

**MÚSICAS TRADICIONALES ANDINAS COLOMBIANAS EN LA ENSEÑANZA  
DE LA EJECUCIÓN DEL VIOLÍN. MÉTODO PEDAGÓGICO DE INICIACIÓN  
AL VIOLÍN**

**CIELO NATALIA GONZÁLEZ CIFUENTES**

**Director**

**Pedro Contreras**

**ESPECIALIZACIÓN EN METODOLOGÍA PARA LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**

**PAMPLONA, N. DE SANTANDER**

**2016**

## CONTENIDO

	Pág.
Tabla de contenido.....	2
Introducción.....	3
Planteamiento del problema.....	5
Objetivo General.....	6
Objetivos Específicos.....	6
Justificación.....	7
Estado del arte.....	9
Marco Teórico.....	20
Propuesta Método de iniciación al violín.....	27
Metodología.....	29
- Tipo de investigación	
- Categorías	
- Poblaciones relevantes y muestra	
- Instrumentos de recolección de datos	
- Análisis de datos	
Conclusiones.....	38
Bibliografía.....	39
Anexos.....	42

## INTRODUCCIÓN

El proyecto investigativo que se presentará a continuación surge dentro de uno de los seminarios de la Especialización en Metodología para la Educación Artística en el que se planteó la problemática de la ausencia de las músicas tradicionales colombianas en la educación musical y más específicamente en la enseñanza del violín. Debido a que el tema general es muy amplio se decidió delimitarlo a la enseñanza del violín en el periodo de iniciación al instrumento y crear una herramienta pedagógica, un método progresivo concretamente, que se basara en las músicas tradicionales andinas colombianas.

La idea de realizar un trabajo investigativo que tuviera como resultado final un elemento físico, un recurso pedagógico palpable que pueda quedar como evidencia y que sirva además de inspiración para que futuros pedagogos e investigadores continúen desarrollando proyectos de este tipo (tal vez una mirada más amplia del método para violín en el que no solo se incluyan melodías tradicionales andinas sino la totalidad del folclor colombiano), es el ideal y el motivo principal por el que se emprende este proyecto. Nos encontramos en pleno siglo XXI y las nuevas propuestas en pedagogía musical van teniendo un giro interesante alrededor de lo que prima a la hora de enseñar, las costumbres del estudiante, el estado socio-cultural en el que se mueve, su entorno familiar y pre-saberes son algunos de los factores determinantes que el docente actual está teniendo en cuenta.

A medida que este trabajo se va desarrollando, se mencionarán teorías, se aclararán conceptos y se contarán historias de pedagogos y pedagogías relacionadas con la música, la enseñanza-aprendizaje del violín y su conexión con las músicas tradicionales andinas colombianas. Sumado a esto, se propondrá un Método de Violín de nivel iniciación en el que el estudiante interpreta ritmos folclóricos de la región andina colombiana con el que se afirma la necesidad de la que habla Carlos Miñana Blasco en su texto “Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular”:

*“(…)En las tendencias pedagógicas actuales empiezan a cobrar importancia los problemas relacionados con los procesos de construcción del conocimiento. Surgen por tanto nuevos interrogantes dispuestos a aclarar cuestiones relacionados con el modelo de enseñanza y de aprendizaje realizado en los centros. Por esta razón, se proponen trabajos de investigación que abarquen más que la mera recopilación y transcripción de piezas folklóricas. Los centros deben adquirir compromisos expresados a través de la “búsqueda de investigaciones permanentes de la realidad cotidiana, en la producción de materiales, en el diseño y trabajo compositivo con fines didácticos y en el interés por los debates en torno a la cultura.”<sup>1</sup>*

De esta forma, el método de violín propuesto no consiste en la mera transcripción de temas populares de la tradición andina colombiana, sino que hay un trabajo a mayor profundidad que deja como resultado un recurso didáctico progresivo que puede ser sumado al “repertorio” bibliográfico que emplean los profesores de violín en Colombia, específicamente en la región andina.

Se espera que esta primera iniciativa de crear un puente entre el violín, un instrumento de raíces europeas y que casi siempre es relacionado a músicas eruditas o mal llamadas “clásicas”, y el folclor colombiano, resultado de años de historia y que en sus melodías y ritmos traduce todo el mestizaje, el dolor, las alegrías y las esperanzas de un pueblo, genere inquietud en quien lea este texto y se pregunte qué está haciendo para fortalecer la identidad de sus estudiantes o de qué manera está aportando a la conservación de la tradición musical de su región.

---

<sup>1</sup> Miñana Blasco, Carlos. “Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular”. *Actas del Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical*. (1991) En línea: <http://www.unal.edu.co/red/docs/escuelaymusica.pdf>

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

¿Existen métodos para la enseñanza del violín en la región?, ¿Se articulan los instrumentos sinfónicos europeos con las músicas tradicionales andinas colombianas?, ¿Cómo se puede implementar una metodología con la que se enseñe los instrumentos de cuerda sinfónica en regiones cuyo folclor se encuentra aún en la cotidianidad?, ¿Hay ausencia de las músicas tradicionales andinas colombianas articuladas con la enseñanza del violín desde el nivel de iniciación en los métodos didácticos?

Las preguntas anteriores conducen a pensar que la metodología de enseñanza del violín, aún hoy, se encuentra reducida a métodos que provienen de Europa y Norteamérica, en la que hay una separación clara y marcada de las músicas tradicionales colombianas y las músicas europeas o académicas. Las razones por las que esta situación continúa tras el paso de las generaciones pueden ser muchas y creemos que es por medio de estas iniciativas que la brecha entre lo folclórico y lo “clásico” puede disminuirse.

## **OBJETIVO GENERAL**

Crear una herramienta pedagógica para la enseñanza del violín en el nivel de iniciación basándose en las músicas tradicionales andinas colombianas.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Reseñar estudios en los que se incluya la música tradicional andina colombiana en la enseñanza musical instrumental.
- Elaborar un método pedagógico basado en la música tradicional de la región andina colombiana.
- Contrastar los resultados obtenidos en dicha metodología para el aprendizaje técnico e interpretativo del violín.
- Interpretar la importancia de la inclusión de las músicas tradicionales andinas colombianas en la enseñanza de la ejecución del violín.

## JUSTIFICACIÓN

Recurrir a las músicas tradicionales en procesos pedagógicos de enseñanza musical no es una iniciativa innovadora, pues es bien sabido que a lo largo de la historia y en diversas regiones del mundo se ha llevado a cabo este proceso con resultados extraordinarios. Sin embargo, el fin de este proyecto es el de crear y dejar a disposición de quien lo necesite un método de enseñanza de la ejecución del violín en un nivel de iniciación, tomando como base las melodías tradicionales de la región andina de Colombia.

La literatura pedagógica del violín es vasta y diversa. Leopold Mozart es considerado el primer metodista reconocido quien decidió dejar por escrito un tratado que le permitiera a violinistas y profesores aprender el arte de la ejecución del violín. Él mismo escribió en Salzburgo en el año de 1756:

*"Hace ya muchos años que escribí un conjunto de reglas actualizadas para aquellos que tomaban conmigo lecciones de violín. Me llamaba mucho la atención que para el aprendizaje de un instrumento tan común y casi imprescindible para la mayoría de músicos como es el violín no hubieran aparecido ningunas indicaciones, pues se hubiera necesitado hace ya tiempo una buena base y, sobre todo, algunas reglas sobre los tipos de arco según el buen gusto. Sentía profundamente que los estudiantes fueran instruidos de forma tan deficiente: que no sólo hubiera que repetir de nuevo todo desde la base, sino también que emplearan tal esfuerzo en eliminar los errores adquiridos. (...)"*

Otros métodos de violín, entre ellos los escritos por Rode, Kreutzer y Baillot, Campagnoli, Spohr y estudios técnicos de Gaviniès, Fiorillo y Paganini, por nombrar unos pocos, permiten que en la pedagogía del violín el profesor goce de total libertad a la hora de enseñar y proporcionarle las herramientas básicas y necesarias a sus estudiantes, teniendo en cuenta que la mayoría de los docentes consideran de gran importancia emplear durante

la formación de un violinista, no solo un método sino varios, diversificando las bases teóricas y aprovechando todo un mar de ejercicios, estudios, piezas, conciertos, sonatas, etc.

Otro hallazgo encontrado en el estudio de distintos métodos para violín es que las bases rítmicas y melódicas de muchos de estos tratados se remontan a canciones populares y propias de los países de donde provienen, haciendo al aprendizaje más fácil de alcanzar, pues el estudiante se encuentra de antemano familiarizado a los sonidos y ritmos propuestos.

De esta forma, debido a la ausencia de un método de violín que incluya las músicas tradicionales andinas colombianas, se hace imprescindible la creación de una herramienta pedagógica donde las músicas tradicionales de esta región de Colombia sean la base y el trasfondo de la enseñanza de la ejecución el violín, un material escrito en el que las Guabinas, los Pasillos, Bambucos y Torbellinos sean las primeras notas que emanen de un violinista principiante.



## ESTADO DEL ARTE

Décadas atrás y a nivel mundial la música popular tradicional ha sido inspiración para docentes y pedagogos quienes han desarrollado propuestas de pedagogía musical basadas en los ritmos nacionales tradicionales, dejando una buena cantidad de transcripciones, grabaciones de campo y estudios que nos hacen percibir que el aprendizaje de conceptos se realiza de una mejor forma, natural e intuitiva, cuando se incluyen en el proceso elementos familiares arraigados a las raíces y costumbres de cierta comunidad en particular.

A nivel local en la ciudad de Pamplona, Norte de Santander, el Programa de Música de la Universidad de Pamplona ha contribuido con la creación de espacios para la investigación y desarrollo de nuevas metodologías y proyectos creativos en los que se plantean nuevas formas de enseñanza. En el año 2007 la estudiante de pregrado Rosa Virginia Charrys presenta el proyecto “*“El violín nos toca”, Cartilla complementaria para el estudio del violín a través de los 4 aires vallenatos en los departamentos el Cesar y la Guajira*”<sup>2</sup> en el que buscaba integrar los cuatro aires vallenatos de los departamentos Cesar y Guajira con el estudio del violín. Su trabajo consta de tres partes y va dirigido a instituciones y maestros de los departamentos de Colombia anteriormente mencionados que deseen realizar la enseñanza formal del instrumento desde la música folclórica de la región; sumado a esto, busca introducir el violín en el movimiento musical de la zona.

La cartilla “El violín nos toca” es una cartilla de iniciación al violín que está organizada en dos partes: 1. Guía para el maestro y 2. Guía para el estudiante. Con ella se pretende introducir a los ritmos vallenatos (el son, el paseo y el merengue) por medio de ejercicios en cuerdas al aire y primera posición, ejercicios grupales con acompañamiento armónico de melodías populares, y finalmente una última etapa donde el estudiante interpreta la melodía

---

<sup>2</sup> Alojado en la Biblioteca José Rafael Faría B., sede Virgen del Rosario de la Universidad de Pamplona.

principal. El material está constituido por un libro con ejercicios y un disco compacto con los audios y acompañamientos de cada uno de los ejercicios.

Actualmente no se sabe si esta cartilla se sigue implementando en las aulas de educación no formal de los departamentos de Cesar y la Guajira, sin embargo consideramos que fue una gran iniciativa que en cierta forma complementa la idea principal de este proyecto.

En Colombia han sido varias las iniciativas pedagógicas que incluyen las músicas tradicionales dentro de la enseñanza musical, una de ellas es el planteamiento pedagógico del grupo asesor del Ministerio de Cultura – Plan Nacional de Música para la Convivencia – Escuelas de Música Tradicional. Dicho planteamiento consiste en concebir las músicas tradicionales como “sistemas sonoros fuertemente estructurados que dan cuenta de dinámicas socio–históricas y territoriales concretas”<sup>3</sup>.

En estos sistemas sonoros se definen cuatro niveles de estructuración en los cuales los instrumentos cumplen diferentes roles: **Nivel ritmo–percusivo:** Las bases de acompañamiento ritmo–percusivo conocidas comúnmente como “el ritmo de” o “la base de Nivel ritmo-armónico: Progresiones armónicas básicas de los distintos sistemas. **Nivel melódico:** Nivel asociado generalmente a los instrumentos líderes. Este rol se traduce generalmente en la pieza misma. **Nivel improvisatorio:** Supone un manejo integral y profundo del sistema música de base. En el cual el intérprete desarrolla la capacidad de combinar distintos elementos que componen los niveles estructurales de los sistemas sonoros.

Dentro de la política del Plan Nacional de Música se focaliza como objeto central la creación o fortalecimiento de Escuelas de Música de modalidad no formal en los municipios, en torno a los Conjuntos de Música Popular Tradicional y las prácticas de Bandas, Coros, Orquestas para generar espacios de expresión, participación y convivencia.

---

<sup>3</sup> Ministerio de Cultura, Colombia. Escuelas de Música Tradicional, Bogotá: Septiembre 2003

Respecto a las músicas tradicionales, “las Escuelas han sido pensadas para responder a las necesidades y circunstancias de cada cultura musical. Por este motivo, el Plan Nacional de Música para la Convivencia plantea 11 ejes que dan cuenta de los contextos y funciones sociales, los elementos musicales y las realidades simbólicas de las prácticas musicales: 1) Músicas Isleñas (Calypso, Schottis y otros): San Andrés y Providencia. 2) Músicas de Acordeón y Cuerdas (Vallenato y otros): Guajira, Cesar y Magdalena. 3) Músicas de Pitos y Tambores (De Gaitas Largas y Corta, Millo, Baile Cantao, Tambora y Bandas tipo pelayera): Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba. 4) Chirimías y Cantos Tradicionales (porro Chocoano, Alabaos y otros): Chocó 5) Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales (Currulao y otros): Litoral Pacífico del Valle, Cauca y Nariño. 6) Músicas Andinas Sur-Occidente (Bandas de flautas, Vals y otros): Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo. 7) Músicas Andinas Centro-Sur (Rajaleña, Caña, San Juanero y otros): Huila y Tolima. 8) Músicas Andinas Centro-Oriente (Rumba, Bambuco, Guabina y otros): Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca. 9) Músicas Andinas Centro-Occidente (Pasillo, Bambuco, Shotis y otros): Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas. 10) Músicas Llaneras (Joropo): Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y Oriente de Cundinamarca y Boyacá. 11) Músicas de Cuerdas, Murgas y otras: Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía.

Sumado a esto, en el mes de junio del año 2002, los líderes del Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales, Prof. María Eugenia Londoño Fernández y Prof. – posteriormente Doctor de la Universidad de Sevilla, España - Alejandro Tobón, escribieron en la Presentación de El Violín paso a paso con el método feliz, autoría de Poliana Doncheva Vasileva y Haydee Marín Álvarez: “Hacer pedagogía en un país como Colombia representa construir y validar, desde lineamientos propios de esta ciencia, el derecho de poseer una identidad, el derecho de reconocernos desde la multiculturalidad que nos caracteriza, a abrir posibilidades de ser ciudadanos del mundo asumiendo lo propio y lo que heredamos de los pueblos que nos dieron origen mestizo”. “Tocar, cantar, hacer música y hacernos músicos ha significado un arduo proceso individual o la posibilidad económica de salir del país para formarse en el exterior. Son siglos de atraso con relación a la

construcción de programas institucionales oficiales coherentes que apunten a procesos de formación desde temprana edad, que piensan en construir escuela donde el resultado sea la transformación estética de una mayoría y donde el legado – patrimonio cultural musical del país - camine de la mano con la transformación académica erudita occidental.”<sup>4</sup> Este proyecto fue un importante aporte a la iniciación del estudio de violín en Colombia, un método para la iniciación a este instrumento que incluye contenidos y criterios de logro para el primer estudio y formación temprana en violín, además de repertorio de compositores colombianos de diversas regiones del país.

Resulta pertinente resaltar también el trabajo realizado por el director coral y pedagogo Alejandro Zuleta en El Método Kodaly en Colombia, en el que además del planteamiento básico de Kodály de que las rondas, rimas, juegos tradicionales y canciones folclóricas sirven como “lengua materna” a través de la cual se adquieren los conocimientos musicales; afirma que la música popular tradicional permite estudiar sistemas rítmicos, melódicos y armónicos, estructuras, géneros y formas básicas identificables y definibles dentro de un proceso de pedagogía musical que permite partir de allí hacia el estudio de la música de otras culturas y hacia las grandes composiciones de música erudita. Para Zuleta, consolidar el proyecto pedagógico a partir de la música folclórica y popular tradicional era algo inaplazable, y se dedicó a recopilar melodías y canciones existentes para luego adecuarlas a la metodología Kodály. La aplicación de esos principios dio lugar a un método de educación musical basado en el canto coral cuyos componentes fundamentales son: Una Secuencia pedagógica organizada de acuerdo con el desarrollo del niño. Tres Herramientas metodológicas básicas: Las sílabas de solfeo rítmico, el solfeo relativo, los signos manuales, el Material musical: canciones folclóricas, rondas y juegos tradicionales y música de compositores reconocidos.

---

<sup>4</sup> VASILEVA, Poliana Doncheva; MARÍN ÁLVAREZ, Haydee. El Violín paso a paso con el método feliz. Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

Además de Zuleta, en el Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical realizado en la ciudad de Bogotá los días 29 de abril al 3 de mayo de 1991 se realizó una lista entre los 18 participantes de medio centenar de métodos, obras, artículos y materiales didácticos producidos por ellos (ver anexo 2).

Siguiendo con el recorrido de metodologías en las que las músicas tradicionales hacen parte fundamental de la enseñanza – aprendizaje, recordaremos que a nivel mundial la pedagogía musical sobrellevó una revolución educativa que comenzó a notarse en los años 20 y 30 donde surgieron pedagogos como Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltan Kodály, Carl Orff, entre otros. Las corrientes pedagógicas musicales del siglo XX parten de la idea de que la música forma parte de la realidad del niño, y surge la integración de la música en la escuela, volviéndose asequible para todos y perdiendo el carácter elitista que gozaba en el siglo XIX. Ya que lo que nos concierne en este proyecto educativo es la relación folclor-enseñanza musical, las principales teorías metodológicas que vamos a referir serán las que de una forma u otra emplean la cultura y el folclor musical como punto de partida para acercar al estudiante a un instrumento musical, a la voz o la teoría musical.

En primer lugar hablaremos del Método Kodály, reconocido a nivel mundial por centenares de profesores que lo emplean en sus clases. Zoltan Kodály fue un compositor, gran pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro de gran trascendencia. Se basó en la música campesina, la cual según el autor, es conveniente que se comience a introducir en los ambientes familiares de los niños. El valor de Kodály se cifra fundamentalmente en su labor musicológica realizada en la investigación folclórica y pedagógica.

Su método parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta, sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)”. La práctica con un instrumento elemental de percusión y el sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su método. El Método Kodály se puede resumir en los principios siguientes:

- La música es tan necesaria como el aire.

- Solo lo auténticamente artístico es valioso para los niños.
- La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
- Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.
- Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.

Hablando específicamente de la pedagogía del violín, debemos mencionar las diferentes escuelas de enseñanza del violín, teniendo en cuenta que una “escuela” es, según Francisco Fierro Luna en su texto “Breves apuntes sobre la enseñanza del violín”<sup>5</sup>, la práctica y la enseñanza de un conjunto de preceptos técnicos, artísticos, estilísticos, estéticos y sociales desarrollados a través del tiempo en una sociedad determinada en un espacio geográfico definido; los mismos que pueden ser transmisibles a cualquier sociedad y espacios geográficos distintos. De esta forma, encontramos que a través de la historia se han reconocido algunas escuelas como las más importantes y que han liderado la pedagogía del violín a nivel mundial, cada una dirigida por grandes pedagogos y dejando como resultado una larga lista de violinistas intérpretes de gran calibre. Dejaremos aquí una breve descripción de las que se consideran las más representativas e influyentes:

**Escuela Soviética.** Leopoldo Auer (1845 - 1930) es considerado el padre de la escuela violinística rusa que más tarde germinaría en la afamada Escuela Soviética del violín de más reconocimiento mundial. Auer obtuvo un gran reconocimiento como pedagogo e hizo parte de la formación de importantes educadores como S. Korguev, Yampolsky y Yankilievich. Las características principales de la Escuela Soviética son la sencillez de estilo, aspiración al descubrimiento del contenido de la obra musical, profundización en el arte de la expresividad en el instrumento y la combinación de los elementos artísticos con una perfecta técnica. Hablando con una mayor especificidad, esta escuela preconiza

---

<sup>5</sup> Fierro Luna, Francisco. *Breves apuntes sobre la enseñanza del violín*. Quito, 2010.

sostener el arco al fondo del índice sobre la tercera falange, para obtener un mayor rendimiento sonoro al precio de un menor esfuerzo.

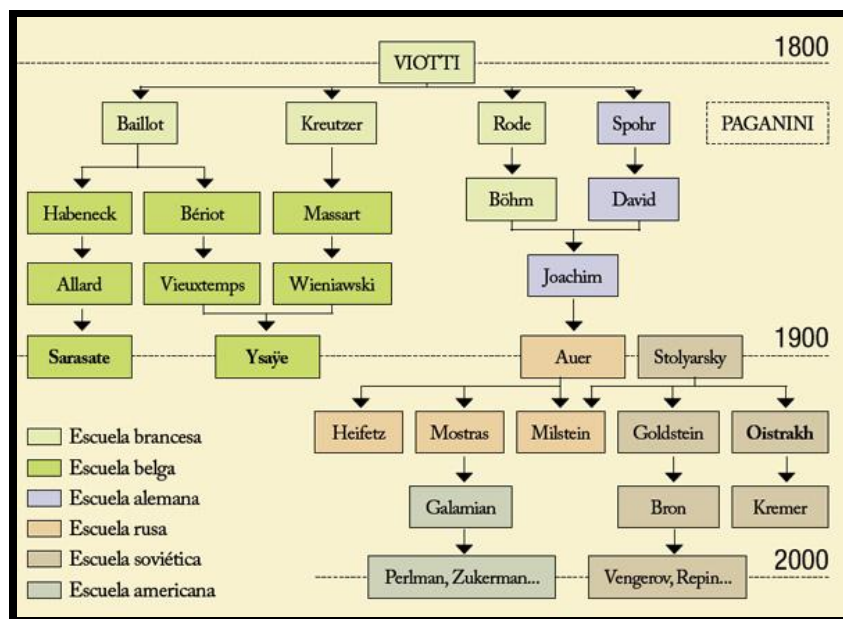
En los programas de las escuelas Soviéticas se impone junto a la clase de violín la clase de coro, pues el joven violinista necesita de conocimientos indispensables en el canto como son la respiración, emisión de la voz, dicción, etc.; factores que le permitirán resolver más adelante problemas interpretativos, aprendiendo a “escuchar antes de tocar”. La importancia del maestro en el aprendizaje del alumno es extensa, pues debe enseñar al joven violinista la relajación, una correcta posición de la mano izquierda, la forma correcta de sujetar el arco, emisión de sonidos, ejecución de dinámicas, cambios de posición, vibrato, efectos del arco, articulaciones, desarrollo de la velocidad, entre muchas cosas más.

**Escuela Francesa o Franco-Belga.** Los franceses y belgas desarrollaron más que nadie la utilización de las falanges en la sujeción del arco, en su búsqueda por conseguir la mayor cantidad de matices y colores sonoros, en detrimento de la potencia obtenida con todo el brazo. Contraria a la Escuela Soviética, la Escuela Francesa recomienda apoyar el arco en la segunda falange del índice, colocar el codo a la altura de la cuerda que se toca, nunca más arriba y no sostener el violín demasiado al exterior. Jean Marie Leclair (1697 – 1794) fue el fundador de la escuela de violín francesa a la que llevó el estilo italiano. Fue un destacado seguidor de Arcangelo Corelli en el uso de las dobles cuerdas y de la polifonía en el violín. Además de gran maestro, Leclair fue violinista y compositor, que combinó lo mejor del estilo italiano y del estilo francés. A su vez, Giovanni Battista Viotti fue “el padre de todas las escuelas modernas” o “el padre del moderno arte del violín”. Es Viotti quien condensa la herencia violinística que Italia entregaría a Europa. En sus conciertos une el estilo cantáble y el virtuosismo brillante. Hay que destacar también en favor de Viotti, que gracias a sus indicaciones y a su ayuda económica, Françoise Tourte (1747 - 1835) pudo llevar a cabo las reformas en el arco, dando lugar al arco moderno.

El Conservatorio de París encargó libros pedagógicos para violinistas. El primero, fue “*L’art du violon*” (1798) de J.B. Cartier. Además de una recopilación de los principales

tratados anteriores, aparecen obras de la tradición violinística francesa, italiana y alemana. Sin embargo el más importante fue el “*Méthode de violin*” de tres grandes violinistas franceses de la generación que sucedió a Viotti: Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode. En este método aparecen sintetizadas las enseñanzas de Viotti, y fue el texto de referencia en el Conservatorio de París hasta que fue reemplazado por el tratado “*L’art du violin*” (1834), considerado el mejor método de violín francés del siglo XIX. Este método fue escrito por Pierre Baillot, quien fue más conocido por su tratado que por sus composiciones.

En la técnica de ejecución del violín de la Escuela Francesa se destaca la búsqueda de la emoción antes que el rigor a la música notada, de modo que en su técnica se pueden encontrar muchos *glisandos* o *portamentos*, mucho vibrato y un timbre muy delicado. La expresividad y la atención al color y al timbre del sonido poseían una gran importancia. Violinistas famosos como Wieniawski, Ysaÿe, Vieuxtemps o Sarasate hicieron parte de esta escuela.



**Ilustración 1. Genealogía de pedagogos y violinistas.<sup>6</sup>**

<sup>6</sup> Fernández, Jesús. Blog Deviolines, “Escuelas de violín / las dos almas del violinista” (Septiembre de 2012). En línea: [www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/](http://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/)



Otra de las metodologías que le ha dado la vuelta al mundo y que ha permitido que grandes grupos de niños de regiones y culturas diversas tuvieran en sus manos un violín es el Método Suzuki, creado por Shinichi Suzuki (1898-1998) quien fuera violinista, educador y filósofo. Suzuki basó su enfoque en la hipótesis de que la habilidad musical no es un talento innato, sino una destreza que, de igual modo que todos los niños desarrollan la capacidad de hablar su lengua materna, se puede entrenar. El potencial del niño puede ser desarrollado. "Cualquier niño a quien se entrene correctamente puede desarrollar una habilidad musical, y este potencial es ilimitado". Hace más de cincuenta años, Suzuki comprendió las implicaciones del hecho de que los niños de todo el mundo aprendan a hablar su lengua materna con facilidad, y comenzó a aplicar los principios básicos de la adquisición del lenguaje al aprendizaje de música. *Las ideas sobre la responsabilidad de los padres, el dar aliento cariñosamente, el escuchar, la repetición constante, etc.*, son algunas de las características especiales del método Suzuki. Nombraremos las principales características tomadas de la tesis "Aplicación de los métodos pedagógicos del Shinichi Suzuki y el de Paul Rolland con alumnos de violín" de María del Rosario Durán Flores<sup>7</sup>:

- **Importancia del papel de los padres.** Cuando un niño aprende a hablar, los padres actúan eficazmente como profesores. Los padres también tienen un papel importante como "profesores en el hogar" cuando el niño aprende a tocar un instrumento. A menudo, el padre o la madre aprende inicialmente a tocar antes que el niño, con objeto de que él o ella entienda lo que se espera que el niño haga. El padre o la madre asiste a las lecciones del niño y ambos practican diariamente en casa.
- **Comienzo temprano.** Los primeros años son cruciales en el desarrollo de los procesos mentales y de coordinación muscular en el niño pequeño. Las capacidades auditivas de los niños están también en su apogeo durante los años de adquisición del lenguaje, por lo cual es el momento ideal para desarrollar la sensibilidad musical. El escuchar música debe comenzar en el nacimiento y el entrenamiento formal puede

---

<sup>7</sup> Durán Flores, María del Rosario "Aplicación de los métodos pedagógicos de Shinichi Suzuki y el de Paul Rolland con alumnos de violín", Tesis profesional presentada como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Música. Escuela de Artes y humanidades, Universidad de las Américas Puebla. México, 2004.

comenzar a la edad de tres o cuatro años, si bien nunca es demasiado tarde para comenzar.

- **La escucha.** Los niños aprenden a hablar en un ambiente lleno de estímulos de lenguaje. Los padres pueden también hacer que la música forme parte del ambiente del niño, asistiendo a conciertos y poniendo las grabaciones del repertorio de Suzuki y otra música. Esto permite a los niños absorber el lenguaje de la música al mismo tiempo que absorben los sonidos de su lengua materna. Al escuchar repetidamente las piezas que van a aprender, los niños se familiarizan con ellas y las aprenden fácilmente.
- **Repetición.** Cuando los niños han aprendido una palabra no la dejan, sino que continúan utilizándola a la vez que agregan nuevas palabras a su vocabulario. De igual modo, los estudiantes Suzuki repiten las piezas que aprenden, aplicando gradualmente las habilidades que han ganado de nuevas y más sofisticadas maneras conforme aumentan su repertorio. La introducción de nuevas habilidades técnicas y de conceptos musicales en el contexto de piezas conocidas hace su adquisición mucho más fácil. Aunque debido a esto puede dificultarse el aprendizaje de piezas más complejas debido a que se está aprendiendo primariamente a imitar en vez de interpretar.
- **Alentar.** Al igual que con el lenguaje, los esfuerzos del niño para aprender a tocar un instrumento se han de elogiar con sinceras palabras de aliento. Cada niño aprende a su propio paso, avanzando a pequeños pasos para poder dominar cada uno de ellos. Esto crea un ambiente placentero para el niño, el padre y el profesor. Se establece también una atmósfera general de generosidad y cooperación al animar a los niños a apoyar los esfuerzos de otros estudiantes.
- **Aprender con otros niños.** La música promueve interacciones sociales sanas, y la participación en lecciones de grupos y pequeños conciertos, además de sus propias lecciones individuales, motiva a los niños en gran medida. Disfrutan al observar otros niños en diversos niveles, aspirando llegar al nivel de los estudiantes más avanzados, compartiendo sus desafíos con sus compañeros, y apreciando los esfuerzos de los estudiantes menos avanzados que siguen sus pasos.
- **Repertorio gradual.** Los niños no practican ejercicios para aprender a hablar, sino que aprenden usando el lenguaje para comunicarse y expresarse. Con el método Suzuki, los estudiantes aprenden conceptos y habilidades musicales en el contexto de la música,

en vez de practicar ejercicios técnicos. El repertorio Suzuki para cada instrumento presenta, en una secuencia cuidadosamente ordenada, los componentes necesarios para el desarrollo técnico y musical. Este repertorio estándar proporciona una fuerte motivación, ya que los estudiantes más jóvenes desean tocar la música que oyen tocar a los estudiantes más avanzados.

- **Posponer la lectura.** A los niños no se les enseña a leer sino hasta que su capacidad para hablar ha quedado bien consolidada. De la misma manera, los estudiantes Suzuki han de alcanzar un nivel de destreza básico tocando su instrumento antes de que se les enseñe a leer música. Esta secuencia de instrucción permite al profesor y al estudiante centrarse en desarrollar una buena postura, un sonido hermoso, una correcta afinación y fraseo musical

Hay que hacer énfasis en que el punto más original y sobresaliente del método Suzuki es el trabajo con los padres. Los otros puntos se encontraban ya en otros pedagogos occidentales en épocas anteriores, sin embargo Suzuki desarrolla en la práctica una clase en la que aprenden padres e hijos, de forma que a la hora de estudiar en casa los hijos son apoyados por los padres, del mismo modo que se realizan las tareas de la escuela. En el Volumen 1 del libro para violín consta de melodías populares y algunas melodías de compositores como Mozart y Bach. El primer material con el que el alumno trabaja es una canción popular "Estrellita" (Twinkle). Suzuki la escogió porque era muy popular en Japón (en 1875 un músico norteamericano ayudó a establecer el programa de estudios musicales en las escuelas públicas del Japón, esta canción era parte de ese currículo) y porque además pertenece al folklore de muchos países.

Como lo hemos dejado por escrito, docentes y pedagogos en todo el mundo han volteado sus miradas al folclor, las músicas tradicionales y costumbres culturales de sus regiones y creemos que es hora de dar el mismo paso en la enseñanza del violín en Colombia. Somos un país cargado de historia, expresiones artísticas, mestizaje y la calidad y cantidad de elementos musicales que poseemos no puede seguir ignorándose.

## MARCO TEÓRICO

Las músicas tradicionales y la educación musical con el paso del tiempo han evolucionado junto al ser humano, sin embargo hasta el siglo XIX se rigió por normas impuestas del tradicionalismo que se inspiraban en modelos culturales y sociológicos inadecuados, poco educativos y decadentes. Fue hasta el siglo XX donde surgió la necesidad de racionalizar y sistematizar la enseñanza musical, un movimiento de revolución y renovación pedagógica conocido como “Escuela Nueva” o “Progresista” cuyo ideal era el de superar la enseñanza autoritaria tradicional, instaurando los principios de libertad, actividad y creatividad en la educación. Más adelante ahondaremos en el concepto de Escuela Nueva y sus métodos de enseñanza - aprendizaje.

Dado que la mira central de este trabajo estará puesta en la creación de un método de violín en nivel iniciación basado en las músicas tradicionales andinas colombianas, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del texto. Definiremos los conceptos de *método*, *Escuela Activa* y las *músicas tradicionales en la educación musical*, palabras claves en los que gira nuestro trabajo investigativo.

En primer lugar tenemos la necesidad de precisar el significado de la palabra *método*, que en el ámbito de la historia de la enseñanza musical tiene connotaciones precisas que se relacionan sobre todo con la enseñanza instrumental y del solfeo, un texto monográfico que tiene como meta facilitar el aprendizaje de una determinada materia mediante ejercicios ordenados según lo que el autor considera una dificultad creciente y a partir del criterio de que el aprendizaje se debe realizar desde lo simple hacia lo complejo. Este modo de proceder, desde lo simple hacia lo complejo es característico de gran parte de la didáctica musical, a pesar de que los principiantes a menudo son capaces de utilizar la voz y los instrumentos de modo complejo. Podríamos describir la aproximación que procede desde lo

simple hacia lo complejo, tomando como referencia a Morin como *paradigma de la simplicidad*, en oposición a lo que este autor denomina *paradigma de complejidad*<sup>8</sup>.

La autora María Cecilia Jonquera Jaramillo en su texto “Métodos Históricos o Activos en Educación Musical” publicado en la Revista Electrónica de LEEME, habla de la enseñanza y aprendizaje musical: “El concepto de la educación musical que trasluce de esta práctica, tiene sus fundamentos en un entendimiento de la música como objeto, es decir como producto, descuidando el proceso comunicativo y las vivencias originadas por la experiencia musical por parte de las personas que la practican y escuchan. Es en síntesis, un concepto que podríamos colocar en el ámbito de un paradigma positivista o neopositivista, con raíces profundas en el racionalismo cartesiano.”<sup>9</sup> Esto nos lleva a dejar por escrito que el proyecto de creación de un método para violín no pretende convertirse en un texto con ejercicios repetitivos y aburridos, sino que se tendrá muy en cuenta los pre-saberes del alumno, su entorno socio-cultural y las raíces tradicionales que se encuentren dentro de su memoria (consciente o inconsciente).

Para lograrlo emplearemos el modelo didáctico activo que tiene sus orígenes en pensadores como Pestalozzi, Rousseau, Fröbel y otros más, que como lo mencionábamos anteriormente, ejerció influencia en las tendencias educativas de los siglos XIX y XX y que caracterizó a la Escuela Nueva, desarrollada durante el siglo XIX, que más tarde fue llamada, aproximadamente a partir de 1920, Escuela Activa. Este movimiento tenía como meta la reforma de la enseñanza, promoviendo experiencias innovadoras diferentes respecto a las anteriores. Según Pont, los modelos didácticos “son las herramientas que utilizan los profesores e investigadores para avanzar en su labor de construcción de un cuerpo de conocimiento en relación con los procesos de enseñanza y aprendizaje”<sup>10</sup> y los

---

<sup>8</sup> Morin, E. (1994) Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Gedisa, ed. or. 1990.

<sup>9</sup> María Cecilia Jonquera Jaramillo. Métodos Históricos o Activos en Educación Musical. Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004) <http://musica.rediris.es>

<sup>10</sup> Pont B., E. Models d'acció didáctica. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

clasifica en las siguientes categorías: clásicos, activos, racional-tecnológicos, mediacionales y contextuales.

Los pioneros de la Escuela Activa en la música fueron Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff y Zoltán Kodály, siendo los que cuentan con la mayor difusión a nivel mundial y siguen teniendo importancia y vigencia aun en la actualidad. Dalcroze observa que sus estudiantes no disponían de una imagen mental del sonido necesaria para que el trabajo armónico no sea exclusivamente teórico y es a partir de esa observación que desarrolló un sistema de coordinación entre música y movimiento en el que la actividad corporal participativa permitiría formar esa imagen mental del sonido que con los métodos tradicionales no se lograba. Al comienzo, el método se dirigía a estudiantes de música y luego fue aplicado en la educación musical escolar donde el objetivo de la rítmica era desarrollar la atención del alumno y potenciar la concentración. Carl Orff se basó en la unión del lenguaje verbal, música y danza en la educación musical de los niños y tuvo como premisa que no existen niños ni personas que sean completamente amusicales, de modo que con una formación adecuada se puede desarrollar la capacidad de percibir el ritmo, las alturas y las formas musicales, además de disfrutar en actividades creativas grupales. Recurrió a la expresión vocal en forma de expresiones no articuladas, palabras habladas, cantos, rimas y repertorio basado en escalas pentatónicas.

Finalmente, el método de educación musical que Kodály ideó, y que por razones anteriormente escritas en la justificación de este trabajo se convierte en el modelo teórico a seguir en este proyecto investigativo, tiene como base la convicción de que las capacidades del niño maduran y se desarrollan junto al conocimiento de los cantos de tradición oral de su país, repertorio que define lengua materna musical. La investigación etnomusical es un elemento central en toda la producción de Kodály, musical y educativa, siendo ingrediente esencial de su poética compositiva y el concepto se centra en una secuencia lógica y gradual de aprendizaje de intervalos a partir de un repertorio que en un comienzo se basa en escalas pentatónicas, características del repertorio folklórico húngaro. La matriz más

profunda y determinante de sus ideas educativas, en todo caso, deriva del interés por el patrimonio folklórico de su tierra

La propuesta metodológica de Kodály trascendió en el tiempo y el espacio, convirtiéndose en inspiración y ejemplo a seguir por pedagogos e investigadores musicales en todo el mundo. La importancia de la educación musical ligada a la cultura y las músicas tradicionales y populares de cada región ha sido, y sigue siendo, tema de conversación y estudio, por lo que a continuación enunciaremos algunos de los argumentos que complementan y enriquecen nuestro marco teórico.

Una perspectiva un tanto nacionalista y generalizada (ampliando el área de estudio a la educación escolar) de la inclusión de la música tradicional o folklórica en las aulas de clase es la que menciona Azahara Arévalo Galán<sup>11</sup> en su artículo *Importancia del folklore musical como práctica educativa*:

“Desde el jardín de infancia hasta la escuela secundaria, pasando por la escuela primaria, el estudio del folklore debe considerarse como una puerta que puede abrir, mejorar y superar el conjunto de dificultades a las que se ve expuesto un niño, principalmente porque cultivando el amor por la música tradicional se aprende a amar al pueblo y a buscar sus propias raíces desconocidas y perdidas con el paso del tiempo.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Docente de la Facultad de Ciencias de la Educación y Conservatorio Superior de Córdoba, España. Facultad de letras UGR. Maestro, Profesor Superior, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, DEA, Máster en Educación Musical, Piano, Musicología, Pedagogía musical, Patrimonio Musical.

<sup>12</sup> Azahara Arévalo Galán, “Importancia del Folklore Musical como Práctica Educativa”. Revista Electr. De LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 23 (Junio, 2009). Alojado en: <http://musica.rediris.es/leeme>. ISSN: 1575-9563.

Arévalo Galán resalta el valor que tiene la música folklórica usada como herramienta didáctica en la enseñanza escolar, que además de proporcionar al niño y al maestro recursos alternos a los tradicionales para solucionar los problemas que día a día se presentan en las aulas, promueve la apropiación de la identidad.

Sumado a esto, si bien en nuestros tiempos la tecnología y el acceso a la información nos ha abierto las puertas a nuevas y desconocidas culturas, así como el hecho de que otros géneros musicales más comerciales y “de moda” han ido desplazando las músicas tradicionales, es nuestro deber como pedagogos, padres de familia y ciudadanos el rescatar las tradiciones, los cantos y las melodías de ser olvidadas por las futuras generaciones. Así lo afirma Azahara Arévalo: “Desde la música, es necesaria una apuesta por los repertorios populares y folklóricos que cada día se pierden. Es gratificante, poder comprobar que todavía hoy, existen pedagogos, músicos profesionales y musicólogos que se preocupan por recuperar un patrimonio que forma parte de nuestra razón de ser, de nuestro legado y de nuestra cultura. La transmisión de este legado a las futuras generaciones que vienen representadas por nuestros alumnos, constituirá un sello de permanencia, ofreciendo a los entornos rurales un protagonismo que en ocasiones parece perdido.”<sup>13</sup>

Para continuar con este marco teórico, plantearemos algunas de las conclusiones que realizó Carlos Miñana Blasco en su ponencia *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular, estado actual y perspectivas en Colombia*, en la que sintetizó e interpretó las memorias del encuentro que con el mismo nombre se realizó en febrero de 1991, reuniendo las escuelas más representativas a nivel nacional y donde se trataron los problemas metodológicos que plantea la pedagogía de las músicas populares colombianas.

En Colombia, fue hasta los años 50 que se comenzaron a encontrar producciones escritas sobre los estudios musicales, en 1959 se concretó un “Centro de Estudios Folklóricos y

---

<sup>13</sup> Ibid. Pag. 12.



Musicales” y se realizaron las primeras grabaciones de música popular tradicional. Es por esto que establecer y organizar metodologías de enseñanza en el ámbito de las músicas tradicionales ha sido un proceso arduo y lento. Carlos Miñana afirma que “Existe la necesidad de crear un marco teórico general para la didáctica y metodología de las músicas populares en Colombia a partir del cual puedan desarrollarse métodos específicos.”<sup>14</sup> Hoy en día se ha hecho pertinente entender en forma lógica e histórica la relación entre las músicas campesinas y urbanas, populares y eruditas, tradicionales y contemporáneas, dejando de lado las “oposiciones y dualismos simplistas y esquematizadores de una realidad muy compleja e interrelacionada”<sup>15</sup>.

Existe un interés creciente en pedagogos e investigadores por tratar el tema que nos concierne, las músicas tradicionales o folklóricas como recurso para la creación de metodologías de enseñanza musical, pero “Hay pocas perspectivas de publicación de los trabajos investigativos y didácticos, lo cual desestimula la producción. Tampoco hay un reconocimiento de los derechos de autor y exceso de piratería (fotocopias), lo cual, además de desmotivar a los autores, crea recelos de tipo profesional y muchos materiales nunca se difunden.”<sup>16</sup>, afirma Miñana y continúa diciendo: “A pesar de todas estas condiciones, el vacío existente de métodos y materiales didácticos sobre la música popular colombiana y ante la imposibilidad de “importarlos” –como sí sucede con la música erudita-, los docentes han producido numerosos y valiosos materiales pero que han tenido poca difusión.”<sup>17</sup>

Esperamos que este proyecto llegue a feliz término y sus resultados se sumen a las otras tantas propuestas que se están llevando a cabo en el área de la educación musical en

---

<sup>14</sup> Carlos Miñana Blasco, Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular, estado actual y perspectivas en Colombia. Primer Encuentro iberoamericano de Educación Musical, Bogotá abril 29-mayo 3 de 1991.

<sup>15</sup> Ibid. Pag. 4

<sup>16</sup> Ibid. Pag. 5

<sup>17</sup> Ibid. Pag. 5

Colombia. Aportaremos nuestro grano de arena con la idea de que las músicas tradicionales vuelvan a ubicarse en el escalafón que merecen, pues finalmente “Aprender a ser músico tiene que ver en primer lugar con hacer música, algo que se logra en forma activa y creativa (“poniendo el oído”), observando (“entre las piernas de los mayores”, como decía don Virgilio Pabón Pabón), participando de las fiestas y rituales, practicando en la casa y en el campo.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Mauricio Pardo Rojas, editor. *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Escuela de ciencias humanas. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

## **PROPUESTA MÉTODO DE INICIACIÓN AL VIOLÍN**

### **Músicas Tradicionales Andinas Colombianas**

La propuesta pedagógica del método de violín basado en las músicas tradicionales andinas colombianas es el resultado de un proceso de búsqueda, selección y adaptación de canciones pertenecientes al folclor de la región, muchas de las cuales están dentro de nuestras memorias y las reconocemos por tradición oral o auditiva.

El método comienza con una corta introducción al violín, historia del instrumento, intérpretes y compositores destacados, además de mencionar la participación del instrumento dentro del folclor colombiano. Seguido de esto se hace un reconocimiento del instrumento, sus partes y funciones, y el aprendizaje del paso correcto del arco sobre las cuatro cuerdas al aire. A manera de títulos en letra mayúscula se señalan los temas a estudiar que incluyen ejercicios, escalas, estudios y canciones cuya dificultad va aumentando a medida que se desarrolla el método.

Teniendo en cuenta que el aprendizaje de un instrumento musical sobre todo al iniciar el proceso siempre es guiado por el profesor, este método de violín es una herramienta en la que el docente encontrará material musical de dificultad progresiva y la explicación de algunas de las técnicas principales del violín, tanto de la mano izquierda como la derecha, así como conceptos básicos de la notación musical. Sin embargo, habrá conceptos, explicaciones y estrategias metodológicas que deberán ser sumadas y aclaradas por el profesor en el aula, mientras se va desarrollando el aprendizaje.

Una de las características principales del método es que la totalidad de las canciones, ya sean fragmentos o piezas completas, fueron adaptadas para dos voces de tal forma que el profesor acompaña a su estudiante. Varias fueron las razones que determinaron esta característica, como el hecho de que no todos los docentes en su aula de clase tienen a la

mano un instrumento armónico como el piano o la guitarra, y qué mejor herramienta que su propio instrumento, el violín. Sumado a esto, la experiencia en la docencia y la observación de diversos procesos de aprendizaje nos ha permitido afirmar que la imitación es fundamental para obtener resultados satisfactorios en el estudiante; no por nada es posible determinar qué violinista es estudiante de tal o cual maestro.

Las canciones incluidas en el método fueron modificadas para que se cumpliera la premisa “de lo más sencillo a lo más complejo”, de tal forma que en las primeras piezas el estudiante cumple el rol de acompañante mientras su maestro interpreta la melodía principal. A medida que se incrementa la dificultad y el estudiante se va apropiando de las diversas técnicas interpretativas, el rol cambia y es el alumno quien asume la melodía mientras su profesor le acompaña. Los arreglos realizados a las canciones incluyen desde la selección de fragmentos, cambio de tonalidad, creación de una segunda voz, cambio de registro, simplificación de articulaciones, etc.

Las canciones incluidas en este método son, en orden de aparición: *En el cerezal* de Arturo Patiño, *Rita* de Joaquín Arias, *Siguiendo tus pasos* de Luis A. Calvo, *Contradanza*, *Cachipay* de Emilio Murillo, *Titiribí* de José A. Morales, *Entusiasmo* de Luis A. Calvo, *Michín* de José A. Morales, *Leonor* de Jerónimo Velasco, *La chata* de Luis A. Calvo, *Alegría de mi rancho* de Miguel Raga, *Marta la Presentida* de José A. Morales, *Atardecer* de Carlos Vieco, *Ruth* de Mario Martínez, *Bachué* de Francisco Cristancho, *Chispa* de Milciades Garavito, *Torbellinesco* de Leonardo Gómez Silva, *Capricho colombiano* de Carlos Mancipe y *Volando* de Guillermo Quevedo. Es preciso resaltar que los ritmos seleccionados en el método son el Pasillo, la Danza, la Guabina y el Torbellino, considerando que dentro del repertorio tradicional andino colombiano estas son los que tienen menor dificultad rítmica. Sabemos que el Bambuco es un ritmo primordial dentro de la música andina, pero debido a su complejidad rítmica (la lectura del compás de 6/8 y sus amalgamas rítmicas son un concepto que se posterga para cuando el estudiante ya ha adquirido unos conocimientos básicos) se decidió abordarlo en el momento en que el alumno adquiera un nivel más avanzado en el violín.

## METODOLOGÍA

### **Tipo de Investigación**

La investigación cualitativa, empleada en este proyecto de grado, desarrolla procesos en términos descriptivos e interpreta acciones, lenguajes, hechos funcionalmente relevantes y los sitúa en una correlación con el más amplio contexto social. Las corrientes epistemológicas influyentes en este tipo de investigación, según Jorge Martínez Rodríguez en su artículo “*Métodos de investigación cualitativa*”<sup>19</sup> son la Hermenéutica, que busca descubrir los significados de las distintas expresiones humanas, como las palabras, los textos, los gestos, pero conservando su singularidad; y la Fenomenología que se preocupa por la comprensión de los actores sociales y por ello de la realidad subjetiva, comprende los fenómenos a partir del sentido que adquieren las cosas para los actores sociales en el marco de su proyecto del mundo.

El paradigma cualitativo posee un fundamento decididamente humanista para entender la realidad social de la posición idealista que resalta una concepción evolutiva y del orden social.

La investigación cualitativa utiliza métodos y técnicas diversas como gama de estrategias que ayudarán a reunir los datos que van a emplearse para la inferencia y la interpretación, para la explicación y predicción.

### **Categorías**

Músicas tradicionales, música andina colombiana, enseñanza del violín, didáctica musical, pedagogía musical.

Nociones: Expresión, creatividad, aprendizaje, enseñanza.

### **Poblaciones relevantes y muestra**

---

<sup>19</sup> Jorge Martínez Rodríguez, *Métodos de Investigación Cualitativa*. Artículo publicado en la edición N° 08 (1) *Silogismos de investigación*. Julio-Diciembre de 2011. ISSN 1909-955X.

Como esta investigación es de corte cualitativo, no amerita de una muestra aleatoria o al azar, por lo tanto se tomará una muestra opinática o razonada de 10 individuos.

### **Instrumentos de recolección de datos**

Encuesta cualitativa realizada a profesores, estudiantes, intérpretes e investigadores.  
Entrevista a docentes de música y estudiantes de violín de educación formal y no formal.  
Observación directa desarrollada durante 4 años de experiencia docente.

### **Análisis de datos**

#### Encuesta cualitativa:

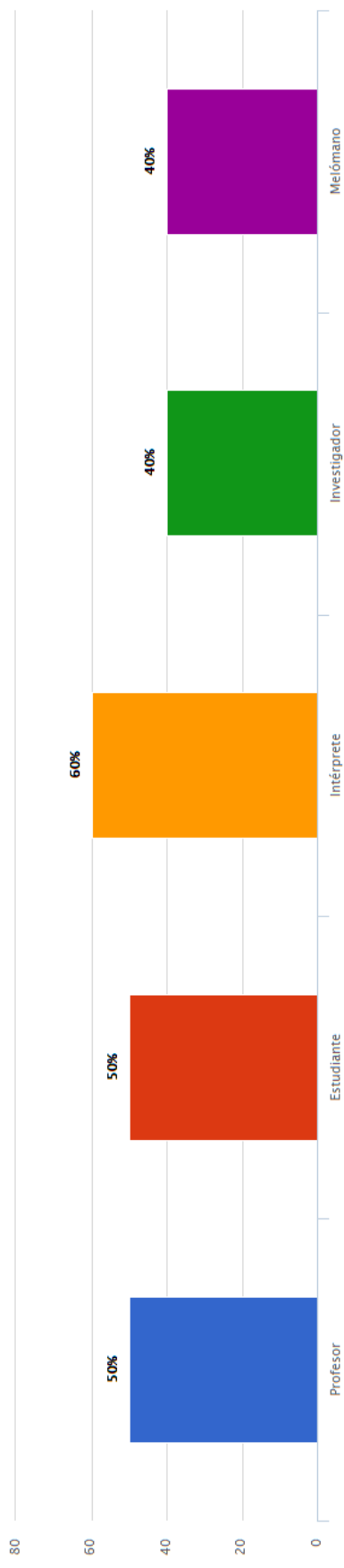
Esta encuesta fue realizada en línea de manera aleatoria a diferentes personas relacionadas con la música de forma diversa (profesores, estudiantes, intérpretes, investigadores y melómanos) con el fin de obtener sus opiniones y puntos de vista. El enlace de internet que conducía a la encuesta fue enviado a través de redes sociales y correos electrónicos: <http://www.e-encuesta.com/answer?testId=SRE72cPNpMI=>. La modalidad de pregunta abierta (Anexo 1) le permitió a los encuestados una mayor libertad a la hora de responder sin limitar sus contestaciones.

En la primera pregunta se les pedía especificar su relación con la música instrumental: profesor, estudiante, intérprete, investigador y melómano. En esta pregunta se dio la opción de elegir una o varias de ellas. La segunda pregunta era, a manera general, ¿Qué piensa usted de las músicas tradicionales colombianas?, en la tercera nos adentramos más al tema que nos compete, ¿Cree que debería ser obligatoria la inclusión de las músicas tradicionales colombianas en la educación musical?, y por último una más específica, ¿Se puede enseñar/aprender un instrumento musical utilizando como principal recurso pedagógico las músicas tradicionales colombianas?.

A continuación se presentará un informe de los datos recolectados en la encuesta:

# Informe Las músicas tradicionales en la educación instrumental

0 De qué forma está relacionado con la música?



## Respuesta

Respuesta	Porcentaje	Cantidad	Estadísticas
Profesor	50.00%	5	Total de respondientes 10
Estudiante	50.00%	5	Suma 0.00
Intérprete	60.00%	6	Promedio 0.00
Investigador	40.00%	4	Desviación estándar 0.00
Melómano	40.00%	4	Mínimo 0.00
<b>Total de respondientes</b>			<b>Máximo 0.00</b>

## 0 Qué piensa usted de las músicas tradicionales colombianas?

Cantidad	Respuesta
1	Son la base de una identidad cultural verdadera. Si no es a partir de nuestras músicas tradicionales que evolucionamos nuestra propia música, no estamos en nada.
1	En la música colombiana hay dos tipos de que se dividen en: andina y caribeña. En la música andina sobresalen el pasillo y el bambuco, en la caribeña se encuentran el mapalé, la cumbia, el porro y el vallenato. Hay más ritmos folclóricos, Colombia es conocida por el país de los mil ritmos, los instrumentos musicales que se utilizan en los ritmos de Colombia son: Acordeón, maracas, piano, tambor, órgano, arpa, guitarra, guacharaca. Es importante que aprendamos sobre la música colombiana ya que, viene de nuestra propia tierra y no podemos desperdiciar lo que nos dejan y menos lo que nos enseñan.
1	Definitivamente hay un cambio evolutivo en las músicas tradicionales colombianas, el jazz y otro generos, y gracias a la globalización, han influido en un cambio drástico en las mismas; sin embargo la educación musical persiste en hacer resistencia a ese cambio evolutivo descartando y omitiendo estas nuevas musicas del siglo XXI y estancandose en las musicas tradicionales de 1900.
1	Que tienen poca cabida en la educación musical, tanto formal como informal.
1	Falta de conocimiento de repertorio. Poca circulación del buen material que hay sobre todo contemporáneo
1	Que han sido parte importante en el desarrollo y la formación musical del país, ya que éstas músicas se han compuesto para grandes momentos históricos y fueron el legado para los posteriores maestros .
1	son un tesoro a pesar de que muchas de las composiciones son creadas por gente empirica no debemos subestimar su riqueza melodica y estructural armónica
1	Las músicas tradicionales colombianas hacen parte de nuestra cultura, de nuestras raíces y las hemos dejado a un lado. Hemos olvidado lo valiosas que son y lo importante de hacer que las generaciones futuras las rescaten y no las dejen olvidar.
1	Es algo que cada instrumentista o músico colombiano debe conocer al máximo, pues al ser tradicionales deben transmitirse de generación en generación para así también entender y cooperar en la evolución de esta.
1	Son un elemento muy importante dentro de la historiografía musical, sin embargo no todas tienen o muestran un "impacto" o "influencia" en la producción musical actual.
<b>10</b>	<b>Total de respondientes</b>



## 0 Cree que debería ser obligatoria la inclusión de las músicas tradicionales colombianas en la educación musical?

Cantidad	Respuesta
1	Si, porque es necesario conocer la esencia propia de nuestro país que representa la filosofía de un pueblo con historia y con las ganas de evolucionar .
1	claro!!! importantísimo debemos respetar y mejorar lo nuestro ya que de esta manera nuestro futuro artístico se incluye como una pieza más de grandes avaluantes musicales en el mundo es triste ver como nuestros alumnos carecen del conocimiento del patrimonio musical nacional y si están influenciados por estereotipos de música que no ofrece sino vulgaridad y pérdida de vida
1	Si, porque debería haber una buena relación la música colombiana con las personas, y es fundamental para el crecimiento y la formación de nosotros los estudiantes para que nos entusiasmemos en aprender más sobre la música colombiana, y poder llegar a tocar un instrumento, pero hay que ver que tanto le damos interés a dedicación con las música.
1	Si. Siempre y cuando no se haga por decreto sino por convicción de las personas que tenemos a cargo la educación y formación de personas desde el pre-escolar hasta el nivel universitario. No sería difícil es algo que llevamos en la sangre; pero hay que revalorarlo y posicionarlo en contraste con las músicas foráneas.
1	Si claro en todos los países es importante la inclusión de las músicas propias
1	Por supuesto. Todos los músicos debemos conocer tanto las raíces e inicios como también el desarrollo de nuestras músicas.
1	Si. Así como en muchos países en los que la cultura de la región es introducida tanto en la educación preescolar y primaria como en la educación superior, en Colombia y particularmente en los Santanderes se deberían incluir las músicas tradicionales colombianas como mínimo en la educación musical.
1	No.
1	Por supuesto que si, se debe conocer la historia de nuestra música, ya que es muy rica en varios elementos, además nutre a los estudiantes con herramientas únicas que otras músicas no aportan.
1	Sí.
10	<b>Total de respondientes</b>

0 Se puede enseñar/aprender un instrumento musical utilizando como principal recurso pedagógico las músicas tradicionales colombianas?

Cantidad	Respuesta
1	No, si se necesitan de otras músicas, sin embargo, las músicas tradicionales si deben hacer presencia por que aportan elemntos únicos que las demás músicas no.
1	Por supuesto. Se puede enseñar o aprender a interpretar cualquier instrumento musical usando cualquier tipo de música como recurso pedagógico.
1	Si. La enseñanza de un instrumento musical debe complementarse desde todos los estilos musicales existentes, puesto que cada uno le aportará al instrumentista diferentes técnicas y lo formará no solo como músico sino como persona que reconoce sus antecedentes y raíces culturales.
1	Si! pero depende del entusiasmo y la dedicación que le pongamos, y aprovechar al máximo el tiempo libre, el mayor problema es que nosotros los jóvenes estamos mucho tiempo en las redes sociales, por eso debemos poner dedicación a otras cosas, como la música. -¿ Te divierte tocar música? +Si. Después de volar, creo que es lo más divertido que hay.
1	Si, es muy posible crear un método que use la música colombiana como recurso principal, pero este material necesita ser combinado con otros estilos musicales para de esa forma crear una versatilidad en los intérpretes.
1	Si, nuestra música cuenta con una riqueza integral que la hace única, se reconoce que tenemos instrumentos autóctonos y la versatilidad de nuestros maestros, desarrollados para enfrentar diferentes poblaciones, dificultades, pedagogías, entre otros.
1	Si. Para aprender las diferentes formas de interpretación de las músicas tradicionales colombianas. Para la música "clásicas" el empleo de los métodos será, a mi parecer, como se vienen empleando en la escuela tradicional. Nos queda el trabajo como músicos, de escribir métodos serios para el tiple, la bandoia, el cuatro, la marimba, otros, y darles la difusión debida en todos los rincones de Colombia.
1	Si. Los recursos armónicos, rítmicos y musicales favorecen y son de apoyo para el aprendizaje de un instrumento
1	el aprendizaje de un instrumento musical requiere de muchos aspectos y procesos generales que intervienen para la ejecución como: practica constante, tecnica, lectura, expresión, oído, sentimiento, escalas arpeggios, etc... después de estos requerimientos podemos aplicar todo ese proceso en diversos generos musicales ricos en armonia, ritmo y melodía nuestra música tradicional presenta esas características
1	Si.
10	<b>Total de respondentes</b>

- De la primera pregunta podemos concluir que teniendo en cuenta que los encuestados podían responder afirmativamente a varias de las opciones dadas; de 10 encuestados el 50% eran profesores, el 50% eran estudiantes, un 60% eran intérpretes, el 40% eran investigadores y el 40% eran melómanos.
- Sobre la segunda pregunta hay varias palabras claves que nos permiten enunciar varias conclusiones: Las músicas tradicionales están directamente ligadas a nuestra identidad y ellas van ligadas a la historia del país. También se menciona un déficit en la circulación del repertorio (partituras, audios, videos) y una resistencia al cambio evolutivo que las músicas tradicionales han tenido en estos últimos dos siglos. Se consideran un elemento importante de la historiografía musical pero que no tienen influencia en la producción musical actual.
- En la tercera pregunta el 90% de los entrevistados respondieron afirmativamente sobre la obligatoriedad en la inclusión de las músicas tradicionales en la educación musical.
- La cuarta pregunta tuvo un 90% de respuesta afirmativa sobre la posibilidad de enseñar/aprender un instrumento utilizando como recurso pedagógico las músicas tradicionales colombianas. La mayoría acordó que ellas le brindan al estudiante elementos que otras músicas no.

#### La observación directa:

Por medio de la observación directa realizada durante un periodo de 4 años de experiencia docente en el que trabajé como profesora de violín en diversas instituciones de educación formal y no formal (colegios, academias musicales, programas infantiles y juveniles y programas de música de universidades), pude percibir la ausencia de las músicas tradicionales en la enseñanza del violín. A continuación mencionaré una a una las causas detectadas y que luego se convirtieron en la razón que sirvió como base para idear este proyecto.

- Una de las causas más sobresalientes era el poco material accesible tanto para estudiantes como profesores del instrumento; considero que a pesar de que la literatura para un instrumento como el violín es vastísima y amplia, en Colombia no se ha pensado aún en un método de aprendizaje del violín en el que quede plasmado parte de la tradición musical que nos han dejado nuestros antepasados.
- Hasta hace algunas décadas atrás, en Colombia se consideró que quienes hacían música folclórica y quienes interpretaban música erudita eran personas distintas “de diferente bando”, sin posibilidades de mezclarse o de enriquecerse la una a la otra. Esto sucedió en varios campos de la música como la musicología, la composición, la interpretación y la pedagogía; en cada área existieron quienes defendían el purismo y la estética europea que rodea la práctica de un instrumento como el violín. Sin embargo, tras mucha discordia esta brecha entre lo “tradicional o folclórico” y lo “académico o erudito” se ha ido disminuyendo, permitiendo un acercamiento entre las dos posiciones.
- Durante el Diplomado en Metodología para la Enseñanza del Violín y Viola realizado en la Universidad Autónoma de Bucaramanga se realizó un intercambio de material bibliográfico (métodos, antologías, recopilación de piezas y conciertos, etc.) para violín y viola, seguido de un análisis comparativo de su estructura, el manejo de términos, conceptos y las diferencias entre las distintas escuelas. Como conclusión general, pude determinar que la mayoría de estos libros emplean como recurso básico para el desarrollo de los contenidos melodías completas o fragmentadas (algunas incluían la letra) tradicionales de la región (rusas, eslovenas, polacas, checas, españolas, etc.). Desde entonces comenzó la búsqueda de propuestas en Colombia que recurrieran al mismo elemento didáctico, con resultados casi nulos (hablando específicamente de la enseñanza-aprendizaje del violín).
- Dentro del repertorio “obligatorio” de estudio para un violinista siempre se incluyen escalas, estudios, caprichos, obras polifónicas, concertinos, sonatas, conciertos y obras de música de cámara (en conjunto); las músicas tradicionales colombianas muy raramente son incluidas dentro de este repertorio. Solo algunos programas de

música de ciertas universidades en Colombia poseen hoy en día planes de estudio con una mirada más amplia y no tan cerrada a las metodologías europeas. Sin embargo, como existe la “libertad de cátedra”, a manera de experimento personal, comencé a incluir en el repertorio de mis estudiantes de violín del programa de música de la Universidad de Pamplona al menos una pieza tradicional colombiana, sin discriminar el nivel técnico que tuviera el alumno. Los resultados fueron sorprendentes al descubrir cómo el aprendizaje se tornó significativo; la mayoría de los estudiantes superó dificultades rítmicas, melódicas, interpretativas e incluso les cambió su interés por el estudio de la pieza (al sentirla más cercana, estar familiarizados y entenderla en su totalidad).

#### Entrevistas:

Estas serán adjuntadas en el disco compacto y reproducidas en la sustentación final del proyecto.

## CONCLUSIONES

La labor de la enseñanza de un instrumento musical, independientemente del que se trate, debe asumirse con total conciencia y pasión, y como docentes (ya sea de educación formal o no formal) hemos de inquietarnos por desarrollar nuevas metodologías que permitan la inclusión de las tradiciones musicales y con las que se obtengan resultados satisfactorios por medio de diversos caminos.

A través del tiempo, en el desarrollo de las metodologías para la enseñanza del violín han surgido ideas e iniciativas que promueven el rescate de las tradiciones culturales de nuestro país, cada una dejando en claro que es totalmente posible aprender un instrumento musical desde las músicas folclóricas y tradicionales de las regiones; con este trabajo investigativo se busca “plantar la semilla” para continuar revolucionando la enseñanza del violín y a la vez recordarles a las jóvenes generaciones de músicos que nuestras raíces culturales son invaluable y está en nuestras manos que no sean dejadas en el olvido.

El “Método de violín, Músicas Tradicionales Andinas Colombianas” queda en las manos de quien esté interesado en la búsqueda de nuevos materiales para incluir en sus contenidos y procesos de enseñanza del violín, reconociendo que la música andina colombiana es rica en elementos rítmicos, sonoridades y melodías que le pueden proporcionar al violinista en formación las herramientas necesarias para ejecutar el instrumento de forma correcta y musical. ¿Por qué no soñar con un solo método para la enseñanza del violín en diversos niveles y que recorra todas las regiones de Colombia?, continuemos con esta “revolución” pedagógica para que cada vez sean más los niños y jóvenes que se enamoren del violín y que deseen resaltar y enaltecer las músicas tradicionales de nuestro país.

## BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO GALÁN, Azahara. *Importancia del Folklore Musical como Práctica Educativa*. Revista Electrónica. De LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 23 (Junio, 2009). Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme>. ISSN: 1575-9563.

BEGOÑA, Munarriz. *Técnicas y métodos en Investigación cualitativa*. Universidad del país Vasco.

CHARRYS, Rosa Virginia. *“El violín nos toca”, Cartilla complementaria para el estudio del violín a través de los 4 aires vallenatos en los departamentos el Cesar y la Guajira*”. Trabajo reglamentario para obtener el título de Maestra en Música del Programa de Música, Universidad de Pamplona, 2007.

DURÁN FLORES, María del Rosario. *Aplicación de los métodos pedagógicos de Shinichi Suzuki y el de Paul Rolland con alumnos de violín*. Tesis profesional presentada como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Música. Escuela de Artes y humanidades, Universidad de las Américas Puebla. México, 2004. Disponible en: [Catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/duran\\_f\\_md/](http://Catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/duran_f_md/)

FERNÁNDEZ, Jesús. Blog Deviolines, *“Escuelas de violín / las dos almas del violinista”*. 2012. Disponible en: [www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/](http://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/)

FIERRO LUNA, Francisco. *Breves apuntes sobre la enseñanza del violín*. Quito, 2010.

HOPPENOT, Dominique. *El violín interior*. Madrid, España. Editorial Real Musical. 1991.

JONQUERA JARAMILLO, María Cecilia. *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004) Disponible en: <http://musica.rediris.es>

MINISTERIO DE CULTURA, Colombia. *Escuelas de Música Tradicional. Plan Nacional de Música para la Convivencia – Escuelas de Música Tradicional*. Bogotá. 2003.

MIÑANA BLASCO, Carlos. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular, estado actual y perspectivas en Colombia*. Primer Encuentro iberoamericano de Educación Musical, Bogotá abril 29-mayo 3 de 1991.

MIÑANA, Carlos. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Actas del Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical*. 1991. Disponible en: <http://www.unal.edu.co/red/docs/escuelaymusica.pdf>

MORIN, Edgar. (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, ed. or. 1990.

PARDO ROJAS, Mauricio, editor. *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Escuela de ciencias humanas. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

PONT BARCELLO, Esteve. *Models d'acció didáctica*. Barcelona: Universidad Abierta de Catalunya. Editorial UOC.



SUZUKI, Shinichi. *Natured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Miami, Florida. Editorial Summy-Birchard Inc. 1983.

VASILEVA, Poliana Doncheva; MARÍN ÁLVAREZ, Haydee. *El Violín paso a paso con el método feliz*. Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

ZULETA, Alejandro. *El Método Kodály en Colombia - Fase II Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* [en línea] 2013, 8 (Enero-Junio): [Fecha de consulta: 10 de abril de 2014] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297027568002>  
ISSN 1794-6670

ZULETA, Alejandro. *El Método Kodaly y su Adaptación en Colombia*. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 66–95, Octubre 2004–Marzo 2005. 2004 Pontificia Universidad Javeriana.

## ANEXOS

Anexo 1. Encuesta en línea.

# Las músicas tradicionales en la educación instrumental

1. De qué forma está relacionado con la música? (\*)

Profesor

Estudiante

Intérprete

Investigador

Melómano

2. Qué piensa usted de las músicas tradicionales colombianas? (\*)

3. Cree que debería ser obligatoria la inclusión de las músicas tradicionales colombianas en la educación musical? (\*)

4. Se puede enseñar/aprender un instrumento musical utilizando como principal recurso pedagógico las músicas tradicionales colombianas? (\*)

(\*) La respuesta es obligatoria

Finalizar

0% Completado

Anexo 2.

RELACION (NO EXAHUSTIVA) DE MATERIALES  
DIDACTICOS PRODUCIDOS EN LAS ESCUELAS  
E INVESTIGACIONES MUSICOLOGICAS DE LOS PARTICIPANTES

Encuentro Nacional de Escuelas y Experiencias Pedagógicas de Música Popular Funza,  
Cundinamarca, febrero de 1991

Tunja, ICBA-----

Cartilla de guitarra I y II

Cartilla de cuatro

Cartilla de arpa I

Materiales didácticos para montajes instrumentales

Libro Música y región

Libro Música y pedagogía

Propuesta teórica de desarrollo auditivo (Jaime Quevedo)

Serie de desarrollo (idem)

Arreglos orquesta típica (idem)

Composición para orquesta típica (J.Q. Quevedo): Numerao 1, Chipoleña, Paisajes  
colombianos, Contaminación, Chipoleando.

Materiales didácticos de montaje (J. Quevedo)

EPA, Medellín -----

Boletín del CEF sobre folklore colombiano. 18 números con artículos varios (música,  
danza...)

Guitarra popular

Guitarra (borrador)

Método completo de tiple (Elkin Pérez)

Método completo de bandola

Rítmica para danzas (Leonel Covaleda)

Música del Valle de Aburrá (15 páginas) Gustavo López y Canchimalos.

Video editado sobre grupos tradicionales colombianos (G. López)

IPC, Cali -----

Transcripciones de música de la región del Pacífico

Análisis etnomusicológico de la música del norte del Cauca

Método de bandola (Diego Estrada)

Método de guitarra (Prof. Moncada)

Plan Piloto, Bogotá -----

Conducción de líneas (Samuel Bedoya)

Documentos de sustentación del proyecto

Memorias y material de clase

Montajes musicales diseñados para muestras finales (scores)

Casetes seleccionados con músicas regionales de base

Artículos escritos en A Contra tiempo por los docentes del plan:

- Música, danzas y regiones (Samuel Bedoya)
- La cumbia (Néstor Lambuley)
- Transformaciones ritmico-tímbricas del cuatro (Jorge Sossa)
- Cultura popular (Alejandro Mantilla)

Fundación Nueva Cultura, Bogotá -----

Colección discos: Nuestra cosecha (1980), Adelante torbellino (1983), Una propuesta (1986), Alheña y Azúbar (1990).

La canta: los múltiples sentidos de la expresión popular (Jorge Sossa)

Rajaleña: texto y música (Néstor Lambuley)

Scores repertorio del grupo de Canciones Populares Nueva Cultura.

Mario Bonilla, Sogamoso -----

Borrador del método práctico para requinto

Alfonso Dávila, Ac. Luis A Calvo, Bogotá -----

Método de armonía funcional aplicada (popular)

Scores de música colombiana

Diseño de material sonoro para talleres instrumentales

Músicas de la cuenca amazónica (publicado en A Contratiempo)

Lucía Garzón -----

Gaita de San Jacinto y Música de la Costa Atlántica

Mañe Mendoza, gaitero (en A Contratiempo)

El hoy de una tradición (en A Contratiempo)

La gaita de San Jacinto (Revista Colombiana de Folclor)

Estructuras afrocaribeñas (material para la Escuela Especializada en Música y Danzas Populares ICBA, Boyacá)

En proceso: Las músicas afroamericanas y su contexto. Un panorama de lo afrobrasileño.

Paloma Muñoz, Popayán -----

Merengue andino nororiental colombiano (monografía)

Carlos Miñana -----

Libros

Escuchando música en grupo. Audición musical y dinámicas grupales, Dimensión Educativa, Bogotá, 1986, 206 págs.

Música de flautas y chirimías en Popayán (Cauca), Bogotá, 1987, 234 págs.

Música campesina de flautas en el Cauca y sur de Huila, investigación financiada por COLCULTURA. Monografía de 211 páginas, 1989.

Cancioneros y recopilaciones: Nueva Trova Cubana, Dimensión Educativa, Bogotá, 1985, 104 págs. Con 3 casetes. Cante, compañero. 5 volúmenes de 72 páginas cada uno, con 5 casetes, aparecidos en 1981, 1982, 1984, 1985, 1987. Dimensión Educativa, Bogotá.

Cantemos, Dimensión Educativa, Bogotá, 1982, 162 págs. Cultura popular. Enfoques desde América Latina, Dimensión Educativa, Bogotá, 1987, 96 páginas.

Artículos:

Flautas traversas sin llaves. Técnicas de construcción, en "A Contratiempo. Música y danza", Bogotá, N14 (1988), pp 51-66.

Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis, en "A Contratiempo. Música y danza", Bogotá, N12 (1987), pp 78-83.

Rítmica del bambuco en Popayán, en "A Contratiempo. Música y danza", Bogotá, N11 (1987) pp 46-55.

Taller de Producción Musical, en "Práctica", Bogotá, N19, julio de 1989, pp 27-35.

Otros trabajos:

Aportes para una pedagogía del ritmo, Bogotá, 1986, 45 págs.

Conductas fonatorias de la voz cantada. Un acercamiento a las técnicas vocales populares, Bogotá, 1986, 40 págs.

Experiencias de composición colectiva, Bogotá, 1987, 26 págs. La música antioqueña en el cancionero de Benigno A. Gutiérrez.

Análisis musical y comentarios pedagógicos e históricos de 27 tonadas, Bogotá, 1982, 44 págs.

Torbellino y guabina en la región cundiboyacense-santandereana, en proceso de elaboración.

Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia, Bogotá, 1990, 34 págs.

Cultura y educación. Algunas reflexiones, 1988, 6 págs.

Cuadro sinóptico sobre las tendencias y enfoques en torno al concepto de cultura en el pensamiento occidental, 1990, 6

## BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO GALÁN, Azahara. *Importancia del Folklore Musical como Práctica Educativa*. Revista Electrónica. De LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 23 (Junio, 2009). Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme>. ISSN: 1575-9563.

BEGOÑA, Munarriz. *Técnicas y métodos en Investigación cualitativa*. Universidad del país Vasco.

CHARRYS, Rosa Virginia. *“El violín nos toca”, Cartilla complementaria para el estudio del violín a través de los 4 aires vallenatos en los departamentos el Cesar y la Guajira*. Trabajo reglamentario para obtener el título de Maestra en Música del Programa de Música, Universidad de Pamplona, 2007.

DURÁN FLORES, María del Rosario. *Aplicación de los métodos pedagógicos de Shinichi Suzuki y el de Paul Rolland con alumnos de violín*. Tesis profesional presentada como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Música. Escuela de Artes y humanidades, Universidad de las Américas Puebla. México, 2004. Disponible en: [Catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/duran\\_f\\_md/](http://Catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/duran_f_md/)

FERNÁNDEZ, Jesús. Blog Deviolines, *“Escuelas de violín / las dos almas del violinista”*. 2012. Disponible en: [www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/](http://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/)

FIERRO LUNA, Francisco. *Breves apuntes sobre la enseñanza del violín*. Quito, 2010.

HOPPENOT, Dominique. *El violín interior*. Madrid, España. Editorial Real Musical. 1991.

JONQUERA JARAMILLO, María Cecilia. *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004) Disponible en: <http://musica.rediris.es>

MINISTERIO DE CULTURA, Colombia. *Escuelas de Música Tradicional. Plan Nacional de Música para la Convivencia – Escuelas de Música Tradicional*. Bogotá. 2003.

MIÑANA BLASCO, Carlos. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular, estado actual y perspectivas en Colombia*. Primer Encuentro iberoamericano de Educación Musical, Bogotá abril 29-mayo 3 de 1991.

MIÑANA, Carlos. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Actas del Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical*. 1991. Disponible en: <http://www.unal.edu.co/red/docs/escuelaymusica.pdf>

MORIN, Edgar. (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, ed. or. 1990.

PARDO ROJAS, Mauricio, editor. *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Escuela de ciencias humanas. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009.



PONT BARCELLO, Esteve. *Models d'acció didáctica*. Barcelona: Universidad Abierta de Catalunya. Editorial UOC.

SUZUKI, Shinichi. *Natured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Miami, Florida. Editorial Summy-Birchard Inc. 1983.

VASILEVA, Poliana Doncheva; MARÍN ÁLVAREZ, Haydee. *El Violín paso a paso con el método feliz*. Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

ZULETA, Alejandro. *El Método Kodály en Colombia - Fase II Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* [en línea] 2013, 8 (Enero-Junio): [Fecha de consulta: 10 de abril de 2014] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297027568002>  
ISSN 1794-6670

ZULETA, Alejandro. *El Método Kodaly y su Adaptación en Colombia*. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 66–95, Octubre 2004–Marzo 2005. 2004 Pontificia Universidad Javeriana.