenta a la población con diversidad

funcional, la Universidad reglamenta la realización pruebas de admisión inclusivas para aspirantes sordos o con hipoacusia en donde se evalúa la competencia de lengua de señas colombiana y castellano lecto-escrito; aspirantes con discapacidad visual con prueba de braille y aspirantes discapacidad física-motora con pruebas en formato digital o accesibles con apoyo de inmobiliario y uso de sistema de comunicación alternativo (Consejo Académico de la Universidad Pedagógica Nacional, 2018).

Es importante recalcar que la UPN cuenta con un apoyo permanente a esta población durante toda la carrera. Sin embargo, los documentos analizados no dan muestra de inclusión de personas con diversidad funcional de tipo cognitivo lo que también apoya el desarrollo de esta propuesta investigativa (Universidad Pedagógica Nacional, 2014).

Gracias al espacio de la práctica pedagógica que brinda la LEM, se han podido analizar los alcances emocionales y sociales de la formación musical en los niños, jóvenes y población general, por ejemplo, la mejora en la disposición, actitud en clase, el compañerismo, el desarrollo de habilidades instrumentales y vocales. Es por esto que la presente investigación cobra relevancia, al proponer un espacio de aprendizaje musical centrado en el desarrollo vocal de niños, niñas y adolescentes, que complemente la jornada escolar, guiado a una población con diversidad funcional, el que propiciará, a su vez, la apertura de un espacio de práctica pedagógica para estudiantes de la LEM de la UPN, al brindar una guía para el desarrollo musical y vocal de esta población.

El aprendizaje musical de un grupo de estudiantes con varios tipos de diversidad funcional como autismo, déficit cognitivo, síndrome de Down, ansiedad, depresión, problemas de agresividad y pérdida parcial auditiva, hace que el trabajo tenga que ser dinámico e innovador

para que no se pierda el interés por la clase, mostrando la necesidad de realizar una intervención auditiva que contribuya a mejorar el uso de su voz como instrumento, a partir de ejercicios de técnica vocal y de la creación de arreglos musicales para corregir las dificultades que se presentan con la escogencia de tonalidades y registros en el grupo al desarrollar el repertorio propuesto.

La voz es una de las fuentes más importantes de comunicación y expresión del ser humano, por lo tanto, es considerada un instrumento musical, que al igual que los demás instrumentos posee una forma y una técnica para ser interpretada, pero a diferencia de otros instrumentos que se fabrican con materiales específicos, la voz humana se encuentra en nuestro organismo, y comienza a desarrollarse desde el nacimiento del ser humano, por esta razón se desarrolló esta guía didáctica con el fin de permitir, a los docentes de música del CREA, realizar un proceso de formación musical partiendo desde la iniciación, que trabaje los elementos del ritmo, la melodía, la armonía y la conciencia auditiva desde el canto como eje principal en poblaciones que presentan diversidad funcional.

Los conocimientos musicales y pedagógicos, adquiridos por la investigadora, como estudiante de la LEM, propiciaron la creación de una guía didáctica, donde se analizó el repertorio infantil colombiano, latinoamericano, africano y árabe. El criterio de selección de las canciones estuvo basado en aspectos tales como letra, armonía, melodía y género musical al cual pertenecen, a partir de cada canción la investigadora planteó actividades de carácter didáctico, de manera que, en cada sesión se pueda realizar una preparación tanto auditiva como vocal, que permita fortalecer e integrar todos los campos de la música dentro de una misma guía didáctica.

Finalmente, la presente investigación, que se encuentra dentro del marco de educación inclusiva nacional, pretendió desarrollar una guía didáctica que pueda contribuir al desarrollo vocal de los jóvenes CREA y de la misma forma solventar los problemas de afinación que puedan tener. Así mismo, y como valor agregado esta investigación demuestra los alcances que puede tener la música en la vida de las personas, al ser utilizada como una herramienta de integración, socialización e inclusión, ofreciendo una alternativa artística para una población con varias diversidades funcionales y edades entre los 13 y los 23 años de edad, donde se propicie la imaginación, creatividad, comunicación, el lenguaje y la expresión corporal.

## **1.4 Objetivos**

### ***1.4.1 Objetivo General***

Diseñar una guía didáctica que permita solventar problemas de afinación y entonación y contribuya al desarrollo vocal en jóvenes con diversidad funcional del CREA Santa Sofía de la ciudad de Bogotá

### ***1.4.2 Objetivos Específicos***

Realizar un diagnóstico que determine el nivel de desarrollo vocal en los jóvenes pertenecientes al grupo a partir de la observación directa.

Elaborar entrevistas a los docentes del grupo de música del CREA Santa Sofía como medio de recolección de datos para el desarrollo de la guía didáctica.

## **Capítulo 2. Marco Teórico**

Durante la realización de este trabajo se analizaron, de manera exhaustiva, las categorías que deberían ser abordadas como parte del Marco Teórico. Finalmente, por la importancia que tienen dentro de la realización de la propuesta didáctica y de su posterior puesta en práctica, se

desarrollaron: la afinación y entonación como parte del entrenamiento auditivo y vocal que corresponde a la formación musical, a su vez este entrenamiento se complementa con la introducción a la técnica vocal donde se describe el aparato fonatorio junto con el sistema anatómico y fisiológico que lo conforma.

La historia de la pedagogía musical se muestra como un recorrido histórico, referenciando distintas épocas y los sujetos que realizaron aportes dentro del ámbito musical y crearon una concepción de educación musical en la escuela e instituciones formativas, como complemento de la pedagogía musical.

La música se utiliza como herramienta de cohesión social dentro de las instituciones educativas y genera aportes al desarrollo social, emocional e integral de las personas que las conforman, que, dentro de esta investigación, corresponden al programa CREA Santa Sofía, en el cual, la población presenta varios tipos de diversidad funcional descritos anteriormente.

## **2.1 Afinación y Entonación**

Según Piñeros & Salazar (2008, p 118) “el concepto de afinación se refiere a la estimación sobre el grado de precisión entre una altura que se reproduce y un modelo de esta altura dado” mientras que “la entonación se refiere a la reproducción de sonidos a una altura determinada mediante la emisión vocal” (p.117). Debido a la presión glótica ejercida por la laringe, luego de pasar por el control auditivo que permite escuchar la nota antes de entonar, el cerebro crea un sonido que es reproducido mediante la emisión, que puede o no corresponder con la altura y a la intensidad deseada; cuando no corresponde al modelo dado anteriormente existe una falta de afinación, y cuando existen dificultades de técnica vocal se desarrolla una mala entonación.



López (2013) expone como causas de desafinación las dificultades técnicas que se dan por el uso extremo en los registros vocales, falta de aire o inspiración incorrecta, falta de disposición individual y grupal y las condiciones acústicas del recinto que producen falta de audición entre los cantantes por el ruido del ambiente o por un bajo tiempo de reverberación (retorno del sonido) “Es perfectamente posible que dos personas, cantando lo mismo, afinen diferente (es decir usen alturas levemente distintas en algunos sonidos) y aun así estén bien afinadas a criterio de distintos jueces o aún de ellos mismos” (López, 2013, p.31).

Lo anterior explica el desajuste o desequilibrio armónico que existe en un grupo de cantantes que entonan una misma melodía, un ejemplo de ello puede ser el trabajo en una agrupación coral, de aquí resalta la importancia del entrenamiento vocal para el cantante. Dentro del grupo que se observó en el CREA, la mayoría de los jóvenes poseen dificultades en la entonación de la voz cantada, debido a la falta de conocimiento de su aparato vocal y a la falta de preparación en técnica vocal, lo que conlleva a presentar algunas de las dificultades técnicas planteadas anteriormente por López (2013) tales como la inspiración incorrecta y el uso extremo de los registros vocales en las voces femeninas como se describió en el planteamiento del problema en cuanto al uso de las tonalidades dentro del repertorio escogido. Sin embargo, las características de la fonación en la voz hablada son correctas.

Otra causa que puede generar dificultades técnicas en los jóvenes es el poco tiempo que llevan cantando en grupo, muchos de ellos no tienen experiencia en este aspecto lo cual les causa pena e introversión al momento de cantar, que entonen de una manera incorrecta y lastimen su voz. Por tal razón autores como Gainza (1964) citada por Lopardo (2011) afirman que la falta de experiencia es la primera causa de desafinación en las personas, es decir, el no haber cantado

desde edades tempranas, otras causas pueden ser la falta de atención, memoria poco cultivada, incorrecta audición, incorrecta emisión, problemas en la respiración, entre otros.

Dentro del grupo de jóvenes del CREA, se pudo determinar que algunos clasifican dentro de los cuatro niveles evolutivos de entonación enunciados por Welch (1997) y Tafuri (2006) citados por Lopardo (2011) los que indican el grado de proximidad de diferentes alturas, partiendo del nivel más alejado al nivel más próximo: Entonación Pobre (EP) ocurre cuando los niños producen sonidos cerca al habla y existe una ausencia en la entonación de las alturas, Entonación Aproximativa (EA) ocurre cuando los estudiantes reproducen el perfil melódico de frases o canciones (la melodía sube y baja constantemente), pero los intervalos son vagos. El Canto Casi Entonado (CCE) ocurre cuando los estudiantes reproducen el perfil melódico de frases o canciones y varios intervalos correctamente y, por último, el Canto Aceptablemente Entonado (CAE) ocurre cuando los intervalos son precisos, aunque permanezca algún error en la tonalidad a causa de algún intervalo.

## **2.2 Técnica Vocal**

A medida que crecemos nos enseñan cómo manejar el volumen al momento de hablar para cuidar nuestra voz, y que, si queremos ser cantantes, debemos estudiar técnica vocal, ya que esta explica cómo se produce el sonido, los cuidados que debemos tener con la voz, siendo una guía tanto para los cantantes profesionales como para los aficionados.

Según Alessandroni (2012), al encontrarse la voz al interior del cuerpo humano, es de suma importancia la salud física y psíquica del cantante acompañado con un buen entrenamiento vocal, con el fin de conocer, memorizar y asociar los esquemas físicos de su instrumento para que, al momento de cantar, tenga un dominio de las estructuras implicadas en el proceso. Por tal

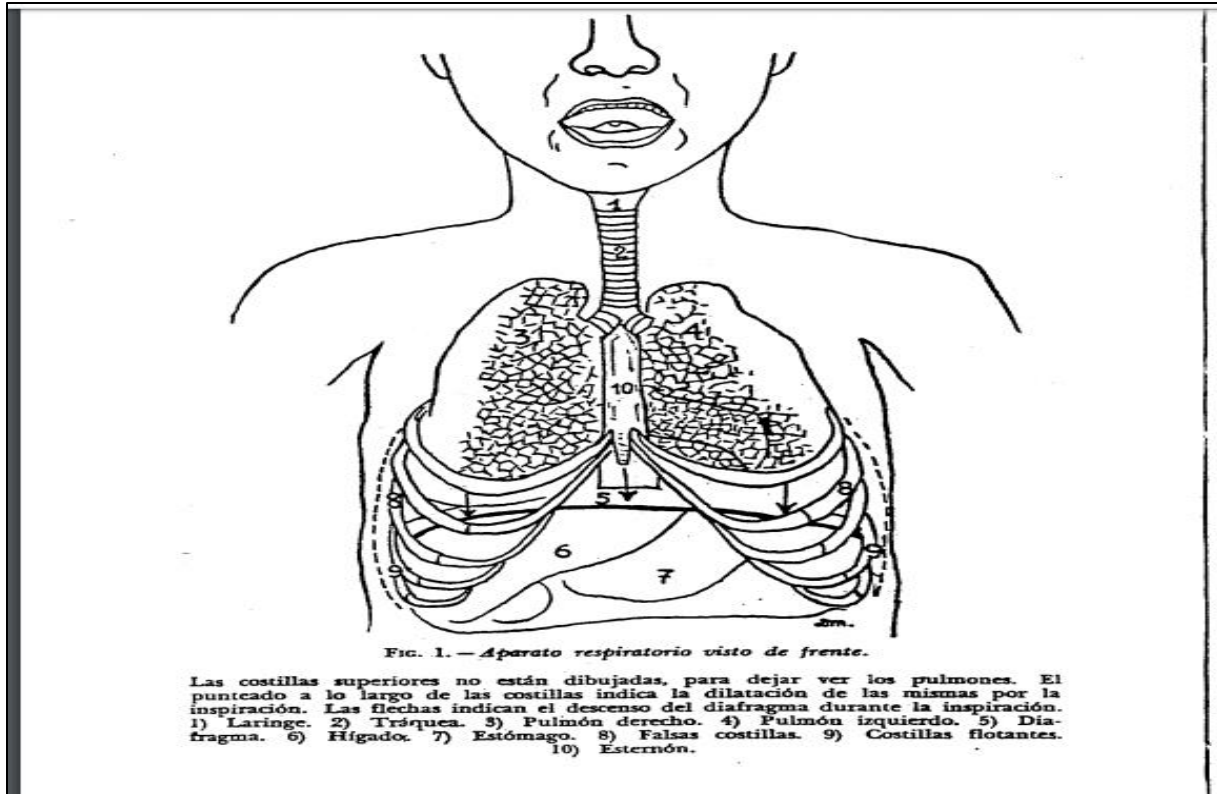
razón, es de suma importancia planificar un entrenamiento que contemple “La enseñanza del canto desde el equilibrio de la función vocal (sistema postural y de movimiento, respiración, emisión, resonancia y articulación) ...” (p 4), junto con reconocimiento de la voz por parte del cantante, para desarrollar una producción vocal adecuada y eficiente para la comunicación artística.

Para contextualizar los elementos que conforman la técnica vocal se tomó como referente principal a Mansion (1977), quien explica el funcionamiento de la voz desde su fisionomía y anatomía como parte del cuerpo humano, además aporta ejercicios de técnica vocal, etc. Aunque es una publicación de más de cuarenta años, constituye un referente utilizado actualmente en clase por la mayoría de los docentes de canto, además posee una información muy completa para avalar cualquier investigación.

### ***2.2.1 La Respiración en el Canto***

#### **Figura 1**

*Aparato respiratorio. Mansion (1977, p 28)*



El aparato respiratorio (Mansión, 1977), (Figura 1), se encuentra conformado por: nariz, tráquea, pulmones, caja torácica, músculos intercostales y diafragma; la columna de aire entra por la nariz o la boca, pasa por la tráquea que se divide en dos tubos largos, posteriormente llega a los pulmones que son los receptores donde realiza el intercambio de gases. Al inspirar el aire los pulmones se expanden, lo que obliga al diafragma a descender y la caja torácica se dilata debido a que se separan las costillas por la acción de los músculos intercostales internos, al espirar los pulmones se contraen, el diafragma asciende y la caja torácica vuelve a su posición inicial por la acción de los músculos intercostales externos al cerrar las costillas y permitir el flujo de aire.

El aire inspirado debe afluir lentamente, en columna ascendente de la caja torácica hacia los resonadores y permanecer como suspenso en la boca antes de ser

emitido. De este modo lograra controlar su emisión en el molde vocal constituido por los órganos de la boca y los demás resonadores. (Liuzzi y Brusso, 2014, p.36)

Liuzzi y Brusso (2014) exponen algunos tipos de respiración entre las que se encuentran la respiración clavicular, que es la menos recomendable ya que denota tensión en los músculos del cuello que son utilizados para la inhalación y se elevan la clavícula y los hombros. La respiración costal superior aumenta el diámetro torácico superior. La respiración costal media se caracteriza por el aprovechamiento de la capacidad pulmonar, la expansión de la parte baja y trabaja la zona abdominal. Por último, en la respiración inferior o abdominal no existe una apertura costal y solo existe el abultamiento del abdomen.

Desde la mirada de los autores y de la experiencia de la investigadora como cantante, toma importancia el introducir a los estudiantes en la técnica vocal desde la primera clase, con el fin de que exploren y conozcan su aparato vocal de manera detallada. En el grupo de jóvenes del CREA esta exploración debe realizarse por medio de sentidos como el tacto, el oído y la vista, debido a que el aprendizaje por medio de los sentidos les permite desarrollar una memoria sensorial y corporal lo cual influye en el proceso de aprendizaje que se ve reflejado posteriormente en los ejercicios de entrenamiento vocal.

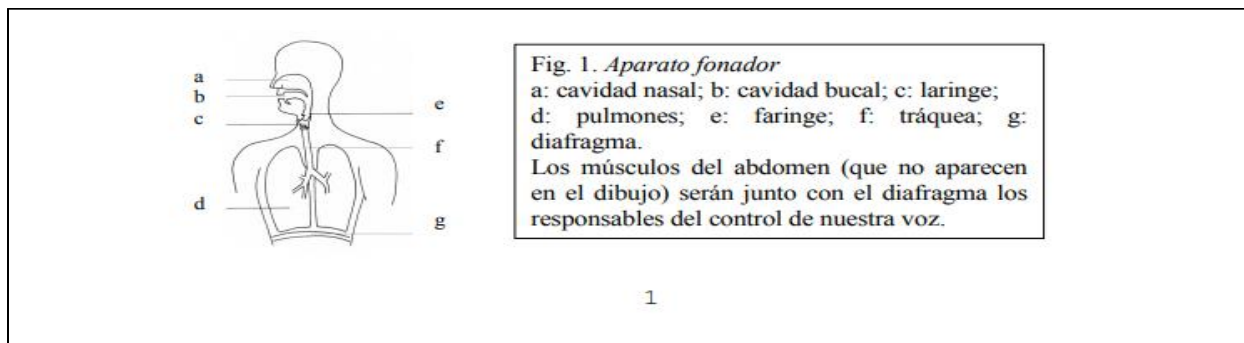
### ***2.2.2 ¿Cómo se produce la voz?***

Camara (2013, citando a Molina, 2006) afirma que la voz se produce gracias al soplo del aire que, a su paso por las cuerdas vocales, las pone en vibración. Según el autor este proceso requiere tiempo y recomienda comenzar a muy temprana edad ya que, en la medida que los niños crecen se da un dominio progresivo del soplo, proporcionando una ganancia en intensidad y en estabilidad de la producción sonora que beneficia, posteriormente, la entonación.

Según otros autores como Torres (2007) la voz se produce gracias a diversas estructuras musculares y a la acción de todo el cuerpo en conjunto, utilizando diversos mecanismos como el aparato respiratorio y el aparato fonador para su funcionamiento; mientras que para Ferrer (2001) durante la emisión vocal, el cerebro dirige a los órganos que participan en la fonación y al mismo tiempo envía los mensajes que recibe a través de los sistemas sensoriales en especial el del oído.

## Figura 2

*Aparato de fonación. Torres (2007, p 1)*



Según Torres (2007) el aparato fonador (Figura 2) está constituido por la laringe (órgano vibrador principal), ubicada a continuación de la tráquea, en la parte media del cuello delante de la faringe; ésta recubre los pliegues vocales<sup>3</sup> y se comunica con el sistema respiratorio y digestivo. En los seres humanos la laringe se encuentra elevada durante el primer año de vida, a partir de los dos años comienza a descender, produciendo una cavidad por encima de los pliegues vocales, que permite que los sonidos se modifiquen y sean audibles. En la pubertad crece en longitud y en diámetro al igual que los pliegues vocales, lo que produce la muda vocal o cambio

---

<sup>3</sup> “Ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno, contrariamente a las cuerdas de un instrumento fijadas a él sólo en sus extremos”. Mansión (1977, p 33)

de voz, que es evidenciado notablemente en el género masculino. La voz femenina desciende aproximadamente 2.5 semitonos y la voz masculina hasta una octava.

En la fonación se genera una fuerza por debajo de los pliegues vocales que es denominada presión subglótica, esta fuerza continua hasta que supera la resistencia de los pliegues vocales, que, al obstruir el paso del aire, comienzan a oscilar producen un sonido, el que, a su vez, se ve afectado por la intensidad ejercida en cada momento. (Titze (2010) citado por Guzmán y Calvache (2018)). Un ejemplo de la presión subglótica es que a medida que se entona una escala ascendente, se necesita una mayor presión subglótica en los tonos más agudos; de igual forma cuando se hace un crescendo, se necesita mayor flujo de aire. Durante el canto la presión subglótica oscila según la variación de las frecuencias de los sonidos producidos de forma sincrónica, acción que es controlada por los músculos laríngeos, estos sonidos son audibles mediante los resonadores de la voz en el proceso de la fonación (Bonet, 2003).

Dosal (2013) afirma que los resonadores de la voz corresponden a todas las cavidades de los aparatos respiratorio y digestivo que se encuentran encima de la glotis (estructuras supraglóticas), dentro de los que se encuentran la faringe, la cavidad bucal y los senos paranasales. Dependiendo del tamaño de la faringe y a la posición de la laringe, el sonido resuena con menor o mayor intensidad; la boca es la principal cavidad de resonancia, que cambia su forma y volumen para controlar la intensidad del sonido, en ella participan la lengua, los labios, el velo del paladar y la mandíbula. Por último, los senos son cavidades llenas de aire que están comunicadas con las fosas nasales, tienen como función aislar el sonido producido en los pliegues vocales para evitar perturbaciones en la audición.

Dentro del grupo de jóvenes del CREA se observaron e identificaron algunas variables descritas a lo largo de este epígrafe como es el caso de la muda vocal, debido al rango de edad en la población, y la falta de aprendizaje en técnica vocal, ya que la mayoría de ellos poseen un buen nivel de afinación, lo que evidencia que, dentro de las diversidades presentadas ninguna se encuentra asociada al déficit auditivo, es decir, los jóvenes reproducen los sonidos de un modelo dado correctamente, pero al momento de entonar, surgen varios problemas ya sea por el manejo de la respiración, postura, apertura vocal, emisión vocal, etc. Por esta razón es de suma importancia construir un proceso de aprendizaje en técnica vocal adecuado, que permita mejorar la afinación en el grupo, a partir del conocimiento de los conceptos que hacen parte de la técnica vocal y del funcionamiento de su aparato de fonación.

### **2.3 Pedagogía Musical**

Dentro de la investigación es primordial proponer este capítulo para observar los principios de la educación musical, referenciando diversos autores que han aportado en la consolidación del concepto de pedagogía musical que se comprende en la actualidad, para ello se realizó un recorrido histórico, que expone distintos puntos de vista acerca de la relación entre la música y el aprendizaje que complementa la formación social en el ser humano.

Para contextualizar este capítulo, se toma como referente principal a Sarget (2000) quien realiza un recuento de la educación en el Siglo XX, destacando filósofos, pensadores y pedagogos de cada época junto con sus respectivos aportes a la consolidación de la pedagogía musical.



### ***2.3.1 Perspectiva de Educación Musical***

El siglo XX fue una época de suma importancia para la educación musical según Cuevas (2015) citado por Sarget (2000) debido a que se incorporaron en las instituciones orientaciones didácticas, acompañadas de metodologías denominadas “métodos musicales activos”, centrados en brindar una enseñanza de carácter práctico, activo, creador y dinámico. Estas corrientes se generaron en Europa y Estados Unidos, debido a que aportaron a la democratización del aprendizaje y mediante los métodos musicales que surgieron a partir de la Escuela Nueva instauraron los principios de libertad, actividad y creatividad en la educación, instruyendo a los alumnos a apreciar la música partiendo de sus propias creaciones que poseen una gran importancia en el proceso de aprendizaje.

Pedagogos como Maurice Martenot, Edgar Willems, Jacques Dalcroze, Zoltán Kodaly, entre otros, se encargaron de crear nuevas propuestas para desarrollar procesos de enseñanza y aprendizaje musical, rompiendo con los procesos tradicionales. Ellos aportaron a la relación entre música y ser humano, teniendo en cuenta su desarrollo físico, social, emocional e intelectual desde la infancia, factor que no se había tenido en cuenta anteriormente.

Edgar Willems (Bélgica 1890 - Suiza 1978) fue uno de los máximos exponentes de la pedagogía musical con su metodología de enseñanza activa, que busca el desarrollo armónico de la persona desde su interior, experimentando con los ruidos musicales y sonidos del entorno. Hijo de padre músico, ingresó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Bruselas donde participó dirigiendo algunas agrupaciones y coros. En 1925, ingresó como profesor al Conservatorio de Música de Ginebra, lugar donde pudo compartir con sus alumnos sus teorías y reflexiones sobre la educación musical, las consideraba pertinentes a desarrollar desde una

perspectiva filosófica y psicológica, aspecto que fue sumamente innovador en la época (Valencia, 2015).

Valencia (2015) a su vez expone tres momentos claves en la metodología de Willems en cuanto al proceso para desarrollar la conciencia auditiva, no solo centrado en el escuchar para reproducir un sonido específico, sino también involucra la parte emocional y afectiva. Los momentos son los siguientes: “La receptividad sensorial (se refiere a la reacción auditiva y corporal ante los estímulos sonoros como actividad sensorial involuntaria); oír”, “La sensibilidad afectiva (corresponde a las emociones y sentimientos frente al sonido); escuchar,” “La conciencia mental (se trabaja la toma de conciencia del sonido con que se pueden discriminar e identificar los diferentes sonidos y líneas melódicas mediante la comparación y el análisis); comprender” Valencia (2015, p 50).

Respecto a la afinación, Willems citado por Pascual (2006) plantea que esta es posible mediante un trabajo sensitivo y emocional, es de suma importancia el carácter y la actitud del docente formador hacia el grupo, para que mediante ejemplos de entonación el niño logre percibir y sentir la altura exacta y reproducirla. También plantea que para el canto se utilice la escala diatónica mayor junto con ejercicios de expresión corporal, discriminación auditiva de timbres y canciones que posean distintas alturas de modo que el sonido de pueda acompañar con movimientos corporales.

Para Willems es de suma importancia el uso didáctico de las canciones, que se vivencien con el cuerpo, que cuenten con melodías sencillas que mantengan un rango de dos a cinco notas para iniciar hasta completar todos los intervalos (Müller & Moreno, 2000, p. 50) citados por Garcia (2014), también se establece un orden de trabajo de los elementos musicales en la canción, en donde se comienza por el ritmo para seguir a la melodía y por último la armonía.

Este método activo invita a un espacio en donde los alumnos se integren y participen. La música debe comenzar por la voz y por el cuerpo como instrumento. (Universidad Internacional de la Rioja, 2013) citado por García (2014)

Jacques Dalcroze (1865-1950) fue otro de los más grandes exponentes de la pedagogía musical con su método rítmico, iniciado en el conservatorio de Ginebra y extendido posteriormente por Europa y Estados Unidos. Este método relaciona la expresión musical desde el cuerpo mediante una educación auditiva. El método Dalcroze reposa en el trabajo de audición que desarrolla el oído musical, el sentido tonal, melódico y armónico en el estudiante a través del denominado sexto sentido (muscular) que se desarrolla mediante el movimiento según Dalcroze, debido a que el cuerpo representa cualquier elemento musical. (Pascual, 2006)

Al utilizar el cuerpo como primer instrumento se trabaja la motricidad fina y gruesa, la sensibilidad, la exteriorización de las emociones, la improvisación, la libertad en los movimientos del cuerpo, lo anterior permite la integración y la socialización de los estudiantes entre ellos mismos y el entorno en el que se encuentren, este trabajo es posible mediante ejercicios de audición activa que luego permiten llegar al ritmo. Este trabajo corporal permite un desarrollo motor y logra el sentido de la dimensión y de la percepción del espacio por el estudiante, todo esto conlleva a que desarrolle de una manera óptima sus sentidos (Díaz & Giráldez, 2011) citados por García (2014).

El método Dalcroze trabaja la locomoción mediante ejercicios de ritmos libres y espontáneos que trabajan habilidades motrices básicas como deslizarse, correr y caminar, a través del ritmo se desarrolla la motricidad del estudiante en cuanto la percepción espacial y la expresión corporal..., para Dalcroze la educación rítmica se divide en tres momentos: La atención (el alumno entiende y reproduce el estímulo que ha percibido); la inteligencia (el alumno

comprende y analiza sus sensaciones); la sensibilidad (el alumno siente la música y lo expresa con su cuerpo) La música une el movimiento físico del cuerpo (interpretación rítmica), el pensamiento (interpretación mental) y la expresión del alma (interpretación emocional), lo que permite un desarrollo integral en el alumno (Pascual 2006).

Maurice Martenot (1898-1980) fue otro de los grandes exponentes de la pedagogía musical en el siglo XX, fue ingeniero y compositor, conocido por ser el inventor de un instrumento electrónico llamado “Ondas Martenot”. Su método se basa observación directa del estudiante y su reacción en los tres momentos planteados por Montessori: imitación-reconocimiento-reproducción; para Martenot es de suma importancia trabajar la relajación muscular y corporal de la siguiente manera: los ejercicios trabajan distintas partes del cuerpo por separado en un ambiente cómodo y en silencio. Este método expone que el trabajo auditivo está directamente ligado con el canto de melodías y timbres previamente conocidos, es decir., que hacen parte de su entorno, con el fin de dar paso al del reconocimiento y discriminación de sonidos para reproducirlos en la altura exacta (afinación). Para Martenot la entonación justa depende de la audición justa en un ambiente de relajación corporal y psíquica; las canciones deben realizarse en una extensión media de la voz de los alumnos que no produzca un exceso de fuerza y tensión, y sugiere el canto por imitación debido a que es un aspecto elemental para la educación auditiva y vocal (Pascual 2006).

El método Martenot al igual que Willems pretende lograr un desarrollo integral del estudiante mediante la psicopedagogía en donde se propicie un ambiente cómodo, se relajación que propicie el desarrollo de la creatividad, este aprendizaje se da por medio de la imitación. De igual manera busca trabajar los elementos musicales, como son el ritmo, la memoria, la audición e improvisación a través del juego, las actividades se desarrollan en una velocidad media, aunque puede variar según el tipo de actividad. Para Martenot la figura del maestro es importante en el

aprendizaje del alumno, ya que es la persona que se comunica con los estudiantes, los guía dentro de su proceso de aprendizaje musical, conoce sus fortalezas y debilidades (Arnaus, 2010) citado por (Cuevas, 2014)

Para el trabajo rítmico Martenot trabaja el desarrollo del sentido de la pulsación, las figuras rítmicas serán aplicadas con las pulsaciones de referencia. El ritmo en este caso es separado o disociado de la melodía acompañado por articulaciones vocales, con la sílaba LA o mediante onomatopeyas para lograr una mejor entonación y fortalecer los músculos vocales. Martenot propone ejercicios corporales, por ejemplo, el uso de movimientos de la mano para expresar el pulso, golpear en la palma de la mano con índice de la mano para marcar el pulso, etc. (Martenot, 1981) citado por (Trives, 2014))

Zoltán Kodaly (1882-1967) fue un compositor húngaro, el cual acompañado de Bela Bartok logró la renovación lingüística del canto popular contando con el repertorio folclórico húngaro, y lo utilizó como herramienta de educación. Kodaly consideró que la música debe ser una materia de enseñanza obligatoria dentro del currículo escolar, y a su vez., que la práctica del canto es la base en la enseñanza musical ya que esta parte de las canciones folclóricas que son consideradas como su lengua materna, de esta manera se logra un mejor aprendizaje porque recalca la cultura e identidad de cierta comunidad. Kodaly sugiere el trabajo con canciones populares ya que estas se encuentran interiorizadas y memorizadas en el estudiante debido al entorno que lo rodea (Pascual, 2006)

Kodaly sugiere que las canciones populares a trabajar se basen en juegos tradicionales, rimas, rondas y canciones infantiles. Las canciones permiten desarrollar la motricidad, el lenguaje y la musicalidad del alumno, también se deben incluir e introducir músicas de otras culturas para ampliar el espectro auditivo del alumno. Por su parte, Kodaly destaca la educación

de la voz afirmando que el alumno aprende la música mediante el canto mientras entrena su oído, mediante su cuerpo trabaja el ritmo para luego interpretar un instrumento. El canto es un elemento motivador para el aprendizaje de la música ya que se realiza a través del juego, el trabajo vocal debe ir acompañado de ejercicios de entonación, relación de sonidos con gestos manuales, actividades de pregunta y respuesta (Subirats, 2010) citado por Cuevas (2014)

Para complementar las teorías de educación musical propuestas por los pedagogos más importantes del Siglo XX se exponen otras teorías, investigaciones y propuestas de autores que intervienen en cuanto a las características propias de la canción como su estructura y sus formas.

Martínez (2010) propone una investigación acerca de la estructura musical de una canción, es decir, la forma musical que posee un tema en específico, esta forma puede incurrir a la repetición que se divide de la siguiente manera: puede ser exacta a la forma original o con variación, en donde se repite la forma musical con algunas modificaciones, pero se mantienen los aspectos característicos de la forma principal; también se propone la repetición por imitación donde se presenta algún motivo rítmico o melódico con el acompañamiento de un instrumento musical distinto al anteriormente expuesto.

Un ejemplo de forma musical es el canon, que según Martínez (2010) es una composición imitativa estricta en donde las voces aparecen luego de cierto número de compases y siguen un esquema terminado. Cuando el canon se repite sin ninguna modificación se denomina canon circular o canon infinito; cuando el canon se realiza como reflejo de la voz principal se denomina canon por aumentación.

A su vez Latham (2009) citado por Jiménez (2017) expone que el canon es una secuencia de voces que se van presentando de manera progresiva de forma imitativa. También es importante resaltar el uso del quodlibet que corresponde a otra forma musical que, según Jiménez (2017), es

la combinación de dos o varias melodías o canciones independientes pero que presentan una misma estructura armónica. Para abordar el canon y el quodlibet es necesario tener un trabajo auditivo y armónico consistente que permita preparar a los estudiantes para introducirlos al canto a dos voces, el uso de estas formas musicales es de suma importancia para el repertorio de la guía didáctica, ya que estas canciones tienen una melodías y letras sencillas de enseñar y también hacen parte del repertorio nacional y folclórico de otras partes del mundo.

#### **2.4 La Música Como Medio De Integración Social Dentro Del Ámbito Educativo**

El siguiente capítulo es de suma importancia para la investigación realizada, debido a que recalca el concepto de inclusión dentro del ámbito educativo de nuestro país, hablando desde la misión del profesorado como voceros y guías de los estudiantes con diversidad funcional en un proceso de aprendizaje no solo intelectual, sino social y humano, es decir, un aprendizaje que permita el desarrollo integral de cada uno de los estudiantes que pertenecen a esta población. Se recalcan también, algunos documentos del Ministerio de Cultura que permiten brindar las herramientas que permitan guiar al profesorado hacia la inclusión de esta población en el entorno educativo.

Alfonso (2015) afirma que la integración de los estudiantes en las escuelas dentro del área artístico-musical debe ser prioritaria, por ello, es debido capacitar al profesorado adecuadamente para que se pueda realizar el acompañamiento adecuado, de acuerdo con las exigencias actuales y las nuevas tendencias musicales. Por esta razón, es de suma importancia promover el aprendizaje colaborativo y cooperativo en el aula de clase; desde la perspectiva de los pedagogos musicales del siglo XX, Dalcroze afirma que la música sirve como medio de comunicación entre los alumnos que permite desarrollar habilidades sociales como la integración, la colaboración, la participación activa, las relaciones con sus iguales. Kodály buscó

fortalecer la socialización de sus alumnos a través de la mediante actividades que los reuniera como grupo, como por ejemplo la formación de un coro en donde los alumnos deben escuchar a sus compañeros y al docente, guiar a su compañero si se ha perdido, sincronizar el canto con sus compañeros, participar activamente, para que el montaje suene igual.

Uno de los principios de la escuela nueva es la educación social, donde se reparten entre todo el alumnado cargos sociales, favoreciendo así una colaboración efectiva y el aprendizaje de la solidaridad y de la ayuda mutua. Otro de estos principios es la educación artística y moral en la que se aboga por cultivar la música de forma colectiva, mediante la práctica de canto común y de orquesta, estrechando los lazos colectivos mediante las emociones que emanan de la música que tocan conjuntamente.

En este sentido, en las escuelas, es necesario promover los aprendizajes grupales que permitan al alumnado desarrollar sus habilidades sociales para comunicarse con los demás. Esto favorecerá la comunicación e integración con sus compañeros, además de adquirir una serie de valores y actitudes (Alfonso, 2015, p.7).

Para el Ministerio de Cultura (2015) es indispensable crear una educación que sea abierta e inclusiva para las diferentes comunidades de nuestro país, tomando en cuenta sus raíces y su identidad cultural como principal eje la integración colectiva en la formación musical desde la escuela. Como primera instancia subraya la participación que es el medio por el cual se visibiliza el reconocimiento y fortalecimiento de la diversidad, en el caso de esta guía didáctica, se realiza mediante a un proceso de formación musical con énfasis en el desarrollo vocal, es fundamental comprender las capacidades, deseos e intereses de cada individuo, para fomentar la participación de todos los integrantes de forma equitativa.



El Ministerio de Cultura (2015) en su documento titulado “Lineamientos de iniciación musical” afirma que, dentro de la práctica colectiva, se deben abrir posibilidades para que los integrantes se vinculen a la práctica musical partiendo de sus capacidades, para desempeñarse correctamente y generar un proceso de aprendizaje adecuado, y que, mediante ejercicios grupales como la improvisación, se genere un espacio de diálogo y respeto por las ideas individuales para posteriormente construir una creación conjunta.

Un aspecto relevante es la escucha del otro y de sí mismo, que permite generar una relación con los demás, aporta a la convivencia y a la construcción de ciudadanía; en la educación musical debe contar con la diversidad de experiencias auditivas que contribuyan a su formación, comprensión y ampliación del espectro sonoro en el que habitan, por medio de hábitos de escucha, que permiten desarrollar la atención, concentración y memoria en el aprendizaje musical. Todas estas experiencias apelan a la emocionalidad de las personas, y es necesario generar contenidos y estrategias que estimulen su curiosidad y se conecten con los intereses de cada individuo. “Lineamientos de iniciación musical” (Ministerio de Cultura, 2015)

Otro aspecto importante es la formación del dialogo, el cual permite desarrollar la construcción social por medio del intercambio de experiencias, ideas, creencias, saberes, emociones e historias, cada persona es un ser en constante construcción, es decir, siempre se encuentra recibiendo y transmitiendo información, por esta razón, el diálogo implica una disposición a la escucha activa, el cuestionamiento de los saberes propios y la exposición de los puntos de vista, lo cual permite el enriquecimiento colectivo; desde la escuela el diálogo permite el intercambio constante de saberes entre el docente y el estudiante. Ministerio de Cultura (2016)

En el diálogo de saberes la configuración de la relación docente-estudiante, no pasa por la transmisión de un saber específico, sino por el rol de orientación y acompañamiento del primero, en virtud de las necesidades, intereses, capacidades y potencialidades del segundo (Ministerio de Cultura, 2016, p.21).

Respecto al desarrollo del pensamiento se han planteado varias teorías, expone la teoría del “constructivismo social”, en este caso corresponde a la planteada por Vygotsky, esta teoría recibe el nombre de “zona de desarrollo proximal” que según (Ledesma, 2014) sucede cuando el estudiante aprende un tema, pero no tiene un conocimiento profundo ni un dominio del mismo para poder aplicarlo en el momento, por esta razón necesita de un mediador o un intermediario que tenga un mayor manejo y conocimiento del tema, en este caso el docente o de una persona que tenga mayor experiencia, de esta manera se logra un aprendizaje cooperativo.

La zona de desarrollo proximal es el espacio en el cual, los sujetos aprenden relacionándose con el otro, intercambiando conocimientos, vivencias, la visión de la realidad, es decir, mediante la cooperación, este proceso los lleva a reconstruir su visión del mundo por medio de la socialización. aunque es importante reconocer las condiciones de cada individuo, que no deben considerarse limitantes sino como oportunidades de transformación y reconstrucción para la práctica pedagógica. (Santojanni y Striano, 2006) citados por Navarro (2017). Lo anterior se refiere a que el docente (mediador) debe generar espacios de socialización entre los estudiantes, actividades que desarrollen la cooperación y la participación, la creatividad, abrir espacios de diálogo abierto, todo esto permite desarrollar un pensamiento crítico y un reconocimiento del otro como un ser igual. Esta interacción social provoca que la comunicación y las relaciones entre compañeros se fortalezcan dentro del grupo, esta teoría invita a desaprender continuamente, ya que el alumno se encuentra intercambiando el conocimiento con

el otro continuamente, es decir, a medida que el estudiante se relaciona del otro y de su entorno, desarrolla un nuevo pensamiento.

## **2.5 Diversidad Funcional**

El término de diversidad funcional se crea en el foro de vida independiente realizado en el año 2005 en el país de España por las personas que pertenecen a este conjunto, precisamente este nuevo concepto busca eliminar el concepto conocido como “discapacidad” debido a la connotación social que posee la misma, es decir la dis-capacidad es la falta o la condición negativa que tiene una persona frente a otras que son consideradas como “normales”, este concepto crea una marginación y discriminación a la población.

Cabe destacar que el término de diversidad funcional busca resaltar que las personas que conforman esta población no buscan obviar su realidad sino quieren cambiar los imaginarios de su condición desde la mirada social y médica, al expresar que poseen unas características diferentes a la mayoría de la población y debido a las condiciones de su entorno realizan las mismas actividades que los demás de una manera distinta cómo al comunicarse, desplazarse o hacer alguna labor diaria. (Romanach, 2005)

En el contexto colombiano el término de diversidad funcional no ha sido incluido en el contexto social ya que se sigue refiriendo a esta población con el concepto de “discapacidad”, sin embargo, este término es conocido como una población con Necesidades educativas especiales, esto se puede observar en los distintos documentos realizados por el Ministerio de Cultura y de Educación nacional que se fueron expuestos en el capítulo de justificación.

Un estudiante presenta (NEE) cuando muestra dificultades mayores en comparación al resto de sus compañeros para acceder a los aprendizajes que le corresponden de acuerdo a su

edad o curso y requieren para compensar diversas dificultades, apoyos extraordinarios y especializados, que no proporciona sus límites de oportunidades de aprendizaje y desarrollo (López y Valenzuela, 2015, p.43).

Estas dificultades se presentan a nivel cognitivo, emocional, físico y social, y poseen una serie de clasificaciones médicas en donde se identifican déficits o trastornos mediante una evaluación diagnóstica, que permite generar un currículo o estrategias en el ámbito educativo, para brindar un acompañamiento por parte de la comunidad educativa y profesional.

En la Ley 982 de 2005 se categorizan los distintos tipos de diversidad funcional en estudiantes que pertenecen a las instituciones educativas a nivel nacional en, diversidad intelectual, trastornos del espectro autista, sensorial y psicosocial, estas orientaciones fueron aprobadas por la Organización Mundial de la Salud (2001) en su documento titulado “Clasificación Internacional del Funcionamiento, la Discapacidad y la Salud (CIF)”. (Congreso de Colombia, 2005).

Es importante aclarar que, para esta investigación, fue necesario integrar todos los tipos de diversidad funcional dentro de la estrategia didáctica a excepción de la diversidad visual, en donde la formación musical funcione como medio para una mejor la calidad de vida de los partícipes y, al mismo tiempo, genere un espacio de inclusión y de respeto, donde el aprendizaje sea colectivo y cooperativo. A continuación, se describe cada tipo de diversidad funcional según el “Documento de orientaciones técnicas, administrativas y pedagógicas para la atención educativa a estudiantes con discapacidad en el marco de la educación inclusiva” MEN (2017).

### ***2.5.2 Diversidad Intelectual***

Según Verdugo (2002) citado por el MEN (2017), este tipo de diversidad funcional presenta las siguientes características: En cuanto a procesos del razonamiento, los estudiantes con DI presentan dificultades en procesos de razonamiento como la comprensión de analogías y contextos y la jerarquización de conceptos y la resolución creativa de problemas; El nivel de atención de los estudiantes con DI presentan mayor dificultad en el reconocimiento de estímulos para realizar una tarea específica y menor velocidad en el procesamiento de la información; también presentan dificultades en la memorización de tareas, lo que conlleva frecuentemente a perder el hilo conductor de las actividades y conversaciones, lo cual dificulta el desarrollo de la memoria a largo plazo.

En cuanto al desarrollo de la comunicación y el lenguaje, Rodríguez (2005) citado por el MEN (2017), explica que a los estudiantes con DI les cuesta iniciar y mantener una conversación y pueden generar dificultades en su lenguaje expresivo, por esta razón prefieren emplear pocas palabras al hablar y realizar actividades cotidianas que exigen poca abstracción.

Cabe destacar que algunas características mencionadas anteriormente se presentaron con los estudiantes de los dos grupos, tales como la memorización de las letras de las canciones y la dificultad en mantener la atención en alguna actividad, sin embargo, este documento contiene orientaciones prácticas para los docentes para el trabajo con este tipo de diversidad funcional, adaptadas a la educación musical son las siguientes: Fortalecer la capacidad de concentración de los estudiantes con actividades sencillas y didácticas que permitan mantener su atención de principio al final de la misma, agrupar un conjunto de conceptos sencillos que les permitan a los estudiantes asociarlos, diferenciarlos y aplicarlos en determinada situación, como por ejemplo, los conceptos de pulso, acento y compás en la categoría del ritmo como elemento musical,

también es importante promover la socialización y la comunicación entre los estudiantes con actividades que impliquen discursos de mayor complejidad como por ejemplo compartir su opinión en voz alta sobre algún tema en específico, es necesario dar la instrucción de una tarea o actividad de forma específica ya que tienen una habilidad para seguir reglas y normas.

### ***2.5.2.1 Trastornos del Espectro Autista – TEA***

Según Rivière (1997) citado por el MEN (2017), existen varios niveles del trastorno cualitativo en las relaciones que se caracterizan por los siguientes aspectos: No expresan apego o afecto a personas en específico, no logran establecer un vínculo con adultos (personas de crianza y profesores), pero no existe un interés hacia seres iguales; existe una motivación por relacionarse con iguales, aunque la persona es consciente que tiene dificultades para relacionarse.

El TEA se caracteriza por “un déficit en la capacidad para establecer interacciones sociales recíprocas, dificultades de comunicación y en las habilidades pragmáticas del lenguaje, y un trastorno de la flexibilidad comportamental y mental” MEN (2017, p 51)

Algunas características para reconocer a los estudiantes con (TEA) en el aula escolar son: el estudiante prefiere realizar actividades en solitario, tiene dificultades para cooperar con otros, tiene dificultades para expresar sus emociones personales y muestras de empatía hacia los demás, utiliza la forma de pedir algo sin gestos ni palabras, es decir, llevar a una persona de la mano hasta un objeto que desee para obtenerlo, etc.; la comunicación existe para cambiar el mundo físico, sin embargo, la comunicación tiende a ser poco recíproca y poco empática.

Algunas características anteriormente mencionadas fueron presentadas en los estudiantes tales como la dificultad de relacionarse con los compañeros de clase, introversión al momento de dar una opinión o participar en alguna actividad, algunas veces demostraban gran molestia cuando un ejercicio no les salía de manera correcta y golpeaban algún objeto, aunque mostraban

una muy buena relación con el docente a cargo, también la investigadora observó la facilidad de los estudiantes que presentaban TEA en cuanto a la memorización de melodías cortas, en la marcación del pulso de manera consistente, es decir, aunque no demuestran una fácil relación con los demás, poseen una gran habilidad en cuanto a los procesos de razonamiento musical y en la ejecución de ciertos fragmentos musicales con la voz o con el instrumento.

Por esta razón, es de suma importancia para el docente potenciar estas habilidades musicales con los estudiantes por medio de cierto protagonismo en algún momento dentro del montaje de una canción, es importante potenciar la socialización de ellos con sus compañeros por medio de juegos o trabajos en equipo para desarrollar habilidades sociales, también se debe trabajar la regulación en la expresión del comportamiento dentro del aula escolar con actividades que les hagan ocupar su atención al máximo, para introducir nuevos conocimientos o conceptos es necesario conocer los intereses de los estudiantes por ejemplo si les interesa el sonido y timbre de la guacharaca es importante entregarle el instrumento para que lo explore, lo cual lo motiva a querer interpretarlo, por último, se deben enseñar las actividades paso a paso de manera que el estudiante pueda comprender con mayor facilidad.

### ***2.5.3 Diversidad Sensorial***

Dentro de esta categoría se encuentran dos grandes grupos: Diversidad auditiva y diversidad visual; según Domínguez y Velasco (2013) citados por el MEN (2017), sin embargo, en los dos grupos del CREA Santa Sofía se encontraron estudiantes con diversidad visual. Los estudiantes con diversidad auditiva se clasifican según el grado de pérdida que presente el sujeto (parcial o total), en donde se localiza la lesión y cuáles son sus principales causas.

El MEN (2017) afirma que según la Ley 882 de 2015 las personas sordas monolingües hablantes adquieren una lengua materna oral con suficiencia antes de su alteración auditiva, este grupo recurre a ayudas auditivas para compensar sus restricciones de comunicación generadas por el déficit auditivo. Dentro del grupo del CREA Santa Sofía se encuentran algunos estudiantes con pérdida auditiva parcial que es complementada con implante coclear para facilitar su audición y a la vez su comunicación con los demás, cabe destacar que los estudiantes que presentan pérdida auditiva parcial poseen una gran habilidad en el manejo del lenguaje en cuanto a la comunicación verbal con los estudiantes y con el docente.

Para el trabajo con este tipo de diversidad funcional es preciso el uso de apoyos visuales y sensoriales como por ejemplo la imagen de los instrumentos musicales para luego pasar a una experiencia de apreciar la forma, el tamaño, el color, la longitud y como último paso apreciar su respectivo timbre, es importante también para el docente al hablar manejar un tono de voz adecuado que les permita escuchar con claridad las instrucciones a realizar y manejar una frecuencia media en cuanto a los sonidos que emita el grupo ya sea al cantar o al tocar los instrumentos debido a que estas frecuencias afectan la calidad del sonido y pueden afectar el oído de los estudiantes con el implante coclear.

#### ***2.5.4. Diversidad Psicosocial***

Durante la etapa de infancia y adolescencia algunos niños y jóvenes experimentan algunos trastornos debido a que han experimentado situaciones de violencia, abandono o violencia intrafamiliar, estas personas muestran dificultades en cuanto a la regulación de las emociones y al manejo de situaciones de estrés e interacción con otras personas. (Sandi, Venero y Cordero (2001)) citados por el MEN (2017). Dentro de esta categoría se ubican el trastorno de ansiedad y el trastorno depresivo. El trastorno de ansiedad se presenta de manera física y



conductual por un evento o situación traumática y el trastorno de depresión se presenta cuando la persona es partícipe de una situación emocional complicada que genera un sentimiento de melancolía que se vuelve crónico. (Kowatch, Emslie y Kennard, 1998) citados por el MEN (2017)

Dentro de la categoría de los trastornos de ansiedad se encuentra el trastorno de estrés postraumático (TEP) se presenta cuando existe una vivencia previa de una situación traumática dada por abuso sexual, muerte de un ser querido o cuando la persona ha sido sometida a distintas formas de violencia; el trastorno depresivo se presenta cuando existen situaciones emocionales complejas, procesos de duelo o situaciones de violencia intrafamiliar, lo anterior puede causar dificultades a la hora de conciliar el sueño, lo cual provoca fatiga y estrés constante. (Nussbaum, 2014, p. 90) citado por el MEN (2017). En los grupos del CREA Santa Sofía se encontraron algunos jóvenes que se encuentran dentro de esta categorial, ya que han sido abandonados por sus padres o familias, abusados físicamente, maltratados física y psicológicamente, lo cual ha desarrollado traumas y debido a esto deben recibir tratamiento médico y psicológico, algunos de los estudiantes deben recibir medicamentos en dosis altas, por esta razón algunos estudiantes se encuentran fatigados, adormecidos o distraídos en las clases, lo cual dificulta el proceso de aprendizaje en los estudiantes.

Con respecto a la categoría de trastorno de depresión se observa que los estudiantes presentan irritabilidad o cambios de humor drásticos en su conducta, culpabilidad cuando realizan mal una acción o actividad, se encuentran retraídos o distraídos en clase, participan poco, incluso pueden llegar a aislarse de sus compañeros, poseen dificultades para mantener la atención en una actividad debido a que llegan perder la motivación en la misma. (Kowatch y Cols, 1999, p. 125). En los grupos del CREA Santa Sofía se encontraron estudiantes que se

encuentran dentro de esta categoría, ya que presentan todas las características mencionadas anteriormente, los jóvenes presentan dificultades en la atención al docente, en la realización de las actividades, en la socialización con sus compañeros, incluso en algunas ocasiones llegan a tornarse agresivos con ellos o con sus compañeros mismos cuando tienen dificultad en realizar una actividad, cuando no les interesa alguna actividad se aíslan o incluso salen del salón.

El MEN (2017) propone algunas estrategias para el trabajo con estos dos tipos de trastornos (trastorno de ansiedad y depresión) que son las siguientes: Aceptar las dificultades emocionales en las que el estudiante se encuentra teniendo como premisa que va a lograr superar este trastorno con el apoyo psicológico adecuado, apoyar y potenciar las fortalezas y habilidades en el estudiante para que encuentre motivación y se sienta apoyado comenzando por el docente, en el caso de la educación musical el docente puede colocar al estudiante como su apoyo para dar el ejemplo de alguna actividad en la que se destaque, puede mencionarlo como su asistente, es decir, incluirlo en actividades sencillas que lo hagan percibir como alguien valioso e importante tanto para el docente como para sus compañeros, el docente puede incluir actividades didácticas como juegos o rondas para trabajar la socialización dentro del grupo como estrategia para evitar que los estudiantes se aíslen o se aburran con facilidad, y para finalizar, al momento de que el estudiante cometa algún error el docente deberá brindar alternativas para encontrar una solución rápida para que el estudiante no se irrite ni se culpe por ello.

### **Capítulo 3. Marco Metodológico**

#### **3.1 Enfoque Investigativo**

De acuerdo con Hernández, Fernández y Baptista (2014) el enfoque cualitativo se concibe como las prácticas que posibilitan transformar la visión del mundo realizando

interpretaciones a partir de las observaciones, las anotaciones y los escritos o audiovisuales que se recolectan a partir de grabaciones y documentos. Su principal foco es el estudio de un grupo de personas en las que se observa y se recolecta su experiencia formativa, evidenciando la pertenencia del conocimiento adquirido, lo cual permite generar hipótesis y conclusiones respectivas, en la investigación cualitativa el análisis y la recolección de datos se utiliza como medio para orientar las preguntas de investigación o para revelar interrogantes alrededor de esta.

Portilla et al. (2014, citando a Baptista y Collado, 2010) describen que el enfoque cualitativo recolecta datos con los que pretende, sin la utilización de números, descubrir y afianzar las preguntas que se generen durante el desarrollo de la investigación, también proponen que en este enfoque se lleven a cabo prácticas o técnicas de tipo interpretativo que se hacen visibles al mundo mediante anotaciones, grabaciones y documentos en los que se basa el investigador para sustentar su idea. Portilla et al. (2014) también citan a Gonzáles (2013), quién afirma que el enfoque cualitativo aborda la realidad desde una perspectiva subjetiva que intenta comprender e interpretar las vivencias y experiencias, mentalidades y sentimientos de los sujetos a investigar, elementos que intervienen en el proceso y desarrollo del conocimiento de esta realidad que el investigador observa.

El enfoque de esta investigación es de carácter cualitativo. Teniendo en cuenta los autores citados anteriormente, se basa en la comprensión e interpretación del proceso que se lleva a cabo con los estudiantes dentro del espacio de formación musical del CREA Santa Sofía. Por su parte la investigadora realizó una observación de las clases de música del grupo y analizó el entorno donde se desenvuelven, así como la relación y el comportamiento de sus actores y sus percepciones del proceso formativo, para luego representar lo que se observa y desarrollar una guía didáctica coherente. Además, se realizó el análisis de los datos recolectados por medio de

entrevistas estructuradas a los docentes de CREA Santa Sofía, lo que fue un aporte significativo al desarrollo de la investigación.

### **3.2 Tipo de Investigación**

Hernández et al. (2014) definen la investigación exploratoria como el estudio de un tema poco indagado anteriormente del cual se tienen algunas dudas o interrogantes; este tipo de investigación se realiza para familiarizarse con el entorno que se aborda con el fin de obtener la mayor información posible para llevar cabo una investigación más completa, identificando las variables y problemáticas para sugerir una posible solución. Por su parte Estela (2020) define la investigación propositiva como el estudio mediante el cual se busca hallar la solución a un problema, un diagnóstico previo o la evaluación de un fenómeno observado, este tipo de investigación propone un cambio, a partir de un análisis y de la observación de la población, identificando las variables del problema, lo anterior debe conducir al diseño de una propuesta para interpretar y abordar la población que se analiza.

La investigación en curso cumple con las características del tipo de investigación exploratorio-propositiva, ya que se observa una población determinada, se identifican las variables y se propone como solución la creación de una guía didáctica con énfasis en el desarrollo vocal de los jóvenes del grupo de música del CREA Santa Sofía, que permita solventar las dificultades de afinación en el grupo y que también aporte a su desarrollo emocional y social por medio de la música.

### **3.3 Instrumentos de Indagación**

Según Restrepo (s.f), la entrevista es una técnica de investigación que se realiza mediante un diálogo formal que está orientado por un problema de investigación, el cual define qué información es necesaria y pertinente para la investigación y busca ayudar a comprender la

problemática que se estudia. Para su correcta realización es necesario que el investigador posea conocimientos básicos sobre el entrevistado y los temas de los que va a preguntar, se debe procurar que sea una charla lo más natural posible y que genere un ambiente de confianza entre los participantes.

Para el autor antes mencionado, las entrevistas pueden contener preguntas abiertas, que permitan exponer las percepciones y valoraciones frente a situaciones, hechos, personas, deseos o aspiraciones o estructuradas, como las que se realizaron en esta investigación y que se basa en una serie de preguntas enfocadas a conocer el proceso de aprendizaje desde el momento del ingreso de los jóvenes dentro del CREA hasta la actualidad junto con las fortalezas y habilidades encontradas dentro del grupo, y los recursos y metodologías de carácter musical empleadas por los docentes, con el fin de brindar una guía didáctica para el desarrollo vocal y musical para implementar en poblaciones con diversidad funcional. Siguiendo sus recomendaciones, se describen las preguntas que se realizaron en la entrevista y sus objetivos:

1. ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades dentro del grupo en el ámbito musical?

Esta pregunta se planteó con el objetivo de conocer la perspectiva del docente de los grupos en cuanto al proceso de formación musical, con el fin de consolidar las fortalezas y trabajar las debilidades del grupo mediante la creación de la guía didáctica.

2. ¿Cómo describe la afinación individual y grupal?

Sirvió para identificar las variables en cuanto a la afinación de los estudiantes, para plantear las actividades de técnica vocal dentro de la propuesta didáctica.

3. ¿Cómo cree usted que influirá el aprendizaje de técnica vocal en la afinación del grupo?

Tuvo como objetivo percibir la importancia del aprendizaje de técnica vocal en el proceso de formación musical en el grupo, debido a que este es el objetivo de la guía didáctica.

4. ¿Qué ejercicios de calentamiento corporal y vocal realiza para la preparación del grupo?

Permitió conocer cuáles son los ejercicios que considera pertinentes el docente para implementar con el grupo y trabajar el repertorio escogido.

5. ¿En qué criterio se basa usted para escoger el repertorio para el grupo?

Para la selección del repertorio de un grupo de estudiantes es necesario contar con un criterio de selección en cuanto a la investigación, análisis y selección del repertorio musical que se considere pertinente.

6. ¿Qué estrategias utiliza para abordar una canción nueva con el grupo?

Esta pregunta buscó obtener una ruta metodológica en cuanto a las variables que un docente debe tener en cuenta al abordar una canción nueva para el grupo, junto con los pasos que se deben seguir para enseñar una canción de manera apropiada.

7. ¿Cuál era su experiencia en cuanto al trabajo con población con diversidad funcional antes de ingresar al CREA Santa Sofía?

Se planteó para indagar la trayectoria del docente en cuanto a sus conocimientos y práctica con esta población y así observar su desempeño en el aula de clase.

8. ¿Qué estrategias utiliza en cuanto a la enseñanza musical a grupo que presenta varios tipos de diversidad funcional?

Permitió conocer las estrategias que crean o emplean los docentes para abordar todos los tipos de diversidad funcional en un mismo espacio, esta pregunta es de suma importancia dentro

de la investigación para guiar a la creación de la propuesta didáctica, que busca a su vez, integrar todos los tipos de diversidad funcional.

9. ¿Cuál ha sido su mayor reto como docente al abordar un grupo que presenta varios tipos diversidad funcional?

Esta pregunta se planteó para percibir algunas dificultades planteadas por el docente frente al trabajo con población con diversidad funcional para tenerlas en cuenta al momento de poner en práctica la propuesta didáctica.

10. ¿Considera que esta experiencia ha enriquecido su vida profesional? ¿En qué sentido?

Rescató la percepción ética y profesional del docente frente al trabajo con población con diversidad funcional, para complementar la justificación de la creación de la guía didáctica.

11. ¿Cómo cree usted que el trabajo con un grupo que presenta diversidad funcional aporta en el aspecto social y en el aspecto humano?

Resaltó el punto de vista del docente invitarlo a realizar una reflexión acerca de las enseñanzas y aprendizajes tanto en que obtiene un docente formador al experimentar un trabajo con población que presenta diversidad funcional.

### **3.4 Población**

La población analizada fueron dos grupos de jóvenes con edades de 13 a 23 años, de las jornadas mañana y tarde de la institución CREA del barrio Santa Sofía que pertenecen a la Institución Educativa Distrital José Berbeo. Cada grupo cuenta con 15 estudiantes donde la mayoría pertenece al sexo masculino y dentro de los cuales se encuentran jóvenes con varios tipos de diversidad funcional tales como autismo, retraso mental, síndrome de Down, déficit

cognitivo (diversidad cognitiva), ansiedad, implante coclear (diversidad sensorial), trastornos de ansiedad y depresivos junto con problemas de agresividad (diversidad psicosocial).

**Tabla 1**

*Clasificación de los jóvenes de la jornada mañana según su respectiva diversidad*

DIVERSIDAD	NÚMERO DE ESTUDIANTES
Trastorno del espectro autista	2
Diversidad intelectual	5
Diversidad sensorial	2
Diversidad psicosocial	6

**Tabla 2**

*Clasificación de los jóvenes de la jornada tarde según su respectiva diversidad*

DIVERSIDAD	NÚMERO DE ESTUDIANTES
Trastorno del espectro autista	1
Diversidad intelectual	6
Diversidad sensorial	2
Diversidad psicosocial	6

Los jóvenes hacen parte del Bienestar Familiar, entidad sin ánimo de lucro, que tiene como finalidad dirigir a los jóvenes de la capital a distintos centros educativos distritales gracias a los CREA, ubicados en los barrios más vulnerables de la ciudad, donde se realiza una formación artística integral, de carácter extracurricular, en distintas áreas (música, danza, artes plásticas, literatura).



### 3.5 Cronograma

**Tabla 3**

*Fases y etapas que conforman el cronograma.*

Fase 1 OBSERVACIÓN	Etapa 1 OBSERVACIÓN DIRECTA
	Etapa 2 OBSERVACIÓN INDIRECTA (ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS)
Fase 2 GUÍA DIDÁCTICA	Etapa 4 DESCRIPCIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA
	Etapa 5 VALIDACIÓN DE LA GUÍA DIDÁCTICA

### 3.6 Diseño Metodológico

La presente investigación se dividió en dos fases, en la primera, de observación, se describieron los acontecimientos y vivencias de la investigadora y de los estudiantes y docentes del CREA Santa Sofía. Esta fase a su vez se dividió en dos etapas, la primera relata un diagnóstico realizado, por la investigadora, a los estudiantes de los grupos de música, la segunda describe las experiencias de los docentes a cargo de los grupos de música, junto con los aportes guiados para la investigación.

La segunda fase fue la creación de una guía didáctica guiada al desarrollo vocal en los jóvenes del CREA con el fin de mejorar la entonación y la cual se plantea en 6 sesiones, para las que se proponen canciones infantiles acompañadas con actividades que trabajan el ritmo, la audición, la entonación, el lenguaje, la memoria, la expresión corporal, el trabajo en equipo, la socialización e integración de los jóvenes entre sí.

## ***Fase 1: Observación***

### **Etapa 1: Observación directa.**

Durante el semestre 2019-2, interrumpido por la pandemia del Covid-19, que obligó al Gobierno Nacional a dictar la orden de aislamiento (Ministerio del Interior, 2020), se realizó la observación de las primeras clases con los dos grupos de música del CREA Santa Sofía para realizar un diagnóstico teórico-práctico del grupo, con el objetivo de identificar las fortalezas y debilidades en el ámbito musical para la creación de la guía didáctica que permita complementar y aportar a la formación vocal de los jóvenes.

Se observó que uno de los problemas presentados por el grupo era la falta de conocimiento y autoexploración del aparato vocal, esto se evidenció en el momento en que los estudiantes cantaban el repertorio escogido. Alessandro ni (2012) afirma que es importante que los cantantes tengan un entrenamiento vocal adecuado, explorando la fisiología de su instrumento y tenga un buen dominio de este, por esta razón, se planificó un entrenamiento que contemple “La enseñanza del canto desde el equilibrio de la función vocal (sistema postural y de movimiento, respiración, emisión, resonancia y articulación” (p 32).

Se evidenció que los estudiantes perciben un ambiente cómodo para cantar e interpretar distintos instrumentos de percusión menor, la mayoría presenta una actitud y disposición activa en la clase. En cuanto al repertorio se ve que se encuentran a gusto con el mismo lo que los invita a participar activamente y a integrarse a las actividades que se realizan.

En general poseen una buena noción rítmica que se evidencia en la precisión al llevar el pulso de cada canción, sea con un instrumento de percusión o con las palmas.

En cuanto a la entonación, fue notoria la poca claridad tonal<sup>4</sup>, algunos, inclusive, cantaban en diferentes octavas, también se apreció que cuando los estudiantes cantaban sin el acompañamiento del docente desafinaban y perdían el hilo de la canción, pues se evidencia la falta de un proceso de sensibilización y estimulación auditiva con el grupo que permita sentar las bases para lograr la afinación en el grupo.

Otros factores influyentes en la poca claridad tonal fueron la selección de las tonalidades y distribución de las voces en el grupo, conformado mayormente por voces masculinas como se expone anteriormente, donde todos cantaban al unísono<sup>5</sup> y la voz femenina resultaba poco audible. En este punto se retoma a López (2013), quien expone como causas de desafinación las dificultades técnicas que se dan por el uso extremo en los registros vocales y las condiciones acústicas del recinto que producen falta de audición entre los cantantes por el ruido del ambiente o por un bajo tiempo de reverberación<sup>6</sup> (retorno del sonido).

De acuerdo con los niveles de entonación propuestos por Welch (1997) y Tafuri (2006) citados por Lopardo (2011), y descritos en el Marco Teórico, se puede decir que los estudiantes presentan un nivel de Entonación Pobre (EP), es decir, los niños producen sonidos cerca al habla y existe una ausencia en la entonación de las alturas.

---

<sup>4</sup> Tonalidad: “El término tonalidad hace referencia al conjunto de relaciones que se establecen entre los sonidos de una escala diatónica y el primer grado de dicha escala, llamado tónica. Podemos, pues, considerar que el término tonalidad se aplica al conjunto de leyes que intervienen en la formación de las escalas”. (Seguí, 1975, citado por Peñalver, 2009, p 38)

<sup>5</sup> 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”. Jiménez (2017, p.16)

<sup>6</sup> Reverberación: “Al producirse un sonido una onda sonora es enviada directamente al receptor, mientras que las demás ondas son reflejadas en las paredes en el techo o en el suelo de un espacio cerrado, lo que provoca que lleguen en distintos instantes al receptor hasta ser absorbidas completamente por el espacio”. Teyssier (2009, p4)

La investigadora observó, además, que la mayoría de los estudiantes tuvieron dificultad en memorizar la letra completa de una canción, por lo que el docente tuvo que repetir la canción en varias ocasiones.

**Etapa 2: Aplicación y Análisis de entrevistas.**

Las entrevistas, con carácter estructurado, se realizaron teniendo como base once preguntas dirigidas a los dos docentes formadores del área musical en el CREA Santa Sofía acerca del proceso de formación con estudiantes que presentan diversidad funcional. El primer entrevistado fue el docente que estuvo a cargo del grupo en el periodo 2019-2, tiempo en el cual la investigadora participó en el proceso con el grupo durante un semestre de práctica pedagógica y realizó la observación directa. El segundo entrevistado fue el docente encargado de llevar el proceso musical desde el 2020-1, tiempo en el cual la investigadora tuvo contacto de manera virtual por un periodo corto de tiempo.

**Tabla 4**

*Análisis de las entrevistas a los docentes del CREA Santa Sofía*

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	RESPUESTA DE LOS DOCENTES
1. ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades dentro del grupo en el ámbito musical?	Los docentes concuerdan en que las fortalezas del grupo en el ámbito musical son varias, en las cuales se destacan la buena actitud para la clase, la emoción que expresan al sentir la música y a la buena disposición que tienen para dejarse corregir cuando tienen un error. En cuanto a las debilidades, ambos

	<p>comentan que los estudiantes poseen dificultades en la retención y memorización de letras, dificultades de entonación y concentración, junto con problemas de afinación.</p>
<p>2. ¿Cómo describe la afinación individual y grupal?</p>	<p>Los docentes perciben que algunos estudiantes logran mantener la afinación correcta, pero en la afinación grupal comentan que es regular, es decir, cómo los estudiantes cantan al unísono se percibe auditivamente una voz concreta en general que no se encuentra afinada correctamente debido a que en el grupo hay estudiantes que no logran entonar ni afinar adecuadamente ya sea por su registro, tesitura o por su fisionomía entonces se percibe cierto desnivel en el grupo.</p>
<p>3. ¿Cómo cree usted que influirá el aprendizaje de técnica vocal en la afinación del grupo?</p>	<p>Los docentes coinciden en que el aprendizaje de técnica vocal es de suma importancia dentro del proceso de formación en el grupo, debido a que mediante los ejercicios de relajación, respiración y fonación los estudiantes logran calentar y activar su aparato fonatorio correctamente para proceder a cantar el repertorio escogido, además que en los ejercicios de entonación los estudiantes</p>

	<p>trabajan la afinación con la ayuda de un instrumento armónico en donde escuchan, procesan e imitan el sonido como lo propone Willems en su metodología. Resaltan la importancia de implementar el aprendizaje de técnica vocal de manera progresiva.</p>
<p>4. ¿Qué ejercicios de calentamiento corporal y vocal realiza para la preparación del grupo?</p>	<p>Los docentes concuerdan en realizar un calentamiento que comience con ejercicios de distensión muscular, relajación y estiramiento para luego dar paso a los ejercicios de respiración y para la entonación recomiendan realizar ejercicios con intervalos sencillos, por terceras mayores y menores, grados conjuntos con la ayuda de un instrumento armónico, también recomiendan realizar los ejercicios de entonación tomando como referencia canciones con intervalos simples abarcando máximo hasta la octava justa.</p>
<p>5. ¿En qué criterio se basa usted para escoger el repertorio para el grupo?</p>	<p>Los docentes concuerdan en que, para escoger el repertorio para el grupo, se debe conocer y preguntar a los jóvenes cuáles son sus gustos musicales, qué géneros les llaman la atención, qué escuchan a diario, todo esto</p>

	<p>para que a la par de escoger canciones que complementen los gustos musicales, y sobre todo que estas canciones resalten la identidad cultural colombiana. Buscan utilizar el patrimonio musical colombiano. Aquí se observa el planteamiento del repertorio como lo hace Kodaly en su metodología para lograr un mejor aprendizaje.</p>
<p>6. ¿Qué metodología utiliza para abordar una canción nueva con el grupo?</p>	<p>Los docentes proponen una herramienta que les ha ayudado para abordar una canción nueva y consiste en contar una historia o anécdota que hable de la letra de la canción, lo que permite incentivar la creatividad y la emoción de los jóvenes al igual que la escucha, la atención y la concentración, luego presentan la canción completa con el acompañamiento de un instrumento armónico y al terminar dividen la canción por frases o semifrases para que sea más sencillo que los estudiantes memoricen la</p>

	<p>letra y la melodía, la cual repiten siempre por imitación al docente.</p>
<p>7. ¿Cuál era su experiencia en cuanto al trabajo con población con diversidad funcional antes de trabajar con el grupo?</p>	<p>Esta pregunta arrojó un dato muy interesante al preguntar acerca de la experiencia de cada docente en cuanto a la formación musical de grupos con diversidad funcional. Uno de ellos posee una experiencia muy reciente debido a que el grupo del CREA Santa Sofía fue el primer grupo con diversidad funcional con que trabajó mientras que el otro posee una experiencia bastante amplia con este tipo de población y ambos afirmaron que prefieren el trabajo con población con diversidad funcional a otras poblaciones. Esto se argumenta con las respuestas dadas a la penúltima pregunta, donde afirman que la formación musical en grupos con diversidad funcional ha sido la mejor experiencia profesional que han tenido a lo largo de sus vidas, debido a que a medida que ellos aportan conocimientos musicales al</p>



	<p>grupo, los estudiantes aportan al desarrollo social y humano de los docentes, es muy importante destacar y resaltar el compañerismo, la amabilidad y el respeto que presentan los jóvenes con sus compañeros y con los docentes formadores.</p>
<p>8. ¿Qué estrategias utiliza en cuanto a la enseñanza musical a grupo que presenta varios tipos de diversidad funcional?</p>	<p>Los docentes concuerdan en que la base para que el aprendizaje musical con población con diversidad funcional es que todas las actividades sean didácticas, es decir, desde el calentamiento corporal hasta el montaje de la canción debe contener ejercicios y actividades que integren a todo el grupo, esto los motiva e incentiva a tener una buena disposición, actitud y escucha activa al docente.</p>
<p>9. ¿Cuál ha sido su mayor reto como docente al abordar un grupo que presenta varios tipos de diversidad funcional?</p>	<p>Los docentes ven como el mayor reto con una población que presenta diversidad funcional que los estudiantes logren un aprendizaje significativo, es decir, que consoliden un proceso de formación musical</p>

	<p>adecuado que les permita potenciar sus capacidades diversas y los motive a continuar en las clases. También le dan importancia a lograr la participación de todos los estudiantes dentro del grupo y con ello un espacio de inclusión e integración en el cual se sientan cómodos.</p>
<p>10. ¿Considera que esta experiencia ha enriquecido su vida profesional? ¿En qué sentido?</p>	<p>Los docentes concuerdan al validar que la formación musical en grupos con diversidad funcional ha sido la mejor experiencia profesional que han tenido a lo largo de sus vidas, debido a que a medida que ellos aportan conocimientos musicales al grupo, los estudiantes aportan al desarrollo social y humano de los docentes, es muy importante destacar y resaltar el compañerismo, la amabilidad y el respeto que presentan los jóvenes con sus compañeros y con los docentes formadores.</p>

<p>111. ¿Cómo cree usted que el trabajo con un grupo que presenta diversidad funcional aporta en el aspecto social y en el aspecto humano?</p>	<p>Los docentes opinan que el trabajo con población que presenta diversidad funcional aporta al cambio de los paradigmas que poseen algunas personas sobre la discapacidad, al desarrollo de la inclusión de la población con diversidad en la sociedad y al cambio positivo de las personas que participan dentro del contexto. También concuerdan en que el respeto es la base de sus procesos formativos y que mediante la integración de los jóvenes en el grupo se logra un ambiente cómodo, en donde se tiene en cuenta al otro, se respeta y se escucha su opinión.</p>
--	--

***Fase 2: Guía Didáctica***

**Etapa 4: Descripción de la guía didáctica.**

***INTRODUCCIÓN.***

La propuesta “Guía didáctica para el desarrollo vocal en jóvenes con diversidad funcional del programa CREA del barrio Santa Sofía”, está dirigida, principalmente, a los estudiantes de los grupos de música que presentan diversidad funcional, con edades entre los 13 y los 23 años.

Con el objetivo de resolver problemas de afinación vocal, desarrollar habilidades musicales, motoras y de socialización en los jóvenes del CREA Santa Sofía, se proponen seis talleres de clase, con una duración cada uno de 90 minutos con un tiempo de receso de 15 minutos cada uno (Este receso se encuentra escrito en ciertos momentos dentro de los talleres a manera de sugerencia para el docente).

**Tabla 5**

*Talleres de clase*

NÚMERO DE LA SESIÓN	NOMBRE DE LA SESIÓN
TALLER 1	EXPLORACIÓN VOCAL
TALLER 2	RECONOCIENDO TIMBRES
TALLER 3	INTRODUCCIÓN AL RITMO
TALLER 4	INTRODUCCIÓN AL CANTO
TALLER 5	INTRODUCCIÓN AL CANTO A DOS VOCES
TALLER 6	VAMOS AL ENSAMBLE

La propuesta cuenta con un tiempo establecido de seis semanas las cuales se dividen en una semana para realizar el reconocimiento del aparato vocal con el grupo acompañado con ejercicios de exploración vocal, respiración y entonación, una semana de trabajo auditivo para reconocer timbres de varios instrumentos musicales, la intensidad y duración del sonido, relacionar, imagen e instrumento e identificar algunos géneros musicales, una semana de trabajo rítmico con el objetivo de introducir a grupo a los conceptos de pulso, acento y compás, junto con figuras rítmicas, con su respectiva duración, una semana de introducción al canto en donde se plantea un calentamiento corporal y vocal para realizar de manera permanente con el grupo, se

propone un trabajo con canciones como herramienta para mejorar el lenguaje y la corporalidad, una semana de introducción al canto a dos voces a través de un trabajo auditivo y armónico, con el uso del canon y el quodlibet con el fin de lograr la independencia de las voces y la última semana corresponde a la introducción al ensamble en donde se une el aprendizaje vocal e instrumental para el montaje de canciones con el grupo.

Es importante mencionar que para el apoyo didáctico de cada sesión, se propone un repertorio de canciones tradicionales colombianas, africanas y árabes sencillas que permitan el desarrollo de distintos elementos musicales como el ritmo, la audición y la entonación junto con otros elementos de cómo el lenguaje, la expresión corporal, la imaginación y la creatividad; estas canciones funcionan como herramienta tanto para el desarrollo vocal en los jóvenes como para el desarrollo integral en su proceso de aprendizaje, ya que el aprendizaje es colectivo, lo que permite potenciar las habilidades sociales y afectivas en los jóvenes por medio de la educación musical. La guía didáctica planteada a continuación permite brindar una serie de estrategias didácticas para desarrollar un proceso de educación musical guiado hacia el desarrollo vocal, partiendo de la iniciación musical con un grupo que presenta diversidad funcional.

### ***TALLER 1: Exploración vocal***

Duración estimada: 90 minutos

Descripción de la sesión: La presente sesión consiste en realizar un reconocimiento y exploración del aparato vocal mediante ejercicios de auto reconocimiento, sensibilización, respiración y entonación.

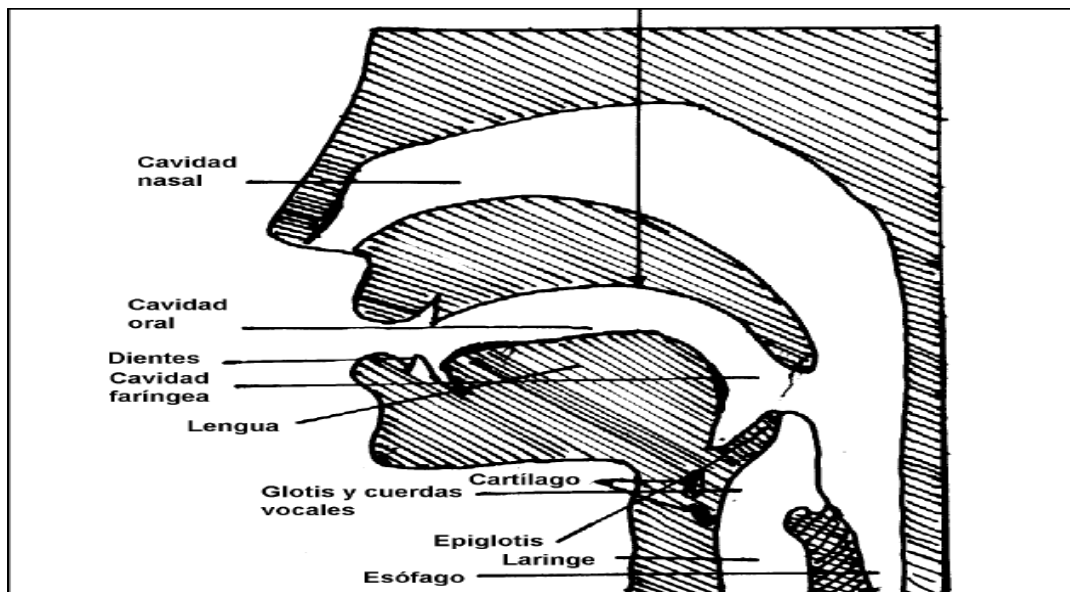
Tiempo de receso: 15 minutos

Conociendo el aparato vocal

El docente realiza la explicación de los órganos que conforman el aparato vocal utilizando la Figura 11 con sus respectivos nombres y ubicación en el cuerpo humano. Según Torres (2007) “El aparato fonador está constituido por la laringe (órgano vibrador principal), ubicada a continuación de la tráquea, en la parte media del cuello delante de la faringe; ésta recubre los pliegues vocales<sup>7</sup> y se comunica con el sistema respiratorio y digestivo” (p 37)

### Figura 3

#### *Órganos del aparato vocal*



*Nota:* Recuperado de (<https://es.slideshare.net/mobile/grupo7oscarrromero/aparato-fonador-11374767?hcb=1>)

#### 1. Fase de presentación.

El docente explica que la voz se produce gracias a estructuras musculares y a la acción de todo el cuerpo en conjunto, utilizando diversos mecanismos como el aparato respiratorio y el

---

<sup>7</sup> “Ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno, contrariamente a las cuerdas de un instrumento fijadas a él sólo en sus extremos”. Mansión (1977, p 33)

aparato fonador para su funcionamiento como explica Torres (2007), además añade que el aparato fonador está constituido por la laringe (órgano vibrador principal), ubicada a continuación de la tráquea, en la parte media del cuello; donde se encuentran los pliegues vocales<sup>8</sup> y se comunica con el sistema respiratorio y digestivo. En la fonación se genera una fuerza por debajo de los pliegues vocales que es denominada presión subglótica, esta fuerza continúa hasta que supera la resistencia de los pliegues vocales, que, al obstruir el paso del aire, comienzan a oscilar y producen sonido, que, a su vez, se ve afectado por la intensidad ejercida en cada momento, (Titze (2010) citado por Guzmán y Calvache (2018)).

Para que los estudiantes sientan mayor conexión con la explicación anterior se invita al grupo a realizar una exploración del aparato vocal a partir de los siguientes ejercicios:

Para comenzar se sugiere hacer un ejercicio que contribuye al control del aire como lo sugiere Pelo (2012), este ejercicio consiste en que el docente coloca pedazos pequeños de papel sobre una mesa, luego invita a los estudiantes a tomar un pedazo inclinándose para absorberlo con la boca, reteniéndolo y posteriormente lograr enderezarse para soltarlo en la mano.

El segundo ejercicio, con el que se quiere observar la amplitud de la boca, la elevación del paladar y la posición de la lengua consiste en colocar a los estudiantes frente a un espejo como lo propone Hernandez (s.f) para posteriormente invitarlos a gestualizar las vocales sin sonido de manera lenta, para luego invitarlos a repetir el ejercicio, pero en esta ocasión pedirles que exageren la gestualidad de las vocales y las pronuncien en voz alta de manera lenta.

El tercer ejercicio consiste en inspirar el aire según la postura de Brusso y Luissi (2014) durante cuatro tiempos realizando una respiración costal según sugieren, sin levantar los

---

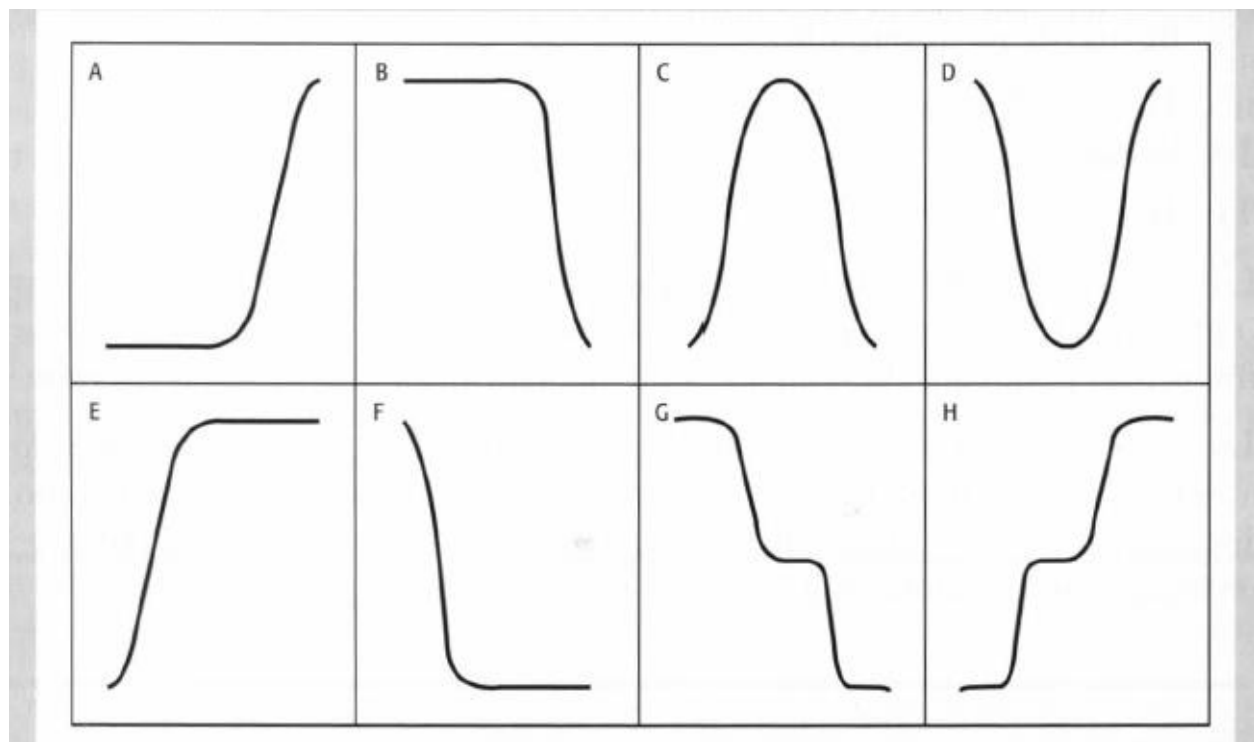
<sup>8</sup> “Ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno, contrariamente a las cuerdas de un instrumento fijadas a él sólo en sus extremos”. Mansión, (1977, p 33)

hombros y sin sacar el pecho, luego se retiene el aire durante cuatro tiempos y se exhala la columna de aire en ocho tiempos formando una u con la boca mediante un soplo, pero sin generar sonido.

El cuarto ejercicio es una derivación del ejercicio anterior, se realiza la inspiración, retención y al mismo tiempo el estudiante coloca la mano en su garganta para realizar la exhalación del aire, pero esta vez con una vocal A hablada para sentir la vibración de la garganta. (sugerencia de la autora)

#### **Figura 4**

*Juego de las cartas. Pascual (2000, p 100)*



El quinto ejercicio consiste en la direccionalidad de la voz, que refiere a relacionar el gesto visual con la audición y entonación como se sugiere en la metodología Martenot. El docente realiza el ejemplo con la figura A con ayuda de un marcador, en el cual entona la figura A con la vocal A hablada, pero realiza un glissando, que consiste en realizar un deslizamiento



continuo de la línea melódica de una nota de manera descendente – ascendente como se muestra en la figura, al terminar pide al grupo que lo imite. Luego realiza el ejercicio junto al grupo de manera simultánea, pasando por todas las siguientes imágenes de la figura anterior. (sugerencia de la autora)

El sexto ejercicio es un ejercicio de improvisación individual utilizando las vocales. El docente da la instrucción al grupo de que por cada vocal van a escoger un sonido que sea rápido o lento, el sonido debe tener una altura distinta al anterior para que cada vocal tenga su sonido característico. (Este ejercicio se realiza con la boca abierta).

El último ejercicio consiste en relacionar la escucha activa con la entonación y el ritmo. El docente presenta al grupo las cinco primeras notas de la escala de Do mayor (do, re, mi, fa y sol) con ejercicios de imitación por parte del grupo; el docente realizará la entonación de cada nota con la sílaba LA cómo se sugiere en la metodología Martenot de manera en que los estudiantes escuchen y luego entonen cada nota, se inspira el aire en cuatro tiempos, se retiene en cuatro tiempos y cada nota se entonará en cuatro tiempos. (sugerencia de la autora)

#### Imitando a los animales

Esta actividad consiste en realizar un ejercicio de exploración vocal mediante la imitación de sonidos de los animales. Para realizar esta actividad el docente reparte al grupo tubos de papel higiénico para realizar el siguiente ejercicio.

El docente escoge imitar el aullido de un lobo con su voz y le pide al grupo que lo imite, luego de esto el docente toma un tubo de papel higiénico y realiza el mismo sonido para que el grupo lo imite, luego de realizar esto el docente pregunta a los estudiantes si notaron el cambio de sonoridad entre los dos ejercicios, si no lo sintieron vuelve a repetirlo.

Para el siguiente ejercicio el docente imita el mugido de una vaca, pero a diferencia del ejercicio anterior, el docente juega con los matices del sonido, es decir, el primer mugido lo hace piano y luego imita el maullido de un gato con un forte para que luego los estudiantes lo imiten.

El docente pide a los estudiantes que escojan varios sonidos de animales para luego imitarlos, de manera que sea una actividad dinámica y entretenida.

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

Valle del eco – Canti Rondas

Se escoge esta canción para concluir la sesión de exploración vocal por medio de la imitación ya que precisamente tiene esta temática. La canción es muy entretenida y divertida, tiene una temática de canto vaquero lo cual la hace muy dinámica para trabajar con el grupo, para trabajar esta canción se proponen las siguientes actividades.

1. Para comenzar el docente trabaja el fragmento más importante de la canción que es el eco que imitan los estudiantes que es un canto vaquero que se canta con la siguiente letra: (o le le ri iii). El docente toca este fragmento nota por nota con un instrumento despacio para que los estudiantes escuchen atentamente, para la repetición el docente canta al mismo tiempo que se acompaña con el instrumento y pide a los estudiantes que vayan cantando con él nota por nota.

2. Cuando los estudiantes tengan este fragmento aprendido el docente procede a cantar mientras se acompaña con las palmas con el pulso, luego hace la indicación para que el grupo lo acompañe. Luego procede a interpretar la canción mientras lleva el pulso con el pie derecho como refuerzo para el grupo. En el fragmento que dice “**el eco contestaba**” se da la instrucción para que los estudiantes repitan el fragmento trabajado anteriormente.

Letra del Valle del eco – Anónimo.<sup>9</sup>

Docente: Color negro / Estudiantes: Color rojo

Estrofa 1

Un día que yo pasaba por el valle del lopar  
encontré un joven vaquero que cantaba entre el maizal  
su canto se escuchaba por todo aquel lugar  
y el eco contestaba **ole le le ri riii**

3. El docente observa mientras canta si los estudiantes realizan el pulso de manera correcta y si no es el caso disminuye la velocidad para reforzar la marcación del pulso. Durante el intermedio de la canción el docente pide al grupo que se ponga de pie y baile libremente para que los estudiantes se mantengan animados.

Coro

Contento así cantaba con su Loro loro lei iii  
Y el eco contestaba con su **Loro loro lei iii**

Coda

Y allá por los rosales, el monte y el camino real  
Las gentes repetían alegre este cantar  
el eco respondía **Lara Lele lei**

**Intermedio**

---

<sup>9</sup> Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=d6gmCmmoapw>

Y allá por los rosales, el monte y el camino real

Las gentes repetían alegre este cantar

el eco respondía **Lara Lele leii**

4. Al finalizar el intermedio el docente da la instrucción a los estudiantes para llevar el pulso con las palmas y de estar atentos del momento cuando ellos tengan que entrar a hacer el eco en la canción.

Al finalizar la sesión se invita al grupo a compartir las sensaciones evidenciadas en la realización de los ejercicios anteriores, con respecto al flujo de aire, capacidad de retención del aire, vibración o no vibración de las cuerdas vocales al momento de cantar y la percepción del pulso mientras cantaban la canción.

### ***TALLER 2: Reconociendo timbres***

Tiempo estimado: 90 minutos

Descripción de la sesión: Esta sesión consiste en introducir al grupo a la discriminación de sonidos, timbres y alturas de distintos instrumentos musicales junto con sus familias y su función dentro de distintos géneros musicales mediante la exploración visual, corporal y auditiva.

Tiempo de receso: 15 minutos

Reto de memoria y concentración

Para el primer ejercicio se toma como referencia el primer movimiento Allegro de la Sinfonía de los Juguetes del compositor Leopold Mozart propuesto en la cartilla Viajeros del

Pentagrama (Ministerio de Cultura, 2017), debido a que es una sinfonía que referencia a la naturaleza con el sonido de los pájaros, del viento y evoca sentimientos de alegría y tranquilidad.

Esta obra cuenta con diversos instrumentos musicales de cuerda pulsada y de percusión menor. El siguiente ejercicio consiste en trabajar la concentración y memoria del grupo, mediante las siguientes actividades:

I. El docente realiza la presentación de los instrumentos de violín, violonchelo, viola, flauta dulce, redoblante, silbato, triángulo, trompeta, carraca y los divide por las familias de instrumentos como se observa en la siguiente imagen.

### Figura 5

*Instrumentos Sinfonía de los Juguetes*<sup>10</sup>



<sup>10</sup> Obtenido de

[https://es.liveworksheets.com/worksheets/es/M%C3%BAsica/Audici%C3%B3n/Sinfon%C3%A1Da\\_de\\_los\\_juguetes\\_yv1480782lx](https://es.liveworksheets.com/worksheets/es/M%C3%BAsica/Audici%C3%B3n/Sinfon%C3%A1Da_de_los_juguetes_yv1480782lx) , <https://co.pinterest.com/pin/741334788649088154/>

II. Luego del ejercicio anterior, el docente presenta el sonido de cada instrumento por separado para que los estudiantes perciban el timbre y sonoridad de cada instrumento con una imagen respectiva.

III. El docente invita a los estudiantes a escuchar atentamente el primer movimiento de la Sinfonía de los Juguetes con el fin de identificar los sonidos de ambiente, el reconocimiento de algún instrumento musical e identificar y relacionar las sensaciones encontradas en el transcurso de la obra musical para luego compartirlas con el grupo.

IV. El docente repite nuevamente el primer movimiento de la sinfonía, pero en esta ocasión, el docente da la indicación a los estudiantes atentamente para que perciban auditivamente cuales de los instrumentos presentados anteriormente se encuentran en el audio y luego se divide al grupo por parejas para probar la memoria y concentración de los estudiantes.

V. El docente procede a quitar el nombre de cada instrumento y vuelve a presentar cada instrumento por separado. La siguiente actividad consiste en que a medida que identifiquen algún instrumento se dirijan al tablero por turnos, lo señalen y digan su nombre para que los otros compañeros puedan identificarlos y así todo el grupo se integre, se ayude y participe para que al finalizar el movimiento se hayan identificado todos los instrumentos presentados.

#### Reto auditivo

Esta actividad se plantea con el objetivo de ampliar el mundo sonoro de los estudiantes por medio de los instrumentos de percusión mayor y percusión menor que se encuentran principalmente dentro de las músicas populares latinoamericanas, en géneros como el bolero, la salsa y en géneros colombianos como la cumbia, el porro, la música llanera, la carranga y el bambuco.

Los instrumentos que se utilizan para este ejercicio son los siguientes: maracas, caja china, bongós, tambora, conga, clave, xilófono y maracas. Para esta actividad se proponen los siguientes ejercicios:

I.El docente organiza al grupo en una media luna de manera que todos queden viéndolo de frente, el docente coloca una mesa al frente suyo que tenga los instrumentos musicales más pequeños del grupo anteriormente mencionado y los demás en el suelo.

II.El docente realiza la presentación de cada instrumento junto con los géneros los cuales se utilizan.

III.El docente interpreta un fragmento rítmico (o melódico en caso del xilófono de madera) dos veces con el fin de que los estudiantes relacionen la imagen del instrumento con el sonido que escuchan en el momento, luego el docente le pasa cada instrumento a un compañero para que también lo interprete por imitación al docente o cree un motivo rítmico diferente (en caso de las congas y la tambora invita al estudiante que desee interpretar estos instrumentos al frente). Este ejercicio incrementa la memoria auditiva y visual al observar la imagen física del instrumento e interpretarlo.

Para finalizar el reto se propone una actividad que recibe el nombre de ¡Es hora de probar tu memoria musical! El ejercicio consiste en lo siguiente:

a) El docente invita a los estudiantes a que cubran sus ojos con una chaqueta, una venda o una prenda de vestir que tengan a la mano.

b) El docente realiza la indicación de que el estudiante que reconozca el sonido y el nombre del instrumento que se interprete levanta la mano hasta que termine de sonar para darle la palabra.

- c) Cada vez que un estudiante reconozca el nombre del instrumento y su respuesta sea correcta sumará 10 puntos, el estudiante ganador completará 80 puntos.
- d) El docente interpreta cada instrumento máximo 2 veces.
- e) El docente procura darle la oportunidad de participar a todos los estudiantes de modo que sea equitativo para todos.
- f) Al finalizar la actividad se discuten las opiniones, dudas y comentarios acerca de la actividad con el grupo.

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

Identificando alturas

Esta actividad consiste en realizar un ejercicio de entrenamiento auditivo a partir de la exploración de las alturas de distintos sonidos e instrumentos musicales con una duración y un timbre diferente, se proponen los siguientes ejercicios:

1. El docente ubica a los estudiantes en círculo de modo que se puedan observar todos, sin embargo, el docente se ubica por fuera del círculo de modo que los estudiantes no lo vean de forma directa (Para esta actividad el docente deberá contar con diversos instrumentos melódicos como el teclado, la guitarra, la flauta dulce, xilófono)
2. El docente da el siguiente ejemplo al grupo para la actividad que va a realizar, este ejemplo consiste en escoger un instrumento (guitarra), luego el docente pide al grupo que escuchen atentamente, luego procede a tocar las notas do, re realizando un intervalo de segunda mayor ascendente con una duración de dos pulsos de negra en cada nota a una velocidad lenta, luego el docente pregunta al grupo si logra identificar cual nota es más aguda que la otra, para reforzar repite el ejercicio con su voz. Al final el docente comparte la respuesta con el grupo y



los invita a cantar las dos notas de manera ascendente y descendente con él utilizando la sílaba la para que experimenten el cambio de nota con su voz.

3. Para el siguiente ejercicio el docente escoge la flauta dulce y repite el mismo ejercicio anterior, pero en esta ocasión el docente toca las notas mi, do realizando un intervalo de tercera mayor descendente con una duración de un pulso de negra por cada nota a una velocidad lenta y le pregunta al grupo que nota es más grave que la otra, para reforzar repite el ejercicio con su voz. Al final el docente comparte la respuesta con el grupo y les pregunta si la duración de las notas de este ejercicio fue igual a la duración del anterior con el fin de identificar si el grupo percibe tanto el cambio en la altura de los sonidos como en su duración, luego invita a cantar las dos notas de manera ascendente y descendente con él con la sílaba la para finalizar canta las tres primeras notas de la escala de do mayor con ayuda del instrumento y luego invita al grupo a que lo imite.

4. Para el siguiente ejercicio el docente escoge el teclado y repite el mismo ejercicio anterior, pero en esta ocasión el docente toca las notas mi, do realizando un intervalo de tercera mayor descendente con una duración de un pulso de negra por cada nota a una velocidad lenta y le pregunta al grupo que nota es más grave que la otra, para reforzar repite el ejercicio con su voz. Al final el docente comparte la respuesta con el grupo y los invita a cantar las dos notas de manera ascendente y descendente con él con la sílaba la para finalizar canta las tres primeras notas de la escala de do mayor con ayuda del instrumento y luego invita al grupo a que lo imite.

5. Para el siguiente ejercicio el docente escoge el xilófono y luego procede a tocar las notas do, fa realizando un intervalo de cuarta justa ascendente con una duración de dos pulsos de negra en cada nota a una velocidad lenta, luego el docente pregunta al grupo si logra identificar cual nota es más aguda que la otra, para reforzar repite el ejercicio con su voz. Al final

el docente comparte la respuesta con el grupo, luego procede a tocar las cuatro primeras notas de la escala (do, re mi, fa) una por una de manera ascendente con la sílaba si y al terminar cada nota invita al grupo a que la imite con su voz, realiza el mismo ejercicio de manera descendente con él utilizando la sílaba sí.

6. Para finalizar el docente utiliza la flauta dulce nuevamente y toca las notas de fa y sol de manera descendente con una duración de un pulso de negra por cada nota en una velocidad lenta al grupo si logra identificar cual nota es más grave que la otra, para reforzar repite el ejercicio con su voz. Al final el docente comparte la respuesta con el grupo y los invita a cantar nuevamente las cinco primeras notas de la escala de do mayor de manera ascendente y descendente con la onomatopeya mu, nota por nota, primero escuchando el sonido y luego imitando con la voz.

### ***TALLER 3: Introducción al ritmo***

Tiempo estimado: 90 minutos

Descripción de la sesión

Esta sesión consiste en abarcar el ritmo con el grupo mediante el baile y el movimiento al realizar un estímulo auditivo con un género musical. También se planean juegos didácticos para introducir a las figuras rítmicas abarcando conceptos como el pulso, acento, compás mediante ejercicios de percusión corporal.

Tiempo de receso: 15 minutos

Vamos a sentir la música

Esta actividad consiste en realizar una introducción al ritmo junto con algunos elementos que lo conforman tales como el pulso, el acento y el compás de algunas canciones mediante el

movimiento (baile), se propone una coreografía por cada canción, de modo que se realice un calentamiento y activación del cuerpo mediante el baile.

Pascual (2009) define los conceptos de pulso, acento y compás de la siguiente manera.

**Pulso:** Es el movimiento de la música mediante impulsos continuos, se organizan según el compás al que pertenezcan.

**Acento:** Es la acentuación de un pulso por encima de otro dentro de un compás.

**Compás:** Corresponde a la organización de la escritura musical mediante pulsos que se acentúan de manera regular dividiendo el tiempo en partes iguales. Según la acentuación se dividen en compás binario, ternario o cuaternario.

Vamos a sentir la música

**El baile del perrito:** Esta es una canción que corresponde al género musical tropical del merengue, es popularmente conocida por la versión del cantante Wilfrido Vargas (cantante dominicano), quién escribió esta canción junto al compositor Winston Paulino en 1993. El baile del perrito posee una letra divertida y un ritmo movido que invita a la gente a bailar, particularmente se baila en fiestas y reuniones familiares; por esta razón se elige para continuar con el calentamiento corporal y realizar una activación en el grupo mediante la imitación, con los siguientes ejercicios:

Letra El Baile del perrito - Wilfrido Vargas.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Obtenido de <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1812956/el-baile-del-perrito-wilfrido-vargas>

### Introducción

Hay un baile, ritmo de hoy que le gusta a todo el mundo, lo bailan en discotecas y las chicas lo vacilan. Y las muchachas lo imitan juao, juao, y los muchachos lo bailan juao, juao

### Coro

El baile del perrito, el baile del perrito, el baile del perrito, todos quieren bailar

El baile del perrito, el baile del perrito, el baile del perrito sí que te va a gustar

### Intermedio

### Segunda estrofa

Y es que yo tengo un perrito que hace cosas muy bonitas, cuando se siente contento él mueve la cinturita. Y las muchachas lo imitan juao, juao, y los muchachos lo bailan juao, juao

### Coro x 2

### Intermedio

### Coda 1

---

No digas así, no te pongas guapo, ese baile le gusta a todos los muchachos

Que no me de consejos, que yo no quiero ver bailando a esa niña como una mujer

Papi no seas así, no te pongas guapo, ese ritmo le gusta a todos y se baila así

El baile del perro ju!(bis)

### Coda 2

Que lo baile de lado, que lo baile abajao', que lo baile empujao', que lo baile como pide el mambo, que los está alborotando, que lo baile la vieja y lo baila aquella señorita.

Y no es por ti lo de la niña, es porque está emocionita

El baile del perro ju!

### Coda 2

El baile del perro ju!

Jau! jau

1. El docente se coloca frente al espejo de pie e invita al grupo a que se coloquen detrás de él mirando hacia el espejo para realizar el calentamiento corporal. Luego el docente reproduce la grabación de la canción y da la instrucción al grupo para que escuchen la introducción atentamente. (Para esta canción se trabajará la expresión corporal y el ritmo con la marcación del pulso y del acento mediante una coreografía)

2. El docente coloca las dos manos en su cadera y comienza a moverla de un lado a otro en el puesto para otro simulando un paso característico en el género del merengue e invita al grupo a imitarlo, luego mueve la cabeza de un lado al otro en la misma dirección a la cadera. (Este paso se escoge para la introducción de la canción)

3. Al comenzar la estrofa el docente pide al grupo que lo observen con atención para enseñar el siguiente paso: El docente empieza a contar los cuatro pulsos de negra de cada compás en voz alta e invita al grupo a contar con el de la siguiente manera: un,dos,tres,cua varias veces, luego coloca a los dos brazos en arco frente al torso y en el primer pulso del compás meneaa la cadera hacia el lado derecho simulando una y se desplaza hacia el lado derecho bailando durante cuatro compases (El movimiento de cadera se realiza siempre en el primer pulso de cada compás). Después el docente realiza el mismo paso hacia la izquierda desplazándose, luego vuelve al centro.

4. Para el coro se propone una variación del paso anterior que consiste en que el docente sigue contando los pulsos del compás en voz alta y comienza a dar una vuelta completa hacia la derecha durante cuatro compases acentuando el primer pulso del compás con el meneo de la cintura y al terminar levanta los brazos con emoción hacia arriba diciendo un “hey” para animar la canción, luego realiza el mismo paso hacia la izquierda durante cuatro compases. (Para

los dos intermedios se realizan los mismos movimientos de la introducción, para la segunda estrofa se realizan los movimientos de la primera estrofa)

5. Para la coda 1 y 2 el docente va a realizar la figura de una cruz de la siguiente manera: El docente realiza el movimiento de cadera de la estrofa 1 con la acentuación en el primer pulso, sin embargo, para esta ocasión el docente no realiza el movimiento en cuatros compases sino en dos compases, el docente coloca las manos hacia arriba y comienza desplazándose hacia adelante, luego hacia atrás, hacia la derecha y por último hacia la izquierda. (Las manos imitan el movimiento de la cadera de lado a lado)


#### Introducción a las figuras rítmicas

Esta actividad se propone con el objetivo de relacionar concepto e imagen con las figuras rítmicas desde la redonda hasta la corchea, junto con su respectiva clasificación y duración. (Estas figuras se han visto en los ejercicios propuestos dentro de la propuesta didáctica y aparecen dentro de los arreglos vocales también) Para esta actividad se propone la Figura 18 con los siguientes ejercicios:

#### Figura 6

*Figuras rítmicas. Pascual (2006, p 29)*

- El número 1 indica la figura de referencia, la redonda.
- El número 2 representa a la blanca (dos blancas equivalen a una redonda).
- El número 4 representa la negra (cuatro negras equivalen a una redonda).
- El número 8 representa la corchea (ocho corcheas equivalen a una redonda).



The image shows musical notation for four rhythmic figures. Figure 1 is a single redonda note. Figure 2 consists of two blanca notes. Figure 4 consists of four negra notes. Figure 8 consists of eight corchea notes. The numbers 1, 2, 4, and 8 are listed to the right of their respective notations.

El docente dibuja el gráfico anterior en el tablero y expone al grupo estas cuatro figuras rítmicas (redonda, blanca, negra y corchea) relacionando el nombre de cada figura con su respectiva imagen.

La figura de redonda

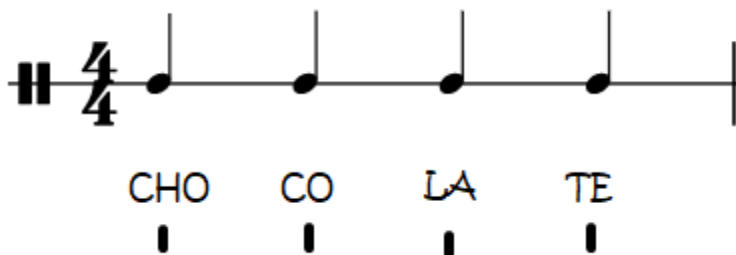
Como propone Pascual (2006), el docente realiza la explicación de las figuras rítmicas con la figura redonda que es la figura de referencia, explicando su duración en un compás de 4/4.

El docente marca el pulso del compás que corresponde a la figura de negra con las palmas mientras dice la palabra cho-co-la-te, luego invita al grupo a realizar el mismo ejercicio junto con él. El otro ejercicio consiste en llevar el pulso de la figura de la redonda, pero contando con números de la siguiente forma con un pie: un-dos-tres-cua, al igual que el ejercicio anterior el docente comienza e invita al grupo para que lo siga.

Para finalizar el docente realiza un ejercicio de improvisación en donde lleva el pulso con las palmas mientras dice algunas palabras de cuatro sílabas para trabajar el pulso de la figura e invita a los estudiantes a participar por turnos haciendo el juego del teléfono roto.

### Figura 7

*Pulso de la figura redonda. Creación propia*

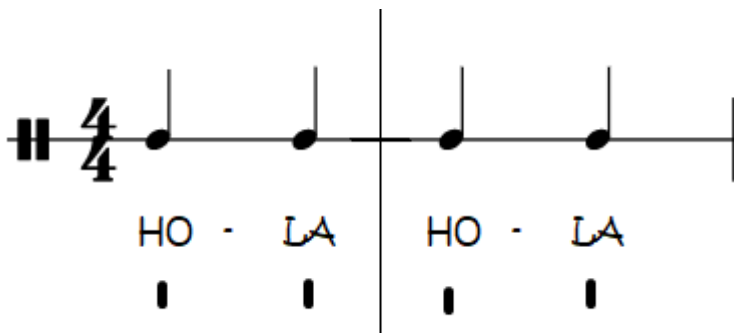


## La figura de blanca

El docente realiza la explicación de la figura de blanca, explicando su duración en un compás de 4/4. El docente marca el pulso del compás con las palmas mientras dice ho-la ho-la que separa en dos partes, luego invita al grupo a realizar el mismo ejercicio junto con él. El siguiente ejercicio consiste en llevar los dos tiempos de la figura de blanca, pero con números como en el ejercicio anterior de la siguiente forma: un-dos, un-dos. Para interiorizar el pulso de la figura se propone un ejercicio donde el grupo marcha siguiendo el pulso del compás de 4/4 que corresponde al de la figura de negra, para este ejercicio el docente invita al grupo a formar un círculo en donde todos se ponen pie y giran 90 grados de lado para empezar.

### Figura 8

*Pulso de la figura blanca. Creación propia*



1. El docente toma unas claves para llevar el pulso, sin embargo, la instrucción es que cada dos veces que el toque las claves el grupo avanza dos pasos hacia adelante mientras cuentan un-dos, un-dos en voz alta, el docente comienza con un ritmo lento pero cada vez incrementa la velocidad para observar la coordinación del grupo.

## La figura de negra



El docente realiza la explicación de la figura de negra, explicando su duración en un compás de 4/4. El docente marca el pulso del compás con las palmas y pronuncia la sílaba ta en voz alta como se muestra en la pedagogía Martenot. (En este caso se repite cuatro veces) Luego invita al grupo a realizar el mismo ejercicio junto con él, pero en cambio de decir “ta” dicen “un”.

### Figura 9

*Pulso de la figura negra. Creación propia*

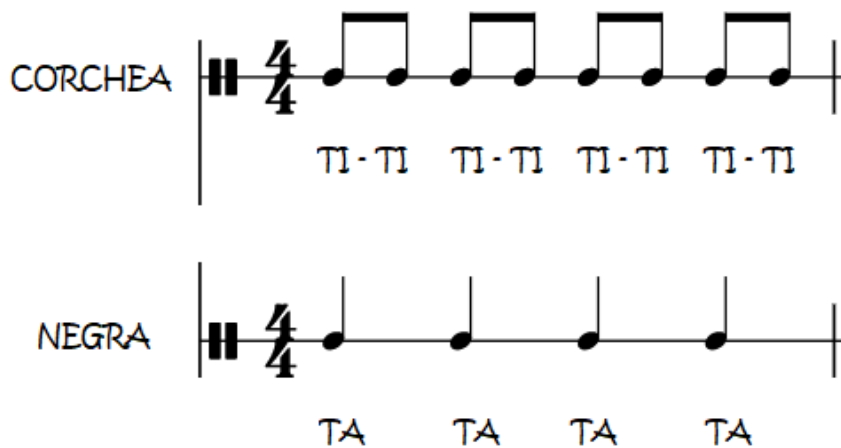


La figura de negra

El docente realiza la explicación de la figura de corchea, explicando su duración en un compás de 4/4. El docente pide a los estudiantes atención para este ejercicio, luego marca el pulso de negra con las palmas con una velocidad lenta y luego comienza a decir ti-ti en voz alta que corresponde a la figura de corchea como se muestra en la pedagogía Martenot, para la repetición da la instrucción al grupo de colocarse de pie imitar el ritmo de la figura de la corchea marchando en el puesto y con la voz repitiendo las sílabas ti-ti. (El ejercicio se repite dos veces)

### Figura 10

*Figura de corchea y negra. Creación propia*



Para memorizar las figuras rítmicas anteriores junto con su duración se propone el siguiente ejercicio:

El docente reparte un ula ula a cada alumno y les indica que lo coloquen en el suelo e ingresen en él, este ejercicio requiere memoria y concentración por parte del grupo ya que el docente va a estar llevando el pulso de negra todo el tiempo con un tambor en un tempo moderado mientras le indica al grupo que figura van a realizar. El docente da la instrucción de que los estudiantes deben mantenerse quietos según la duración de cada figura, cuando se acaben los pulsos correspondientes a la misma deben dar un salto y volver a quedar quietos. A medida que los estudiantes realicen bien el ejercicio el docente puede subir la velocidad del pulso.

Estas imágenes se plantean por la investigadora con el fin de que los jóvenes relacionen palabras con las figuras rítmicas abordadas, las palabras escogidas se separan por sílabas las cuales se pueden adaptar al pulso que se propone para el ejercicio y al mismo tiempo se realiza un trabajo de coordinación de la voz con el pulso en el grupo.

El docente realiza la demostración del ejercicio junto con el metrónomo, realiza las figuras rítmicas acompañadas con las palabras sugeridas para cada figura y con las palmas, para la repetición invita a los estudiantes a que realicen el ejercicio junto con él. (El docente puede realizar variaciones dinámicas y agógicas en el ejercicio al repetirlo)

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

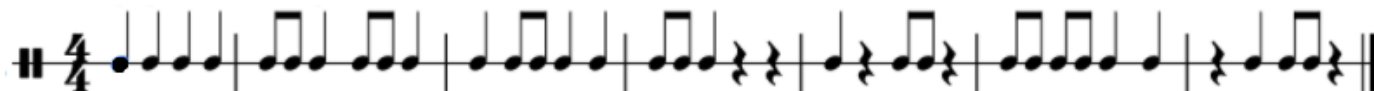
Vamos a jugar

Para la siguiente actividad se escoge del juego del chocolate, este es un juego rítmico el cual trabaja la coordinación visomotora, este juego presenta las figuras de negra y corchea acompañadas con la palabra chocolate que es dividida por sílabas de la siguiente manera: cho-co-la-te, estas representan los pulsos de cada figura rítmica. El juego se presenta con las siguientes actividades:

El docente sitúa a los estudiantes en mesas ya que para los ejercicios se necesitará una superficie plana, luego el docente coloca el metrónomo que indique el pulso de negra para guiar al grupo rítmicamente mediante la audición. Ahora el docente plantea un juego de espejo con el grupo que consiste en que el docente crea un ritmo aleatorio en un compás de 4/4 y los estudiantes lo imitan en el siguiente compás.

### **Figura 11**

*Figuras y silencios en 4/4. Creación propia*



Luego de realizar el juego de imitación el docente pide al grupo que se organicen en un círculo de parejas para el juego del chocolate. El docente escoge un estudiante al azar para realizar el ejemplo.

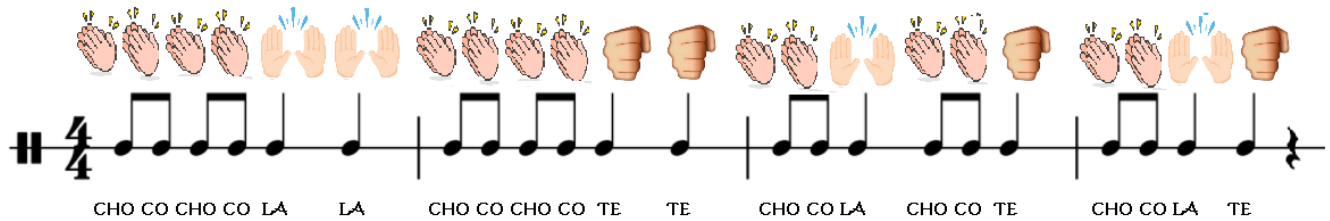
El docente se hace al frente del estudiante y le da la instrucción de levantar sus palmas hacia al frente para realizar los dos compases del juego del chocolate, el docente choca las palmas del estudiante mientras dice: “Cho-co cho-co la la, cho-co cho-co te te”, luego de terminar invita a los estudiantes a imitar lo anterior con su compañero de enfrente, al terminar los dos compases el docente exclama. ¡Cambio de pareja!, los estudiantes que están dentro del círculo cambian de pareja hacia el lado derecho.

El docente realiza el mismo ejercicio anterior con una velocidad más lenta para añadir los dos últimos compases mientras dice: “Cho-co la cho-co te cho-co la te”, luego de terminar el cuarto compás el juego el docente repite todo el juego con los estudiantes a una velocidad mayor, al terminar el juego el docente vuelve a exclamar: ¡Cambio de pareja! (El docente repite el juego una vez más)

Luego el docente invita a los estudiantes a sentarse en el puesto nuevamente para realizar una variación del juego añadiendo movimientos con las manos que aumentan un poco la dificultad, los movimientos son los siguientes:

## **Figura 12**

## *Juego del chocolate. Creación propia*



**Choco:** Palmas al frente

**La:** Golpe con palmas sobre la mesa

**Te:** Golpe con los puños cerrados de forma vertical

El docente comienza realizando los movimientos del juego al tiempo con los estudiantes a una velocidad lenta para que tengan el tiempo de disociar y coordinar los tres movimientos junto con la voz, para la repetición el docente pide que vuelvan a formar las parejas y hagan nuevamente el juego (para la repetición se aumenta un poco la velocidad).

### **TALLER 4: Introducción al canto**

Duración estimada: 90 minutos

Descripción de la sesión: Esta sesión consiste en enseñar la rutina de calentamiento corporal y vocal al grupo para aplicar en todos los talleres, también se proponen dos canciones infantiles didácticas para reforzar el lenguaje y la expresión corporal.

Tiempo de receso; 15 minutos

### **Rutina de calentamiento**

En este calentamiento se encuentran ejercicios de calentamiento corporal, ejercicios de respiración y ejercicios de calentamiento vocal con entonación de escalas y arpeggios para activar y preparar el aparato vocal correctamente para abordar el repertorio. Este calentamiento se propone para todas las sesiones en las que el grupo realice alguna actividad de entonación.

### **Ejercicios de calentamiento corporal**

El primer ejercicio consiste en realizar un estiramiento en el cuello, llevándolo suavemente hacia la derecha con la mano derecha, sin realizar un movimiento brusco por 5 segundos, al igual que con el lado izquierdo; posteriormente se gira la cabeza hacia la derecha formando un ángulo de 90 grados durante 5 segundos y luego hacia el lado izquierdo; luego se lleva la cabeza hacia adelante con un movimiento suave hasta que el mentón toque el pecho y se retiene durante 5 segundos, a continuación se lleva la cabeza hacia atrás con un movimiento suave hasta mirar al techo, se abre la boca y se mantiene abierta por 5 segundos. Es importante que el docente invite a los estudiantes a realizar una respiración abdominal y serena durante todo el ejercicio.

El segundo ejercicio consiste en realizar círculos con los hombros hacia adelante, empezando con un movimiento pequeño que aumenta progresivamente durante 5 segundos, y luego se realiza el mismo ejercicio con los hombros hacia atrás durante el mismo tiempo.

El tercer ejercicio consiste en colocar las manos en la cadera y realizar 5 círculos en sentido de las manecillas del reloj (al principio los círculos son pequeños y van aumentando de tamaño) y luego en sentido inverso a las manecillas del reloj.

Para finalizar el calentamiento corporal se invita a los estudiantes a caminar por el salón durante 1 minuto, pero deben estar atentos porque en cualquier momento el docente da una palmada y los estudiantes comienzan a trotar hasta que el docente da una palmada nuevamente.

### **Ejercicios de respiración**

El primer ejercicio consiste en inspirar el aire por la nariz durante 5 segundos levantando los brazos de lado hacia arriba a la vez, a medida que se levantan los brazos se van inclinando los pies hacia arriba, de manera que los brazos queden arriba y los pies en posición de puntas como un bailarín de ballet, y luego se expulsa el aire por la boca formando una f, durante 5 segundos, mientras los brazos bajan lentamente y los pies regresan a su posición inicial. (El ejercicio se realiza dos veces)

El segundo ejercicio consiste en dividir el grupo por parejas, una persona realiza la inspiración del aire por la nariz por 5 segundos, retiene en cinco segundos y exhala formando una s con su boca durante 10 segundos mientras la otra persona cuenta los segundos en voz alta y mantiene sus manos en el abdomen de su compañero para que perciba el trabajo abdominal en su compañero, luego se realiza el mismo ejercicio con el otro compañero.

El tercer ejercicio consiste en percibir la sensación de apoyo, para ello cada estudiante coloca sus manos debajo de las costillas de manera que pueda sentir la parte alta del abdomen. Se realiza la inspiración del aire por la nariz durante 4 segundos, se retiene durante 4 segundos y se expira durante 8 segundos formando una “ch” corta con la boca, de manera que se perciban 8 sonidos cortos, los estudiantes observan el movimiento del abdomen cada vez que realicen la expiración. El ejercicio se realiza dos veces. Los ejercicios de respiración presentados

anteriormente proponen que el estudiante asocie la inhalación y exhalación del aire con la sensación que se produce al tacto.

### **Ejercicios de calentamiento vocal**

El primer ejercicio consiste en realizar una vibración de los labios con la boca cerrada formando una m, imitando el sonido de un motor mientras coloca sus manos en el abdomen. El docente toca y entona las primeras 5 notas de la escala de La mayor de manera ascendente y descendente, luego indica al grupo a que lo imite; el docente repite el ejercicio cambiando de tonalidad por medios tonos de manera ascendente hasta llegar a la tonalidad de Re mayor y luego de manera descendente hasta llegar a la tonalidad de La mayor.

El segundo ejercicio consiste en realizar una exploración de la sonoridad nasal. El docente toca y entona la primera, tercera y quinta nota de la escala de La mayor con la silaba NA de manera ascendente y descendente, luego indica al grupo a que lo imite; el docente repite el ejercicio cambiando de tonalidad por medios tonos de manera ascendente hasta llegar a la tonalidad de Re mayor y luego de manera descendente hasta llegar a la tonalidad de La mayor.

El tercer ejercicio consiste en la entonación de arpegios de escalas mayores, al igual que el ejercicio anterior el docente toca y entona la primera, tercera, quinta y octava nota de la escala de La mayor de manera ascendente y descendente formando un arpegio, luego indica al grupo a que lo imite; el docente repite el ejercicio cambiando de tonalidad por medios tonos de manera ascendente hasta llegar a la tonalidad de Re mayor y luego de manera descendente hasta llegar a la tonalidad de La mayor. Los ejercicios de calentamiento vocal presentados anteriormente proponen que el estudiante asocie la inhalación y exhalación del aire con la sensación que se



produce al tacto y al mismo tiempo el funcionamiento del aparato vocal al entonar una escala o un arpeggio.

### Mocoqueco- Jorge Velosa y Los Carrangueros

Esta es una canción infantil colombiana que pertenece al género de la carranga del departamento de Boyacá. Este género se caracteriza por tener un ritmo rápido y repetitivo, instrumentalmente se acompaña de guacharaca, tiple, requinto y guitarra. Se escoge esta canción porque tiene una letra dinámica y por su ritmo permite bailar cómodamente. Para comenzar, el docente imita la jerga boyacense dirigiéndose a los estudiantes como un “boyaco”, ¡para comentarles que les va a enseñar esta canción super divertida y para que se la gocen!

1. El docente indica al grupo el paso básico para bailar la carranga que consiste en bailar de lado a lado en el puesto siguiendo el ritmo, también se ponen los brazos haciendo una postura de “cacareo” que consiste en doblar los brazos y pegarlos al cuerpo mientras se baila. El docente hace la demostración con la introducción instrumental de la canción. El paso consiste en ir de lado derecho al lado izquierdo contando dos tiempos para ir de un lado al otro, se realiza de la misma forma con el movimiento de los brazos.

2. El docente invita al grupo a hacer los pasos con el contando los tiempos en voz alta varias veces, cuando los estudiantes tengan claro el pulso el docente procede a formar parejas para que realicen el mismo paso, para bailar en parejas les pide que se tomen de las manos y mantengan el mismo paso con los pies, pero sin contar los pulsos en voz alta para permitir que disfruten la canción.

3. El docente procede a cantar la primera estrofa y el coro de la canción para que los estudiantes escuchen la letra, debido a que algunas frases se repiten dos veces será más sencillo

para los estudiantes memorizar la letra y la línea melódica. El docente canta la primera estrofa para que los estudiantes escuchen y cuando llega a el coro enfatiza en la palabra “Coquecomo” que es la palabra que los estudiantes le contestan, para esto el docente les pide que se imaginen que son boyacenses y que hablen con la jerga como la imitó el docente en la introducción de la canción. Para la repetición el docente hace la invitación al grupo para que cantes las frases que se repiten de la siguiente manera.

Letra Mocoqueco- Jorge Velosa y los Carragueros<sup>12</sup>

Docente: Color negro / Estudiantes: Color rojo

### Estrofa 1

**Mocoqueco se llamaba el cabro de Don Andrés**

Mocoqueco se llamaba el cabro de Don Andrés

**Y los niños le decían mientras jugaban con el**

**Le decíamos Mocoqueco, al derecho y al revés**

Le decíamos Mocoqueco, al derecho y al revés

### Coro

**Mocoqueco, Coquecomo**

**Mocoqueco, Coquecomo**

**Mocoqueco, Coquecomo**

---

<sup>12</sup> Obtenido de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Jorge-Velosa/Mocoqueco>

**Coquecomo se llamaba el cabro de Don Andrés**

**Le decíamos Mocoqueco, al derecho y al revés**

**Le decíamos Mocoqueco, al derecho y al revés**

2. Para la siguiente estrofa de la canción el docente realiza el mismo ejercicio anterior, pero se realiza una variación, para el coro el docente da a instrucción a los estudiantes de comenzar, es decir, ellos dicen Mocoqueco y él responde Coquecomo

**Mocoqueco tenía barba y unos cuernos de coral**

**Mocoqueco tenía barba y unos cuernos de coral**

Y por eso los muchachos lo invitaban a jugar

Para que hiciera de todo en la plaza principal

**Para que hiciera de todo en la plaza principal**

Coro

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

Luis Pescetti – Paque Tumé Tata

Esta es una canción infantil del compositor argentino Luis Pescetti, se escoge debido a que es una canción bastante dinámica y divertida de origen africano, tiene una letra corta acompañada de jitanjáforas que permiten su fácil memorización y una línea melódica sencilla para trabajar con el grupo, también posee una coreografía sencilla para acompañar la melodía.

Letra Luis Pescetti- Paque Tumé Tata<sup>13</sup>

**Primera frase:** “Paqué tumé tata paque tume tá”

**Segunda frase:** Tu tuá tutu e tata Tu tuá tutu e tá”

**Tercera frase:** “Aiéme iéme iá Aiéme iéme iá”.

Para comenzar el docente indica a los estudiantes a escuchar atentamente la melodía de la primera frase de la canción, la cual interpreta con la marimba, luego el docente toca nuevamente el fragmento y canta la melodía con la letra e invita a los estudiantes a que sigan la melodía auditivamente, para la repetición invita a los estudiantes a cantar con él.

Cuando los estudiantes hayan entonado el fragmento completo el docente les enseña una pequeña coreografía para añadir a la canción que consiste en colocar las dos manos al frente de manera vertical y realizar el movimiento rectilíneo de un tren hacia adelante.

Para el siguiente fragmento el docente toca el fragmento con la marimba e invita al grupo a escuchar atentamente para luego preguntar al grupo si es igual al anterior (lo cual no es correcto porque cada fragmento tiene una melodía distinta), después que el grupo responde el docente interpreta el fragmento con la letra correspondiente e invita al grupo a cantar con él en la repetición.

Cuando los estudiantes hayan entonado el fragmento completo el docente les enseña una pequeña coreografía para añadir a la canción que consiste en cerrar los dedos de las manos dejando el pulgar arriba y con la mano derecha seguir el pulso de la canción realizando movimientos hacia atrás, para la repetición se cambia el movimiento la mano izquierda.

---

<sup>13</sup> Obtenido de <https://www.luispescetti.com/juegos/paque-tume-tata/>

Luego del ejercicio anterior el docente procede a enseñar el siguiente fragmento al igual que el anterior, la coreografía para este fragmento consiste en realizar la mímica de aplicarse una pomada o una crema en los brazos de manera delicada y suave.

Al finalizar el fragmento el docente pide a los estudiantes que canten el fragmento #1 con su respectiva coreografía para probar la memoria del grupo, les puede ayudar con la primera palabra si no recuerdan bien, luego pregunta lo mismo con el fragmento #2 y #3. La idea de este ejercicio es recordar los tres fragmentos enseñados anteriormente junto con su coreografía para que los estudiantes las interioricen y memoricen correctamente.

El docente se acompaña de un instrumento armónico y cambia la tonalidad de la canción, es decir, transporta un tono ascendente o descendente los acordes para que los estudiantes desarrollen un ajuste armónico en su oído que los lleve a entonar la melodía correctamente, este ejercicio se crea para dinamizar la canción y mantener al grupo animado.

Para finalizar el docente realiza otro ejercicio para medir la concentración y memoria del grupo. Este ejercicio consiste en un juego auditivo, se divide al grupo en tres partes, el docente interpreta la melodía de cualquier fragmento al azar con la marimba sin cantar, sin embargo, el docente añade una dificultad al juego que consiste en transportar la melodía un tono de manera ascendente o descendente por cada fragmento e invita al grupo correspondiente a cantar la letra que corresponde con su coreografía, esto creará un poco de confusión en el grupo, (¡¡Si el grupo acierta gana 10 puntos, el grupo que alcance los 40 puntos gana!!)

### ***TALLER 5: Introducción al canto a dos voces***

Duración estimada: 90 minutos

Descripción de la sesión: La presente sesión consiste en preparar al grupo auditivamente para introducir una segunda voz como complemento a la melodía principal, partiendo desde el trabajo rítmico utilizando el canon y el quodlibet como herramienta didáctica.

Tiempo de receso: 15 minutos

Para comenzar la sesión se invita a realizar el calentamiento corporal y vocal planeado en la sesión anterior.

Eram sam sam

Es un canon infantil bastante conocido de origen marroquí, se escoge porque tiene una letra sencilla y tiene una melodía que se puede dividir en dos voces para realizar un trabajo auditivo para que los estudiantes identifiquen, clasifiquen y diferencien dos melodías que suenan al mismo tiempo.

“Según Martínez (2010) es una composición imitativa estricta en donde las voces aparecen luego de cierto número de compases y siguen un esquema terminado” (pg. 31)

Letra Eram Sam Sam - Anonimo<sup>14</sup>

**Primera estrofa**

A ram sam sam, a ram sam sam

Guli guli guli guli ram sam sam

Coro

A rabi, a rabi , Guli guli guli guli ram sam sam

---

<sup>14</sup> Obtenido de <https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=4227>

La primera parte de la canción está conformada por dos frases identificadas con el símbolo ´ como se evidencia en la partitura, las cuales los estudiantes entonan por imitación del docente (el docente debe manejar una buena dicción y articulación de las sílabas de cada frase, debido a que la canción se encuentra en otro idioma, y debe identificar que los jóvenes las pronuncien correctamente, de igual manera identifica y corrige los aspectos de afinación y letra de la canción a medida que va avanzando por frases) luego, el docente enseña la segunda parte de la canción que se divide en dos frases al igual que la primera parte.

Después de cantar la canción completa dos veces, el docente procede a dividir al grupo en dos, él acompaña al primer grupo a cantar la primera frase de la primera parte y luego al segundo grupo que canta la primera frase de la segunda parte. El siguiente ejercicio consiste en que el segundo grupo canta la primera frase de la primera parte junto con el docente y luego el primer grupo canta la primera frase de la segunda parte junto con el docente.

Luego el primer grupo vuelve a cantar la primera frase de la primera parte mientras que el docente canta la primera frase de la segunda parte, y el segundo grupo canta la primera frase de la segunda parte mientras que el docente canta la primera frase de la primera parte; luego se realiza el mismo ejercicio intercambiando los grupos. Para finalizar, cada grupo canta su voz respectiva completa al mismo tiempo, y el docente acompaña a cada grupo por frases aleatoriamente.

Tiki tom

Es un canon infantil en tonalidad de do mayor, tiene una melodía sencilla y su letra se compone de onomatopeyas que simulan golpes rítmicos, se escoge ya que la melodía se divide en tres frases que tiene una melodía y ritmo característico, pero al sobreponerlas se realiza un

trabajo armónico que funciona para trabajar la independencia auditiva de cada frase, para trabajar la canción se plantean las siguientes actividades:

Para comenzar el docente realiza la introducción a la figura de la semicorchea al grupo de la siguiente manera: El docente comienza a llevar el pulso de negra a una velocidad lenta con las palmas, luego con la voz realiza un ejercicio rítmico que inicia con el pulso de negra en dos compases de 2/4 con la sílaba “ta”, luego invita al grupo que lo imite. Para el siguiente ejercicio el docente continúa con el pulso de negra en las palmas pero con la voz lleva el pulso de la corchea en dos compases de 2/4 con sílaba “ti”, para el tercer ejercicio el docente continúa con las palmas y con la voz lleva el pulso de la semicorchea con la palabra “ta-ca” en dos compases de 2/4, para la repetición el docente pide al grupo llevar el pulso de negra con las palmas e imitar el ejercicio junto con él. Para el siguiente ejercicio el docente combina el pulso de las anteriores figuras en dos compases de 2/4 enfatizando en la figura de la semicorchea de subir la intensidad de la voz cuando aparece la figura.

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

Letra Tiki Tom - Anonimo<sup>15</sup>

**Primera frase:** Tiki tom tacataca tom

**Segunda frase:** Tacataca tacaca tacataca tom

**Tercera frase:** Tiki tiki tiki tom

**Cuarta frase:** Tiki tiki tacataca tom

---

<sup>15</sup> Obtenido de <https://www.mariajesusmusica.com/inicio/tiki-tom-partitura-e-ideas-didcticas-para-el-trabajo-musical-vocal-rtmico-y-creativo>



El docente anota la letra en el tablero e invita al grupo a escuchar atentamente la canción que se les va a enseñar, luego el docente lleva el pulso de negra con las palmas a una velocidad lenta y comienza a cantar la primera frase con una articulación amplia de la boca para separar las sílabas, luego invita al grupo a imitarlo solo con la voz, para la segunda frase realiza el mismo ejercicio anterior con una mayor articulación ya que esta frase presenta en su mayoría la figura de la semicorchea vista en el ejercicio anterior e invita al grupo a que lo imite. Para la repetición de las dos frases anteriores con el grupo, pero da la instrucción de llevar el pulso de la figura de la semicorchea con las palmas cuando aparece la letra tacataca.

Para la tercera frase el docente continúa con el pulso de negra con las palmas y canta la melodía con enfatizando con una mayor intensidad en la voz la nota sol, luego el docente invita al grupo a imitarlo, para la cuarta frase el docente el docente canta la frase e invita al grupo a imitarlo. Para la repetición de las dos frases anteriores con el grupo enfatizando en la nota sol y destacando el pulso de la figura de la semicorchea con las palmas cuando aparece la letra tacataca. Luego el docente coloca el metrónomo a la misma velocidad anterior en pulso de negra y escoge el teclado para acompañar la melodía de la canción completa mientras canta con el grupo con la misma instrucción de tocar con las palmas cuando aparezca la figura de semicorchea en la frase (taca taca).

Para realizar el trabajo a dos voces el docente divide al grupo en dos y utiliza como herramienta un audio grabado por el anteriormente cantando toda la canción acompañada de la guitarra para fortalecer el trabajo auditivo del grupo y facilitar la afinación, para ello ubica dos dispositivos de reproducción al frente de cada grupo. El docente escoge un grupo y reproduce la canción, luego da la instrucción sólo al primer grupo de comenzar a cantar guiándose del audio hasta que se detenga el audio mientras el segundo guarda silencio, cuando el primer grupo

termina la primera frase el docente reproduce el audio y da la instrucción al segundo de cantar la canción guiándose del audio hasta que se detenga. (Mientras los dos grupos cantan el docente los apoya en algunos momentos si se llegan a perder y observa a cuál grupo se le facilita el ejercicio)

Para la repetición de la canción el docente escoge el mejor grupo para realizar el mismo ejercicio con el audio (Este grupo comienza con la canción), con el grupo que tiene más dificultad el docente lo acompaña acústicamente con la voz y guitarra, pero retira un dispositivo para guiar al grupo. Para finalizar la canción el docente retira el otro dispositivo y guía a los dos grupos cambiando por frases hasta terminar la canción.

Pican pican las goticas – Marta Gómez

Es un quodlibet infantil colombiano, que reúne 3 canciones infantiles conocidas, se escoge porque letras sencillas y cortas, debido a su composición armónica permite acoplar melodías en una misma tonalidad, lo cual permite el desarrollo auditivo en los jóvenes al identificar y asociar melodías distintas. Se proponen los siguientes ejercicios.

Letra Pican pican las goticas – Marta Gómez <sup>16</sup>

### Melodía 1

Pican, pican las goticas

Sobre mi tejado

Y dibujan caminitos de color plateado

### Melodía 2

Ya lloviendo está

---

<sup>16</sup> Obtenido de <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/18153/pican-pican-las-goticas-marta-gomez>

Ya lloviendo está

Rin, rin, rin, rin

Ya lloviendo está

### Melodía 3

¡Que llueva, que llueva!

La vieja está en la cueva

Los pajaritos cantan

La luna se levanta

¡Que sí!, ¡que no!

¡Que caiga un chaparrón!

(El docente escribe las tres letras en el tablero pero las tapa con papel periódico de manera que no se vean) Para enseñar la canción se acompaña de la guitarra, da la instrucción a los estudiantes de escuchar atentamente y comienza a tocar el acompañamiento armónico de la misma mientras camina por el salón, luego recita la letra de la primera melodía rítmicamente con una intensidad fuerte e invita a los estudiantes a imitarlo, luego repite la misma letra pero con una intensidad piano e invita a los estudiantes a imitarlo. Luego de esto el docente procede a recitar las otras dos letras de la misma manera, con énfasis en el cambio de intensidad en el sonido.

Al terminar de recitar las tres letras el docente quita el papel del tablero y procede a cantar la primera melodía a una velocidad normal para que el grupo lo escuche, para la repetición el docente canta con stacatto cada palabra que consiste en dividir las palabras por sílabas y cantarlas de una manera corta a una velocidad lenta e invita al grupo a imitarlo.

Para la segunda y tercera letra el docente repite el mismo ejercicio anterior. Luego el docente divide al grupo en tres para comentarles que serán los encargados de cantar cada una de las melodías por aparte en orden (Grupo 1- Melodía 1, etc) El docente canta con cada grupo correspondiente para recordar la melodía de cada fragmento, pide al tercer grupo de permanecer en silencio y da la indicación al primer grupo de cantar la melodía tres veces seguidas en las cuales la primera será con el docente. Para la primera vez el docente da la entrada al primer grupo para cantar y en la repetición de la melodía el docente canta la segunda melodía con una dinámica piano de manera que los estudiantes del segundo grupo perciban la unión de las dos melodías en la misma canción tanto rítmica como melódica y armónicamente, para la repetición el docente pide al segundo grupo que canten con él.

El docente da la instrucción al primer grupo de permanecer en silencio. El docente da la entrada al segundo grupo para cantar la melodía con él, en la repetición el docente canta la tercera melodía con una dinámica piano de manera que los estudiantes del segundo grupo perciban la unión de las dos melodías en la misma canción tanto rítmica como melódica y armónicamente, para la repetición el docente pide al tercer grupo que canten con él. (La repetición se hace dos veces)

Para ensamblar las tres voces al tiempo el docente utiliza el audio de la canción original para que el grupo escuche atentamente sin cantar el ensamble de las tres voces con sus respectivas entradas, para esto el docente señala a cada grupo para asignar su entrada con las dos manos para que ellos perciben auditivamente cuál es su entrada respectivamente. Luego de esto el docente procede a ensamblar las tres voces comienza dando la entrada al primer grupo para cantar la melodía 1, cuando finalicen la melodía 1 el primer grupo repite nuevamente su voz. Cuando el primer grupo comience a cantar el docente da la entrada al segundo grupo para cantar

la melodía 2, cuando el segundo grupo finalice de cantar repite la melodía 2 y el primer grupo también repite la melodía 1. Cuando comiencen el docente da la entrada al tercer grupo para cantar la melodía 3. (Para las repeticiones el docente puede emplear cambios de dinámicas o articulaciones con cada voz como se hizo anteriormente)

### ***TALLER 6: Vamos al ensamble***

Duración estimada: 90 minutos

Descripción de la sesión: Esta sesión consiste en introducir a la formación de un ensamble como herramienta de socialización e integración mediante el uso de canciones infantiles didácticas con acompañamiento de instrumentos de percusión menor.

Tiempo de receso; 15 minutos

(La clase comienza con la rutina de calentamiento corporal y vocal expuesta en la sesión anterior)

Chontaduro maduro - Jairo Ojeda

Esta es una canción de la región del caribe colombiano, pertenece al género de la cumbia, tiene una letra y melodía sencilla de memorizar, se escoge esta canción para ampliar el repertorio sonoro del grupo y para recalcar los ritmos de nuestro país. Para trabajar esta canción se proponen las siguientes actividades:

1. El docente escoge el xilófono para simular la marimba de chonta que es uno de los instrumentos más representativos del género para interpretar el fragmento de la melodía característico de la canción. Para comenzar, el docente invita al grupo que lo acompañe con las

palmas mientras dicen la palabra “chá” al mismo tiempo, este ejercicio trabaja la coordinación entre palma-voz, también funciona para activar y motivar el grupo

2. Cuando el docente observa que el pulso es asimilado correctamente disminuye la velocidad y la intensidad del sonido para interpretar el fragmento base de la melodía con el xilófono mientras ellos continúan con el pulso, para ayudar al grupo la docente continúa el pulso con ayuda de un pie. (Toca el fragmento dos veces para que los estudiantes lo asimilen auditivamente

Letra Chontaduro Maduro – Jairo Ojeda<sup>17</sup>

**Primera frase:** Chontaduro maduro vende el negrito Arturo,

**Segunda frase:** Chontaduro con sal, compran y no me dan

3. Para la tercera repetición el docente les dice a los estudiantes que paren de hacer el “chá” y las palmas para hacer un ejercicio de pregunta-respuesta con la canción, el docente deja de tocar el xilófono y canta la primera frase de la canción y luego los invita a que lo imiten, para la repetición el docente canta con menor intensidad (piano) e invita a los estudiantes a imitarlo. Luego el docente les enseña la segunda frase de la canción para la repetición el docente canta con mayor intensidad (forte) e invita a los estudiantes a imitarlo.

4. Cuando los estudiantes hayan asimilado la melodía de la canción el docente procede a seleccionar algunos instrumentos de percusión menor para repartir al grupo (claves, maracas, campana, caja china, guacharaca, pandereta) La idea de este ejercicio es practicar la canción con el uso de instrumentos de percusión para encaminar al grupo a la creación de un ensamble vocal-

---

<sup>17</sup> Obtenido de <https://maguared.gov.co/jairo-ojeda/>

instrumental. El docente habrá evaluado el desempeño de los estudiantes con respecto al desarrollo rítmico-auditivo y vocal en los talleres anteriores y procede a dividir a los estudiantes en dos grupos: Primero el reparte los instrumentos de percusión a los estudiantes que tengan un buen desarrollo rítmico- auditivo y a los demás estudiantes que tengan un buen desarrollo auditivo-vocal serán los que llevarán la melodía de la canción.

5. Para realizar el ensamble de la canción el docente comienza tocando el pulso de negra en la canción con un instrumento de percusión (conga- bongo) que sirva como guía para los estudiantes que interpretan los instrumentos (Este pulso se hará para el primer fragmento) Luego el docente practica el pulso de la figura de la corchea de igual manera (Este pulso se hará para el segundo fragmento).

5. El docente toca el fragmento de la introducción de la canción dos veces con el teclado y da la instrucción a los estudiantes que cantan moverse de lado a lado siguiendo el pulso con su cuerpo. Para la tercera el docente da la instrucción al grupo para que comience a cantar los dos fragmentos de la canción con su repetición mientras los acompaña armónicamente con el teclado (Si la docente nota falencias en la afinación procede a tocar la melodía con el piano).

6. Al finalizar el segundo fragmento el docente da la instrucción a los estudiantes que cantan de seguir bailando libremente sin cantar y a los estudiantes que tocan los instrumentos a continuar con el pulso de negra, el docente realiza un intermedio con improvisación en el piano durante cuatro compases para repetir la canción de la canción completa, al terminar el segundo fragmento el docente repite la frase dos veces: compran y no me dan para finalizar la canción.

- **Después de terminar el ejercicio se sugiere tomar un receso de 15 minutos.**

Botecito- Tuburcio Romero

Esta es una canción de la región del caribe colombiano, pertenece al género de la cumbia, tiene una letra y melodía sencilla de memorizar, se escoge esta canción para ampliar el repertorio sonoro del grupo y para recalcar los ritmos de nuestro país. Para trabajar esta canción se proponen las siguientes actividades:

Letra Botecito – Tiburcio Romero<sup>18</sup>

### **Estrofa 1**

Tengo un botecito hecho de cartón

Tengo un botecito con vela y timón

### **Estrofa 2**

Con la suave brisa mar adentro va”

“Ya no se divisa, ¿Qué le pasará?”

### **Coro**

“Iría a recogerlo, ¡Ay pero no sé nadar!”

“Más bien en la orilla espero, sé que algún día regresará”

1. El docente comienza a recitar rítmicamente la letra de la primera estrofa y se acompaña de algunos gestos para formar una pequeña coreografía que le ayude al grupo a memorizar la letra con mayor facilidad. El docente da la instrucción al grupo de escuchar atentamente la melodía de la canción, canta la melodía de la primera estrofa a una velocidad lenta y para la repetición invita al grupo a que lo imite y para esto realiza la siguiente

---

<sup>18</sup> Obtenido de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Cantoalegre/Botecito-de-Cart%C3%B3n>



coreografía: Para la primera frase el docente alza los brazos y forma un triángulo cerrado encima de la cabeza simulando la vela de un barco, para la segunda frase el docente lleva las manos hacia adelante y hace el gesto de manejar el timón de un barco hacia los lados.

2. Para la segunda estrofa el docente canta la melodía y para la repetición invita al grupo a que lo imite, con la siguiente coreografía: Para la primera frase el docente alza los brazos e imita el movimiento de una ola haciendo ondas hacia arriba y hacia abajo, para la segunda frase lleva las manos hacia las cejas como si estuviera mirando con un binocular hacia lo lejos haciendo una cara de preocupación

3. Para el coro el docente canta la melodía y para la repetición invita al grupo a que lo imite, para la primera frase realiza la siguiente coreografía el docente imita el movimiento de nadar hacia adelante mientras mueve la cabeza de un lado a otro haciendo una negación, para la segunda frase lleva las manos hacia la mejilla como si estuviera pensando y luego asiente con la cabeza.

4. Luego de haber repasado la canción completa el docente procede a organizar el grupo en forma de presentación a un público para dar un concierto, para ello el docente ubica a los estudiantes de pie en una media luna de manera que todos sean visibles, el docente disuelve a los dos grupos de manera que los estudiantes instrumentistas y vocales se encuentren repartidos en la media luna intercaladamente. (Para este ejercicio la postura corporal y la actitud del grupo son fundamentales, para esto es de suma importancia recalcar los buenos hábitos de postura en el calentamiento corporal y la expresividad en el grupo a lo largo de las sesiones) el docente puede animar y alentar al grupo realizando una pequeña introducción del grupo del CREA a un supuesto público que los está observando acompañado de un gran discurso y un fuerte aplauso al final!

5. El docente toma el maracón que es un instrumento de percusión representativo del género de la cumbia para llevar el ritmo de la canción. El grupo se divide nuevamente en dos grupos para que algunos llevan el ritmo con los instrumentos y los otros canten la melodía. El docente lleva el pulso de la negra con acentuación en el segundo tiempo del compás de 2/4, el docente realiza el ritmo por dos compases y en el tercero da la instrucción al grupo instrumental de comenzar el pulso de negra mientras el docente lleva el de corchea durante dos compases, para el quinto compás el docente da la instrucción al grupo vocal de cantar la canción junto con la coreografía para probar la memoria del grupo. (El docente realiza el mismo ejercicio con las demás estrofas)

#### **Etapa 5: Validación de la propuesta didáctica**

Debido a que por la emergencia sanitaria del año 2020-2021 en nuestro país los procesos educativos se llevaron a cabo de manera netamente virtual, no fue posible para la investigadora llevar a la práctica la propuesta didáctica con los jóvenes del CREA, sin embargo, la investigadora realizó una reunión con el docente Jorge Duarte, docente formador del CREA Santa Sofía, el cual estaba a cargo en el momento en que la investigadora cursó su práctica educativa, con el fin de conocer la opinión acerca de la viabilidad de la propuesta didáctica planteada.

En la reunión la investigadora expuso de manera detallada, concreta y completa cada una de las sesiones dentro de la propuesta, en donde se habló acerca de la introducción a las sesiones con el tiempo estimado, el contenido de cada una de las sesiones, y cómo estas fueron planeadas para lograr un buen desarrollo vocal en el grupo partiendo de la sensibilización musical del grupo hasta la preparación del grupo para el canto a dos voces.

En los comentarios del docente Jorge frente a la propuesta se pudo analizar que comenta que la propuesta se encuentra bastante completa, concisa y guiada para el trabajo con un grupo con diversidad funcional, la planeación y el repertorio escogido por la investigadora fueron aprobados, el docente comenta que la propuesta le parece viable.

Sin embargo el docente comenta que al enseñar las dos voces de manera simultánea puede ocasionar que en el grupo haya confusión entre las líneas melódicas en lo que corresponde a afinación y a memorizar cada una de las voces, por tal razón el docente sugiere que el trabajo de introducción al canto a dos voces debe ser más consistente y arduo para lograr preparar al grupo de manera correcta para realizar un buen trabajo auditivo, armónico y melódico en los jóvenes para que logren una independencia de cada voz de manera correcta.

### **Conclusiones y Recomendaciones**

Esta investigación partió de la observación directa que realizó la investigadora en el grupo de música del CREA Santa Sofía durante el periodo de práctica pedagógica 2019-2 que le permitió concluir aspectos positivos durante las sesiones, como por ejemplo que los estudiantes opinan que el espacio del aula de clase de música es bastante ameno, lo cual les permite integrarse, socializar y expresarse con sus compañeros, esto genera una buena actitud y disposición en clase lo estudiantes demostraron habilidades para sentir, asimilar y mantener el pulso de manera estable a lo largo de una canción con las palmas, la marcha, o con un instrumento de percusión menor.

De la misma forma la observación evidenció que había aspectos a mejorar, sobre todo en la entonación por desconocimiento del aparato de fonación, falta de trabajo enfocado en el desarrollo de la afinación, además de una iniciación musical tardía debido a la edad de los

estudiantes, También se apreció que los estudiantes presentaron problemas con respecto a la afinación debido a la falta de un proceso de audición y sensibilización musical para lograr un buen entrenamiento auditivo que acompañado de un proceso de formación vocal les permitiera a los estudiantes desarrollar una correcta entonación para posteriormente llegar a la afinación. Este aspecto influye directamente en la dificultad en cuanto a la memorización de las letras de canciones con el grupo debido que la falta de un entrenamiento auditivo influye en la discriminación, categorización y organización de los sonidos, lo cual influye también en la memorización y secuenciación de las palabras.

Las entrevistas a los docentes permitieron concluir, al igual que la observación, que los aspectos más importantes acerca de su percepción del proceso de formación musical en el grupo son las dificultades en la retención y memorización de letras, en la entonación, la afinación y la concentración, a su vez, aseguraron que era necesario realizar un proceso de formación musical con énfasis en el trabajo vocal adecuado con los estudiantes debido a los problemas de entonación y de afinación. Otro aspecto fue investigar acerca de las estrategias implementadas por los docentes para el trabajo con población con diversidad funcional, frente a esto los docentes recalcaron la importancia de crear e implementar actividades completamente didácticas que integren a todos los participantes del grupo, que potencien sus destrezas y habilidades musicales, en cuanto a las debilidades del grupo, es fundamental implementar estrategias que permitan solucionar algunas dificultades con respecto a la entonación con ayuda de actividades basadas en las metodologías de pedagogos musicales como Willems, Martenot, Kodaly y Dalcroze.

Finalmente, los talleres de clase que forman parte del capítulo de la guía didáctica presentada por la investigadora, la cual tiene como objetivo lograr un desarrollo vocal por medio

de canciones infantiles que trabajan el ritmo, la audición, la entonación, el lenguaje, la memoria, el trabajo en equipo, la socialización e integración en los jóvenes del CREA que permita solventar los problemas de entonación , junto con un trabajo de técnica vocal por medio de la exploración y reconocimiento del aparato de fonación.

Debido a que la guía didáctica planteada en esta investigación no se logró implementar con los jóvenes del grupo de música del CREA Santa Sofía por la pandemia del Covid-19, la investigadora recomienda su implementación a los futuros investigadores, estudiantes y docentes de música de la UPN como complemento de la formación musical en el espacio de la práctica pedagógica para población con diversidad funcional centrada en el desarrollo vocal.

### **Referencias**

Alba, A. (1990). *Teoría Musical*. Valparaíso: C Kirisinger & Co.

Alessandroni, N. (2012). El paradigma del diagnóstico en la pedagogía vocal contemporánea: orígenes y aplicaciones en la enseñanza de la técnica vocal. *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40695>

Alfonso, V. (2015). *La música como medio de integración social*. Universidad de la Laguna. Obtenido de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1660/La+musica+como+medio+de+integracion+social.pdf?sequence=1>

Atablero. (septiembre-diciembre de 2017). *Educación para todos, No 43*. Obtenido de <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-141881.html>

Camara, A. (2013). *La voz y el canto*. Obtenido de STUDYLIB:

<https://studylib.es/doc/4871368/tema-3-la-voz-y-el-canto>

Casas, G. (2019). *Canto lírico e hipoacusia: sistematización de una experiencia pedagógica*.

Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Congreso de Colombia. (2 de agosto de 2005). *Ley 982 de 2005*. Obtenido de

<https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=17283>

Congreso de Colombia. (27 de febrero de 2013). *Ley Estatutaria 1618 de 2013*. Obtenido de

<https://www.discapacidadcolombia.com/phocadownloadpap/LEGISLACION/LEY%20ESTATUTARIA%201618%20DE%202013.pdf>

Consejo Académico de la Universidad Pedagógica Nacional. (10 de mayo de 2017). *Acuerdo*

*017 de 2017*. Obtenido de

<http://normatividad.pedagogica.edu.co/Acuerdo%20017%20CA%20del%2010%20de%200mayo%20de%202017%20Por%20el%20cual%20se%20establece%20el%20proceso%20de%20admission%20inclusiva%20para%20aspirantes%20pertenecien.pdf>

Consejo Académico de la Universidad Pedagógica Nacional. (4 de abril de 2018). *Acuerdo 008*

*de 2018*. Obtenido de

<http://normatividad.pedagogica.edu.co/Acuerdo%20008%20CA%20del%20marzo%20de%202018%20Por%20la%20cual%20se%20establece%20el%20proceso%20de%20admission%20y%20educacion%20inclusiva%20para%20aspirantes%20Sordos%20con%20discapacidad%20visual%20y%20con%20discapa>

- Cuevas, S. (2014). *La trascendencia de la educación musical de principios del siglo xx en la enseñanza actual*. Obtenido de Dialnet: Dialnet-LaTrascendenciaDeLaEducacionMusicalDePrincipiosDel-5593193.pdf
- Dosal, R. (2013). *Producción de la voz y el habla. La fonación*. Obtenido de <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5583/DosalGonzalezR.pdf?sequence>
- Estela, R. (2020). *Investigación Propositiva. Módulo 1*. Obtenido de <https://es.calameo.com/read/006239239f8a941bec906>
- Guzmán, M., & Calvache, C. A. (2018). Medidas aerodinámicas de la fonación. Bases Teóricas y clínicas. *Areté*, 8(2S), 1S-10S.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación 6ta Edición*. México D.F.: Mc Graw Hill.
- Instituto Distrital de las Artes. (s.f.). *Formación y Creación Artística* . Obtenido de <http://crea.gov.co/el-programa/>
- Jackson-Menaldi, M. C. (1992). *La voz normal*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Jimenez, S. A. (2017, enero 23). *Cantos de Piedemonte*. reunir.unir.net. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/51113/JIMENEZ%20BERNAL%2C%20OSERGIO%20ANDRES.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Ledesma, M. (2014). *Libro Vygotsky*. Obtenido de <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/127738/LIBRO-VYGOTSKY.pdf?sequence=1>
- Liuzzi, M. J., & Bruzzo, A. Y. (2015). La respiración en la voz cantada. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, 2, 40-57. Obtenido de <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2087>
- Lopardo, C. (2011). La entonación en niños de 9 y 10 años: un estudio multicaseos. *Revista Da ABEM*, 19(25), 98-112. Obtenido de [http://www.abemeducaomusical.com.br/revista\\_abem/ed25/revista25\\_artigo9.pdf](http://www.abemeducaomusical.com.br/revista_abem/ed25/revista25_artigo9.pdf)
- López, C. (2013). Algunos problemas de afinación en la práctica vocal. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, año 1 (1), 30-39. Obtenido de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44772/Documento\\_completo\\_\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44772/Documento_completo__.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- López, I. M., & Valenzuela, G. E. (2015). Niños y adolescentes con necesidades educativas especiales. *REVISTA MÉDICA CLÍNICA LAS CONDES*, 26(1), 42-51. Obtenido de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0716864015000085?via%3Dihub>
- Mansion, M. (1977). *El estudio del bel canto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Martinez, M. (2010). *Pitti Taller de Música*. Bogotá.
- Martínez, J. M. (enero de 2010). Buenos días Canon: Las formas musicales y su aprendizaje. *Innovación y Experiencias Educativas* (26). Obtenido de



[https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_26/JOSE\\_MARIA\\_MARTINEZ\\_RUS\\_02.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_26/JOSE_MARIA_MARTINEZ_RUS_02.pdf)

Ministerio de Cultura. (2015). *Lineamientos de iniciación musical*. Obtenido de

<https://mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Lineamientos%20Iniciacion%20musical/LINEAMIENTOS-DE-INICIACION-MUSICAL2.pdf>

Ministerio de Cultura. (2016). *Lineamientos de formación musical*. Obtenido de

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Lineamientos%20Nivel%20Basico/LineamientosBasico.pdf>

Ministerio de Cultura. (2017). *Viajeros del pentagrama*. Obtenido de Módulo 2. Ritmo, sonido y silencio:

[http://www.viajerosdelpentagrama.gov.co/Joomla/images/PDF/Ensenar/Viajeros\\_del\\_Pentagrama\\_Ensenar\\_A1\\_M2\\_Bienvenida.pdf](http://www.viajerosdelpentagrama.gov.co/Joomla/images/PDF/Ensenar/Viajeros_del_Pentagrama_Ensenar_A1_M2_Bienvenida.pdf)

Ministerio de Educación Nacional. (2008). *Guía para el mejoramiento institucional*. Obtenido de

[https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-177745\\_archivo\\_pdf.pdf](https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-177745_archivo_pdf.pdf)

Ministerio de Educación Nacional. (febrero de 2017). *Documento de orientaciones técnicas,*

*administrativas y pedagógicas para la atención educativa a estudiantes con discapacidad educativa a estudiantes con discapacidad*. Obtenido de

[https://mineducacion.gov.co/1759/articles-360293\\_foto\\_portada.pdf](https://mineducacion.gov.co/1759/articles-360293_foto_portada.pdf)

Ministerio del Interior. (22 de marzo de 2020). *Decreto Número 457 de 2020*. Obtenido de

<https://coronaviruscolombia.gov.co/Covid19/docs/decretos/presidencia/82-decreto-457.pdf>

- Navarro, J. L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 19(3), 143-160. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/redie/v19n3/1607-4041-redie-19-03-00143.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas. (2008). *Convención sobre los Derechos de las personas con discapacidad*. Obtenido de [https://www.ohchr.org/Documents/Publications/AdvocacyTool\\_sp.pdf](https://www.ohchr.org/Documents/Publications/AdvocacyTool_sp.pdf)
- Organización Mundial de la Salud. (2001). *Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría de Estado de Servicios Sociales, Familias y Discapacidad. Instituto de Mayores y Servicios Sociales (IMSERSO). Obtenido de [https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43360/9241545445\\_spa.pdf;sequence=1](https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43360/9241545445_spa.pdf;sequence=1)
- Parra, C. (s.f.). *Historia de la Ley Estatutaria de Discapacidad*. Obtenido de <http://www.inci.gov.co/blog/historia-de-la-ley-estatutaria-de-discapacidad>
- Párraga, D. (2013). *Programa complementario para el desarrollo de habilidades socio-culturales para niñ@s y jóvenes con necesidades educativas especiales*. . Obtenido de Universidad Pedagógica Nacional: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/428/TO-16337.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la Música para Educación Infantil*. Madrid: Pearson Educación S.A.

- Piñeros, M. O., & Salazar, G. (diciembre de 2008). Taller de pedagogía vocal: propuesta de estrategias para resolver las dificultades de entonación. *Calle 14*, 2, 112-129. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/2919/4263>
- Portilla, M., Rojas, A. F., & Hernández, I. (2014). Investigación cualitativa: Una reflexión desde la educación como hecho social. *Docencia, investigación e innovación*, 3(2), 86-100. Obtenido de <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/duniversitaria/article/view/2192>
- Puebla, J. I. (2004). Los elementos entonativos más diferenciales de la tierra de campos Vallisoletana: Los glissandos y los cambios de ritmo. *Estudios de Fonética Experimental*, 13, 112-128. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/EFE/article/view/140014>
- Restrepo, E. (s.f.). *La entrevista como técnica de investigación social*. Obtenido de [http://www.edumargen.org/docs/curso36-13/unid03/apunte02\\_03.pdf](http://www.edumargen.org/docs/curso36-13/unid03/apunte02_03.pdf)
- Romañach, J., & Lobato, M. (26 de julio de 2009). *Foro Vida Independiente y Diversidad*. Obtenido de <http://forovidaindependiente.org/diversidad-funcional-nuevo-termino-para-la-lucha-por-la-dignidad-en-la-diversidad-del-ser-humano/>
- Romo, M. H. (s.f.). *Ejercicios para el fonema /r/ CEIP EL SOL Madrid*. Obtenido de [Mestreacasa.gva.es:  
https://mestreacasa.gva.es/html/js/pdf.js/web/viewer.html?file=%2Fc%2Fdocument\\_library%2Fget\\_file%3FfolderId%3D500022184659%26name%3DDLFE-1863293.pdf](https://mestreacasa.gva.es/html/js/pdf.js/web/viewer.html?file=%2Fc%2Fdocument_library%2Fget_file%3FfolderId%3D500022184659%26name%3DDLFE-1863293.pdf)
- Sarget, M. A. (2000). Perspectiva histórica de la educación musical. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*(15), 117-132. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937>

- Sierra, A. F. (2017). *¿Más vale tarde que nunca? El desarrollo de la afinación vocal en estudiantes de canto profesional con inicio musical tardío*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Obtenido de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7874>
- Torres, B. (2007). Anatomía funcional de la voz. En J. Rumbau, *Medicina del canto*. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/304805617\\_ANATOMIA\\_FUNCIONAL\\_DE\\_LA\\_VOZ](https://www.researchgate.net/publication/304805617_ANATOMIA_FUNCIONAL_DE_LA_VOZ)
- Tulcán, O. F. (2018). *La educación inclusiva con estudiantes con trastorno del desarrollo intelectual, entre la discapacidad y la diversidad funcional*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/34844>
- Trives, E. R. (2014). *Los métodos didáctico musicales y la atención en relación al movimiento*. Obtenido de Web.ua.es: <https://web.ua.es/va/ice/jornadas-redes-2014/documentos/comunicacions-posters/tema-2/393285.pdf>
- Universidad Pedagógica Nacional. (2014). *Plan de Desarrollo Institucional 2014-2019*. Obtenido de [http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/pdi\\_upn\\_2014\\_2019.pdf](http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/pdi_upn_2014_2019.pdf)
- Valencia, G. (2015). El legado de Edgar Willems a la educación musical de hoy. *RICERCARE*, 46-52. Obtenido de <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/download/3332/2789/>

Vargas, A. M. (2015). *Estrategias de Estudio y Práctica por Fuera del Aula de Música para Superar Dificultades de Afinación en Poblaciones Juveniles Entre 17 y 20 Años*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16592>

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

## Anexos

### Anexo 1

#### *Canciones de apoyo para la guía didáctica*

##### 1. Valle del eco

COMPOSITOR: Anónimo

GÉNERO: Canción infantil

TONALIDAD: Do mayor

COMPÁS: 4/4

**C** **G**

Un día que yo pasaba por el valle del lopar

**C**

Encontré un joven vaquero que cantaba entre el maizal

**F**

Su canto se escuchaba por todo aquel lugar

**G** **C**

Y el eco contestaba ole le le ri riii

Coro

**C** **G C** **G C**

Contento así cantaba con su Loro loro lei iii

**F** **C** **G C**

Y el eco contestaba con su Loro loro leiiii

**F C D G**

Y allá por los rosales, el monte y el camino real

**C F**

Las gentes repetían alegre este cantar

**C G C**

el eco contestaba Lara Lele leii

**C G C G C**

Contento así cantaba con su Loro loro lei iii

**F C D G**

Y el eco contestaba con su Loro loro leiiii

## 2. Mocoqueco

COMPOSITOR: Jorge Velosa

GÉNERO: Rumba carranguera

TONALIDAD: Re mayor

COMPÁS: 4/4

**D A D**

Mocoqueco se llamaba el cabro de Don Andrés (BIS)

**Bm F#7 Bm**







**Dm      A7      Dm**

Tengo un botecito hecho de cartón

**Dm      A7      Dm**

Tengo un botecito con vela y timón

**Dm      A7      Dm**

Con la suave brisa mar adentro va”

**Dm      A7      Dm**

“Ya no se divisa, ¿Qué le pasará?

Coro

**C      F      C      F**

“Iría a recogerlo, ¡Ay pero no sé nadar!”

**A7                      Dm                      A      D**

“Más bien en la orilla espero, sé que algún día regresará”

**A7                      Dm                      A      D**

“Más bien en la orilla espero, sé que algún día regresará”

## **5. Chontaduro maduro**

COMPOSITOR: Jairo Ojeda

GENERO: Cumbia colombiana

TONALIDAD: Re mayor

COMPÁS: 4/4

**D            G    A7            D**

Chontaduro maduro vende el negrito Arturo

**D            G    A7            D**

Chontaduro maduro vende el negrito Arturo,

**G                    A7            D**

Chontaduro con sal, compran y no me dan (bis)

**A7                    D**

Compran y no me dan (bis)

## **6. Eram sam sam**

COMPOSITOR: Anónimo

GÉNERO: Canon infantil

TONALIDAD: Re mayor

COMPÁS: 2/4

**D**

A ram sam sam, a ram sam sam

**A7                    D**

Guli guli guli guli guli ram sam sam

**D**

A ram sam sam, a ram sam sam

**A7**

**D**

Guli guli guli guli guli ram sam sam

**D**

**A7**

**D**

Arabit arabit guli guli guli guli ram sam sam

**D**

**A7**

**D**

Arabit arabit guli guli guli guli ram sam sam

## **7. Tiki tom**

COMPOSITOR: Anónimo

GÉNERO: Canon infantil

TONALIDAD: Do mayor

COMPÁS:2/4

**C            G**

Tiki tom tacataca tom

**C            G**

Tacataca tacaca tacataca tom

**C    G**

Tiki tiki tiki tom

**C    G    C**

Tiki tiki tacataca tom

### **8. Pican pican las goticas**

COMPOSITOR: Marta Gomez

GENERO: Cancion infantil

TONALIDAD: Re mayor

COMPÁS: 4/4

**D**

Pican, pican las goticas sobre mi tejado

**D                    G A7 D**

Y dibujan caminitos de color plateado

**D**

Ya lloviendo está, ya lloviendo está

**D                    G   A7   D**

Rin, rin, rin, rin , ya lloviendo está

**D**

¡Que llueva, que llueva! La vieja está en la cueva

**D**

Los pajaritos cantan. la luna se levanta

**D                    A7                    D**

¡Que sí!, ¡que no! ¡Que caiga un chaparrón!