



LA EURITMIA, COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA: EL RITMO EN LA MÚSICA COMO PROCESO DE FORMACIÓN DE BANDAS MUSICALES JUVENILES.

Germán André Rusinque Conejo

Director de tesis:

Maestro: Wilmar Javier Diaz Santamaria

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de magíster en educación

**UNIVERSIDAD MILITAR NUEVA GRANADA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
CAMPUS NUEVA GRANADA**

2019

Agradecimientos

Mis mas sinceros agradecimientos a mi maestro, tutor y gran escritor Wilmar Javier Diaz Santamaria que el transcurso de este camino investigativo fue un faro que opto por la paciencia y didáctica para llevarme por el camino para culminar este escrito.

A mi familia encabezada por mi madre siendo el pilar que me fortalece todos los días con su ejemplo, a mis hermanos hijos y sobrinos llenando de alegrías cada momento.

Por último, a la música que me da la oportunidad de convivir con tantos alumnos, de transformar sus realidades y servir por medio de esta.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación parte de ser un espacio de aprehensión investigativa donde se aborda la formación musical de las bandas sinfónicas del municipio de Zipaquirá, Cundinamarca en la cual se trabajó con población entre las edades de 13 a 25 años de la zona urbana del municipio, adaptando métodos para el desarrollo musical como los de los maestros Emile Jacques Dalcroze y Carl Orff a la realidad del espacio investigativo. Se abordó teniendo en cuenta que el ritmo es un elemento cuyo conocimiento varía en la etapa de inserción al proceso formativo de Niños y jóvenes llevando a que su desarrollo musical sea más lento que el habitual con relación a los niños que desde temprana edad tienen contacto con los mismos. Esto se debe a que en los colegios del Municipio existen pocos espacios de formación musical. Al llegar los jóvenes o niños a los procesos musicales algunos no han afianzado, o tienen muy poco desarrollado los elementos del ritmo demorando su desarrollo musical, debido a la poca oferta musical y artística que se desarrolla en los colegios del municipio en general, así como pocos espacios de formación artística.

La investigación surgió de la necesidad de analizar la importancia de la euritmia, como estrategia didáctica para incentivar el ritmo como elemento musical en el proceso de formación de bandas sinfónicas juveniles, donde se definió los elementos del ritmo a través de la euritmia como estrategia didáctica, aplicándola en procesos formativos de jóvenes entre los 13 y 17 años y contrastando los resultados de la aplicación de la euritmia, permitiendo resignificar lo teórico a lo práctico desde y con el cuerpo y brindando una estrategia que rompiera el aula y fuese una herramienta para maestros de procesos formales académicos.

Durante el desarrollo de la investigación se estudiaron en el marco teórico a exponentes relacionados con la comprensión con el cuerpo y/o la Euritmia como Rosario Guadalupe Pacheco Montesdeoca licenciada Parvularia, Magíster en Educación Infantil y Emile Jacques Dalcroze músico suizo, fundamentos teóricos relacionados con la didáctica como Alicia W. de Camilloni, Ángel Rogelio Díaz Barriga y Yves Chevallard igualmente, se mencionarán métodos de enseñanza musical de Carl Orff, ya que muchas de sus herramientas son implementadas en la iniciación musical de los procesos musicales bandísticos además, se realizó el enfoque metodológico cualitativo en un espacio pragmático en investigación acción en educación estableciendo herramientas, basadas en la administración de preguntas abiertas y la exploración del lenguaje: grupos focales, análisis de contenido o investigación participativa.

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	2
INTRODUCCIÓN	2
PRIMER CAPÍTULO.	6
FORMULACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	6
1.1 Enunciación del problema y pregunta	6
1.2. Objetivos	9
1.2.1 Objetivo General	9
1.2.2. Objetivos Específicos.....	9
1.3. Antecedentes	9
1.3.1 Antecedentes Teóricos	9
1.3.2 Antecedentes empíricos	12
2. Justificación de la propuesta investigativa.	13
SEGUNDO CAPÍTULO.....	18
FUNDAMENTOS TEÓRICOS	18
1.1 Fundamentos teóricos relacionados con la euritmia.....	18
1.2 Fundamentos teóricos relacionados con la didáctica.....	26
1.3 Fundamentos teóricos relacionados con los procesos formativos en bandas musicales.	38
1.4 Fundamentos teóricos relacionados con el enfoque de la investigación.....	41
Características Comunes de la Investigación Cualitativa.....	42
En cuanto a su característica cualitativa.	47
TERCER CAPÍTULO.....	50
DISEÑO METODOLÓGICO.....	50
3.1 Fase de la elaboración de la propuesta (Momento 1: diagnóstico).....	50
3.2 Fase de la implementación y el desarrollo de la propuesta (Momento 2: propuesta y acción).	52
3.3 Fase del análisis y la elaboración del informe final (Momento 3: reflexión final)	55

CUARTO CAPÍTULO.....	57
ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	57
4.1 En cuanto al momento 1.	57
4.2 En cuanto al momento 2.	60
4.3 En cuanto al momento 3.	61
Quinto Capítulo.	63
Conclusiones y Discusiones	63
Anexos	
A. Entrevistas	
B. Trabajo de campo	
C. Videos	
Referencias	

PRIMER CAPÍTULO.

FORMULACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Enunciación del problema y pregunta

En los procesos educativos musicales, los elementos de la música: ritmo, melodía, armonía y matices, son fundamentales para la interpretación musical, especialmente los elementos del ritmo; por tanto se han desarrollado metodologías de educación musical como las de Emile Jaques Dalcroze pedagogo y compositor suizo, Carl Orff compositor alemán y Zoltan Kodaly músico húngaro, entre otros, quienes han desarrollado importantes propuestas educativas musicales para el desarrollo de los elementos de la música, que son conocidos e implementados en muchos países en el mundo, “estos métodos pueden ser multidisciplinares ya que combinan música y movimiento”. (Díaz, 2007, p.50). También a través de estos métodos se adquiere una formación activa por medio del movimiento, aprendiendo a improvisar musicalmente, corporalmente y tomando conciencia del cuerpo, mostrando así, la importancia del cuerpo, del movimiento del cuerpo en el espacio y de los elementos del ritmo en la educación musical (Vernia, 2012).

Los procesos educativos no formales colombianos, desarrollados en “Centros culturales”, “Casas de la cultura” instituciones del orden público, acogen agrupaciones musicales de distinta índole como bandas musicales sinfónicas, estudiantinas, bandas “Payeras¹”, orquestas sinfónicas, orquestas de cuerdas frotadas, orquestas de guitarras, que atienden innumerable población de niños, jóvenes y adultos interesados en la aprehensión de algún saber artístico, como puede ser la música y la ejecución de un instrumento musical; de ahí que en algunas escuelas o casa musicales se empiezan a adoptar metodologías como las

¹ Son oriundas de San Pelayo Córdoba, las bandas “*Payeras*” son agrupaciones musicales compuestas por 17 músicos que se especializan en la interpretación de porros palitiao, tapaos, cantaos y fandangos ritmos oriundos de la Región caribe colombiana.

anteriormente nombradas, de maestros europeos como Carl Orff y Emile Jaques Dalcroze entre otros, y con ello, poder generar espacios idóneos de aprendizaje a través de estas metodologías.

El ministerio de cultura colombiano en su página web oficial, manifiesta en el plan nacional de música para la convivencia:

“Por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todas las comunidades, la Música enriquece la vida cotidiana, posibilita el desarrollo perceptivo, cognitivo y emocional, fortalece valores individuales y colectivos, y se constituye uno de los fundamentos del conocimiento social e histórico.” (Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2002).

Invitando al goce de la expresión musical y al desarrollo de todas las bondades que la música trae consigo, no solo cognitivas sino físicas. De la misma forma, el congreso de la República de Colombia en la ley 115 de febrero 8 de 1994 por la cual se expide la Ley General de Educación, establece en el artículo 23, las áreas de conocimiento obligatorias y fundamentales, acentuando la creación de la educación artística y cultural, como un requisito para la formación de la identidad regional.

“Las instituciones educativas formales cuentan con autonomía para organizar las áreas fundamentales del conocimiento definidas para cada nivel, introducir asignaturas optativas dentro de las áreas establecidas en la Ley, adaptar algunas áreas a las necesidades y características regionales, adoptar métodos de enseñanza y organizar actividades formativas, culturales y deportivas, dentro de los lineamientos que establezca el Ministerio de Educación Nacional” (Ley General de Educación, 1994, p. 17).

En consecuencia, al llegar los jóvenes a los procesos musicales bandísticos, la mayoría no han afianzado, o tienen poco desarrollado los elementos musicales como el ritmo en este caso. Esto se evidencia en el momento en que los jóvenes se acercan a un instrumento musical

y deben llevar el tempo en la música, sentir un acento en un compás, y no les es posible realizarlo con naturalidad o, algunos no son conscientes de la falta de estabilidad del tempo al interpretar la música.

En relación con esto, se interactuó con jóvenes con edades entre 13 a 25 años, de distintos niveles sociales y económicos pertenecientes a la Banda Sinfónica de Zipaquirá, donde se experimentaron lenguajes corporales y visibles, unos lenguajes que, aunque brotan de forma gestual de movimientos del cuerpo humano, no son pantomima, ni danzas, los cuales en el presente estudio se abordarán como *euritmia*.

Con los que se intenta sensibilizar la sensación física de los elementos del ritmo, su relación con el espacio que lo rodea, su relación con la música y sus relaciones personales. El cuerpo entonces, puede ser un instrumento que elabora y transmuta en movimientos los aspectos esenciales de la música (cualidades del sonido, ritmo, estilo musical) o habilidades musicales como discriminación de alturas, memoria rítmica, interpretación e improvisación, así como una profunda interacción personal con sus pares y maestros, dando la posibilidad de experimentar por medio de sensaciones *eurítmicas* o movimiento corporal; los jóvenes unían mente y cuerpo, lo que llevaba a una participación activa de todos sus sentidos; exteriorizar emociones, concienciar el acento en un compás, mantener el pulso así como estabilizar el tempo.

Ahora bien, la anterior contextualización, da lugar a la siguiente pregunta primaria, para el desarrollo de esta propuesta de investigación:

¿Cuál es la importancia de la euritmia, como estrategia didáctica para incentivar el ritmo como elemento musical en el proceso de formación de bandas sinfónicas juveniles?

1.2. Objetivos

1.2.1 Objetivo General

Analizar la importancia de la euritmia, como estrategia didáctica para incentivar el ritmo como elemento musical en el proceso de formación de bandas sinfónicas juveniles.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Definir los elementos del ritmo a través de la euritmia como estrategia didáctica.
- Aplicar la euritmia en procesos formativos de jóvenes entre los 13 y 17 años de edad.
- Contrastar los resultados de la aplicación de la euritmia para incentivar los elementos del ritmo en el proceso de banda juvenil.

1.3. Antecedentes

1.3.1 Antecedentes Teóricos

Realizando la búsqueda en bases de datos de diferentes bibliotecas, se encontraron pocas investigaciones o escritos sobre la euritmia, relacionada con la música en nuestro país, en el libro titulado *Euritmia: una experiencia audiovisual en el espacio colectivo*, de Rogelio Salmona para Bogotá Mandirola Aschner (2014), mencionan que la euritmia está ligada con la arquitectura y no con la música. El texto de Lo Celso (1950) *Euritmia arquitectónica: ensayo de una expresión estética* en donde nuevamente se ve a la euritmia estrechamente relacionada con la arquitectura.

En bases de datos de universidades con programas de música como las Universidades Nacional De Colombia, Javeriana, Los Andes, Santo Tomas, Cundinamarca, Pedagógica Nacional, Antonio Nariño, Distrital Francisco José de Caldas, Juan N. Corpas, El Bosque, entre otras, la existencia de escritos sobre la Euritmia es escasa, relacionada con la música y en algunas no se encuentra ningún artículo o escrito.

“La relación sujeto-mundo como una relación cognoscitiva y constructivo-creativa de acuerdo a una poética eurítmica cuya base es una teoría del equilibrio regida por leyes

numérico-geométricas. Sostengo aquí que hay evidencia del funcionamiento de este sistema constructivo en la práctica escritural emariana de los textos ficcionales de los años '30 (Ayer, Diez y Umbral)” (Rubio, 2008, p. 30).

Esta teoría demuestra, que en algunos campos investigativos donde aparece la Eurytmia, es muy confusa y su aporte al ejercicio pragmático se vuelve complicado. El abordaje es complejo, lo cual no significa que tenga un sentido claro y sea una unidad de sentido epistemológico.

Con base en datos científicos y académicos, se consultó la monografía para la adquisición del título de maestro en música de la Universidad Pedagógica Nacional *Aplicación de la eurytmia como estrategia didáctica en el coro infantil-juvenil Tolle Et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba* el escrito muestra la eurytmia como estrategia didáctica en el trabajo con agrupación coral, basado en la experiencia que se ha realizado en el sistema coral Venezolano, definiendo la palabra eurytmia como ritmo-bello y refiriéndose a metodologías musicales representativas como la de los maestros, pedagogos y músicos europeos Dalcroze, Orff y Kodaly en donde la Eurytmia se entiende como movimiento corporal que ayuda al aprendizaje musical (Gamboa, 2016).

Por otro lado, el texto *Eurytmia: un camino experiencial para la educación inicial* nos permite ver los tipos de aulas y maestros tradicionales en donde muchas veces las clases se tornan aburridas, monótonas y en oposición los nuevos maestros que desean implementar nuevas estrategias pedagógicas en la educación como la eurytmia, dando importancia a la música y el movimiento, en la educación escolar como en la salud. En este artículo se presenta al filósofo Rudolf Steiner, quien afirma que: *la música y el movimiento son importantes en el desarrollo del ser, desde los inicios de su vida* (Steiner, 1996). Además, exhibe la educación musical a través de la eurytmia, a partir de tres orientaciones, lo artístico, lo pedagógico y lo

terapéutico, para poder ser empleada en la educación musical, así como en otras áreas académicas.

En *Euritmia: Un Camino Experiencial Para La Educación Inicial. Dialógica* (Bolívar, 2017) y en *La euritmia en la comunicación no verbal de los niños y niñas de 4 a 5 años de la escuela de educación general básica Julio Enrique Fernández de la parroquia Izamba. Provincia de Tungurahua*, se propone la euritmia como movimiento corporal y estrategia pedagógica para la comunicación no verbal, con niños de 4 a 5 años. Se evidencia a través de este escrito, cómo la euritmia es poco conocida en aulas y sistemas educativos ecuatorianos, aunque en la actualidad se está empezando a conocer (Tipán, & Belén, 2016).

Al analizar los antecedentes, se observa que la Euritmia ha sido conocida e implementada en mayor medida en los países europeos, tanto en la educación musical como en la educación escolar, también se evidencia que en Latinoamérica, y en especial en Colombia, se encuentran pocos escritos en los cuales se hable de ésta, y su relación con la educación y muchos menos escritos en donde se relacione con procesos formativos en bandas sinfónicas juveniles; es más usual encontrar la euritmia relacionada con los procesos educativos corales que con los de bandas musicales.

Cabe aclarar que en Colombia existen escritos que muestran estudios el método musical Kodaly, y su posible adaptación *El Método Kodaly y su adaptación en Colombia*, aunque el método Kodaly utiliza la euritmia dentro de sus herramientas de enseñanza, en este escrito no se profundiza, sino que se habla más de las otras características de este método, como la recopilación de canciones, rondas, rimas y juegos infantiles tradicionales Colombianos, y su implementación a través de este método en los procesos educativos musicales corales (Zuleta, 2008).

En general, se encontraron dos vertientes que trabajan con la Eurytmia: una desde la rama de la arquitectura y otra desde la rama de la educación musical, que en este caso es la que compete a esta investigación, sin embargo, se evidencia muy poco material escrito de la misma.

1.3.2 Antecedentes empíricos

Los procesos formativos musicales desarrollados en la Banda Sinfónica de Zipaquirá, están basados en métodos musicales importantes y conocidos en el ámbito nacional y mundial. Estos métodos fueron implementados y adaptados al contexto social, educativo y cultural del municipio, para el proceso de formación de esta agrupación que pertenece al *Instituto Municipal de Cultura Recreación y Deporte De Zipaquirá* y de la *Institución Educativa Guillermo Quevedo Zornoza de Zipaquirá (G.Q.Z)*, que en el proceso de formación musical sirve como semillero de la banda sinfónica. El proceso de la institución educativa es un proceso descentralizado o llamado “*satélite*” en el cual, los formadores o maestros deben desplazarse, a desarrollar actividades relacionadas con su disciplina, en este caso la formación musical en las instituciones educativas del municipio. En la institución educativa G.Q.Z de Zipaquirá, se trabaja con jóvenes entre las edades de 12 a 18 años aproximadamente, con ellos, se implementan distintas estrategias didácticas, en especial la “*Eurytmia*” o movimiento corporal ya que no se cuenta con instrumentos musicales, ni espacios aptos para el desarrollo de actividades de formación musical, y es necesario a partir de estas estrategias: la implementación de los elementos de la música, especialmente los elementos del ritmo. De este trabajo formativo en la institución, se invita a los niños y jóvenes a pertenecer a los procesos formativos musicales de las bandas sinfónicas del municipio, que está centralizado en la Casa del Nobel Gabriel García Márquez, ubicado en el centro de la población, y cuenta con los implementos necesarios como instrumentos musicales de viento y percusión, así como los espacios físicos para el desarrollo de los procesos formativos musicales.

Por consiguiente, aunque existen diversos métodos que siguen siendo vigentes en muchos países del mundo y que son adaptados a los procesos educativos como estrategias didácticas en la música en el presente documento, se abordaran puntualmente los métodos de Emile Jacques Dalcroze y Carl Orff.

2. Justificación de la propuesta investigativa.

Colombia es un país líder en latino América, en la creación de procesos musicales bandísticos que han sido, y siguen siendo parte de la identidad cultural colombiana, de la música representativa nacional (Montoya Arias, 2011). Lo anteriormente mencionado se ratifica en los reconocimientos que agrupaciones musicales de diferentes municipios del país como el premio otorgado a la Banda Sinfónica de la Obra Salesiana del Niño Jesús, que ocupó el primer lugar en su categoría y obtuvo en el *World Music Concours*, así como las bandas de los municipios de Tocancipá y Cajicá, que también obtuvieron excelentes resultados.

Los procesos educativos como la *red de escuela de Medellín* o el programa *40 por 40* desarrollado por la Orquesta filarmónica de Bogotá implementado en la capital Colombiana; los procesos de las escuelas de formación musical de los departamentos de Cundinamarca, Antioquia, Nariño, Boyacá o Caldas, entre otros, son proyectos además de formación educativa artística musical, proyectos de formación humana integral donde la música juega un papel principal, además de constituir una oportunidad musical son una transformación social y cultural que contribuye al desarrollo humanístico, en el cual, el trabajo con la eurytmia permite mejores procesos educativos musicales que desarrollan las capacidades de sus integrantes en

el ámbito personal, intelectual, musical, rítmico y social para poder desarrollar la enseñanza de ritmos universales y especialmente tradicionales colombianos.

La ley 115 de 1994, Ley General de Educación, en el artículo quinto, aborda los fines de la misma, menciona en el fin 7 “El acceso al conocimiento, la ciencia, la tecnología y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones” (Ley No 115 de 1994). Por lo tanto, esta investigación contribuirá como estrategia didáctica que aporte a los procesos educativos culturales musicales del país, fomentando la investigación en este campo de la educación, permitiendo creaciones artístico-musicales que pueden contribuir en los procesos musicales bandísticos colombianos, ofreciendo el acceso al conocimiento desde la experiencia de la euritmia como estrategia didáctica.

Lo anterior, pone de manifiesto que la implementación de la euritmia como estrategia didáctica en los procesos bandísticos musicales juveniles, no sólo tendrá una finalidad en la sensibilización de elementos del ritmo, sino también ayudará en el desarrollo y convivencia social de los que la implementen en los procesos musicales bandísticos y educativos. A través de su aplicación, se pueden generar procesos de comunicación, igual o más efectivos que los que genera la expresión oral; igualmente las artes - y en este caso la implementación de la euritmia- como estrategia didáctica es un camino para la exteriorización de sentimientos, emociones y vivencias, y al mismo tiempo como señala (Molina, 2009), “las actividades artísticas son facilitadoras de relaciones interpersonales, incentivan procesos de socialización, ayudan a conocer el entorno, generan mejor comunicación, conocimiento cultural, facilitan la creatividad, la expresividad, elevan la autoestima, el autoconocimiento o el conocimiento del otro”, además el cuerpo representa el estado emocional y la actitud corporal precisando los componentes psíquicos que forman la persona, es decir “la suma de sus experiencias, la idea que tiene de sí mismo y sus potencialidades” (Moreno, 2010).

Así mismo, la euritmia como movimiento corporal, puede ser una estrategia pedagógica y didáctica no sólo en los procesos educativos musicales, sino que puede ser adaptada a las demás áreas del conocimiento en la escuela, haciendo que sea más ameno y lúdico, rompiendo con el aula tradicional estática, y se permite al estudiante explorar el espacio con su cuerpo, generando un mayor rendimiento escolar. Al ser un espacio donde la integración con los demás es necesaria, permite la solución de problemas de una manera **No** violenta, algo tan importante en un país que propende y busca la paz.

Se pueden pluralizar los conocimientos ya que el aprendizaje se da entre pares y con el maestro en un mismo nivel. Visualiza la importancia de todos los saberes, sin generar estratificaciones de los mismos. Es una estrategia para generar y/o dar elementos para aprender que el cuerpo es uno de los mejores canales de comunicación. Al entrar en contacto y observar el movimiento corporal de los demás y el de sí mismo, el que participante puede mejorar su autoconfianza, así como el respeto del espacio y el cuerpo de los demás, permitiendo que esta herramienta didáctica contribuya en procesos sociales. Brinda la posibilidad de implementarse y adaptarse en otras áreas del conocimiento.

Los procesos educativos musicales, son escenarios en construcción, por tal motivo esta investigación explora la importancia de la euritmia como estrategia didáctica en procesos musicales de bandas juveniles, pretende ofrecer una de las muchas herramientas en este campo; asimismo la investigación intenta beneficiar distintos procesos de bandas musicales juveniles no solo en nuestro país sino en cualquier proceso musical bandístico. Por lo tanto ésta investigación se desarrolla en ambientes reales zipaquireños, donde se cuenta con espacios para su desarrollo tanto físico como de la noción de tempo, con la población para ejecutar las acciones pertinentes.

Igualmente, se pretende generar bases para la construcción de un nuevo saber, que brinde elementos de formación en procesos musicales en ambientes formativos no comunes a los del aula tradicional, para transformar las experiencias de aprendizaje.

En la labor personal del autor como maestro compartiendo el aprendizaje en un ambiente diferente, se visualiza el amor, dedicación, disfrute que los estudiantes reflejan en los espacios no convencionales de formación, ya que utilizan todo su cuerpo, explorando el espacio físico del aula, transformando sus saberes y más impórtate aun, vivenciando la música.

El aula de clase, deja de ser un espacio rígido y monótono, donde el maestro es el que distribuye el aprendizaje y se transforma en un espacio familiar, en el cual se ríe y se disfruta sin darse cuenta que se está aprendiendo, porque el fin primordial es vivenciar y disfrutar para después poder teorizar.

Por medio del aprendizaje con la euritmia, no se pasa o se pierde, ya que la evaluación está inmersa en el mismo proceso y se evidencia el resultado por sí solo, acá no se puede copiar o hacer trampa teniendo en cuenta que los movimientos corporales llevan un tiempo estable y resaltan su independencia, es una educación que ha escapado de la esfera de lo tradicional, en la cual es evidente el progreso y el disfrute de cada estudiante.

Esta investigación también aportará conocimientos al investigador, ya que su ejecución es una oportunidad para una observación del contexto mucho más consciente, que supera la casuística, basándose en teorías que han demostrado resultados en el campo de la educación musical por medio del movimiento corporal, haciendo que la investigación brinde otras visiones al profesor, de sus actividades, no solo desde lo práctico sino un fundamento teórico y escrito.

Así mismo, aportará a los niños y jóvenes en formación porque la manera en que se les enseña es analizada, depurada, pensada y reflexionada -elementos últimos que se abordarán en

la metodología que es, en principio de coherencia Investigación Acción en Educación-. Los conocimientos y resultados de la práctica de la eurtmia en ésta experiencia, quedarán plasmados en la investigación, aportando un poco a las muchas experiencias que se realizan dentro la educación musical, en bandas musicales sinfónicas y contribuyendo a las próximas generaciones de integrantes de los procesos musicales.

También se forjan espacios culturales, sociales y familiares, donde la eurtmia permite vivenciar músicas tradicionales con el cuerpo y la mente, se conservan y se rescatan ritmos musicales de las distintas regiones colombianas, ya que la eurtmia se puede realizar escuchando una cumbia, porro, joropo, currulao o bambuco entre otros. Las muestras culturales, son ambientes de convivencia social donde prima el respeto por las diferencias, y al ser un espacio donde el ambiente de aprendizaje trasciende de lo académico a lo familiar, el ambiente puede ser replicado en los hogares de cada integrante del proceso educativo, brindado un espacio de cambio en los núcleos familiares, por lo tanto es un espacio que los protege y los aísla de situaciones nocivas para su crecimiento personal, -físico e intelectual- porque se dan otras alternativas de educación, es un beneficio en cuanto a la seguridad debido a que implementan su tiempo en espacios de formación seguros que les servirá para su desarrollo social y familiar. Esta herramienta didáctica puede ser implementada en todos los niveles educativos sin ningún tipo de restricción por la edad, además las actividades de aprendizaje son grupales, lo cual permite trabajar la socialización, la imitación, la integración y la relación de los alumnos con sus pares.

SEGUNDO CAPÍTULO.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 Fundamentos teóricos relacionados con la euritmia.

En este trabajo de investigación realizará aportes sobre los principales elementos pedagógicos que fortalecen el desarrollo motriz de los niños en un espacio académico, lo referente expuesto por Guadalupe Pacheco (2015), define la expresión corporal “como la disciplina cuyo objeto es la conducta motriz con finalidad expresiva, comunicativa y estética en la que el cuerpo, el movimiento y el sentimiento son instrumentos básicos.” (Pacheco, 2015, p. 8). Podemos decir, entonces que el movimiento es vida, y darle su lugar en la educación es asegurar el desarrollo del cuerpo, la mente y las emociones, para permitir relaciones sociales armoniosas.

El movimiento es una fuente de energía esencial para la salud, así como un medio para expresar el ser en toda su profundidad; esto en concordancia y más allá de todo fin teórico con lo establecido en las mismas bases del Estado colombiano en normativas fundantes como lo es la Ley general de educación. (ley 115 de 1994)

El movimiento generalmente se percibe como el signo manifiesto de la vida, en oposición a lo inerte e inmóvil, representa animación, dinamismo energía y aprendizaje, el niño se mueve por placer y para crecer, para mostrar que él está allí, para descubrir y controlar su cuerpo, para conocer el mundo exterior, desarrollar el conocimiento de las cosas, para afirmar la propia personalidad al confrontar a los demás, para dominar sus gestos pero también por el placer sensorial de moverse, se mueve para ganar confianza en sí mismo, para enriquecer sus habilidades motoras y para extender sus límites. “Es moviéndose que el niño aprende y se vuelve autónomo y responsable, tanto en la manera de actuar como en el pensamiento, desarrolla los sentidos, afinan las emociones, madura en la ubicación de su centro cognitivo a

través de la organización del tiempo y el espacio.” (Pacheco, 2015, p. 54). Incluso, si buscáramos una visión antigua del movimiento, en la filosofía expuesta por Heráclito es aquel que permite todo cambio, es en sí mismo las dinámicas que nos permiten el progreso (Reale y Antiser, 2010).

De lo anterior se deduce que por medio de la expresión corporal el niño aprende a llevar una progresión social y cognitiva sin mayores problemas, contribuyendo al desarrollo general; le permite vivir situaciones más enriquecedoras y adaptativas, satisfacer sus necesidades y elegir actividades de acuerdo con lo que él sabe, teniendo en cuenta sus aptitudes y sus gustos. La exploración motriz, además, permite la relación con otros niños y con el entorno, como una condición para desarrollar sentimientos de confianza, competencia y autoestima. “El fundamento didáctico de la expresión corporal en el aula, es partir del entendimiento profundo del cuerpo del niño como una unidad que aprende, conoce, enseña, siente, percibe, intuye y expresa creativamente lo que sucede en su interior.” (Pacheco, 2015, p. 14). Nuevamente en ejercicio de contrastación teórica encontramos cómo Aristóteles define al hombre como un animal político *-zoon politikón-*(Reale y Antiseri, 2010)., que debe establecer nexos con los demás, con el fin de poderse desarrollar a plenitud, ya que socialmente nos complementamos; en este sentido el entendimiento del propio cuerpo nos lleva a la alteridad.

En relación con el desarrollo psicomotor, se representa en el niño la evolución de varias competencias, por ejemplo, a medida que el niño desarrolla habilidades motoras, la percepción de su cuerpo se hace exigente y es este conocimiento del cuerpo y sus posibilidades lo impulsa a actuar más en el medio social, tan pronto como adquiere esas diversas experiencias motoras, desarrolla la confianza en sí mismo, aprende a ser autónomo a tomar iniciativas y a desarrollar su sentido de creatividad.

“Estas formas diferentes de procesar es lo que comúnmente se llama experiencia, la cual es utilizada, re combinada, reestructurada o transferida a distintas situaciones. A tal experiencia, que nace de la necesidad de la persona se la reconoce como aprendizaje significativo, pues modifica hábitos y conductas.” (Pacheco, 2015, p. 12).

De la misma manera es importante señalar que el niño valora la expresión corporal como un lenguaje ya que aprende a expresarse a través de su cuerpo. Es a través del movimiento y las emociones que él se comunica con los otros. Por ejemplo, cuando un niño hunde los pies en el suelo comunica su enojo o insatisfacción. Pero el movimiento no sólo sirve para comunicarse. Está allí también para permitir al niño descubrir al otro y su entorno, a través de sus sensaciones y sus emociones; es moviéndose, tocando que el niño puede explorar; descubrimiento que le permite desarrollar su inteligencia porque hablará sobre lo que ha encontrado. Su inteligencia también se construye por el contacto que tiene con otras personas niños o adultos, con el entorno, los objetos, el sonido, y todo lo que pasa por sus sentidos.

Teniendo en cuenta que el diagrama del cuerpo es la representación que cada individuo hace del suyo. La adquisición del diagrama del cuerpo es progresiva. Al nacer, el niño no es consciente del mundo que lo rodea, ni de su propio cuerpo, ni de la separación entre los dos, pero el niño gradualmente aprende a tomar conciencia de su cuerpo y del lugar que ocupa en el espacio gracias a las experiencias que vive a diario. Se las arregla para enseñarse acerca de las relaciones entre las diferentes partes de lo componen y sentir su mecánica biológica. Por ejemplo, puede agarrar un objeto extendiendo su mano en la dirección correcta y a la distancia correcta, o bajando la cabeza para ponerse a cuatro patas debajo de una silla. “A partir de estos contactos primarios, el niño y la niña irá imprimiendo sensaciones, tanto físicas como emocionales, para ir forjando su ser. Su mundo sensorial y afectivo comenzará a poblarse, las necesidades se transformarán en deseos, los deseos en posibilidades” (Pacheco, 2015, p. 12).

A diferencia de otras experiencias de aprendizaje en la infancia, las actividades musicales promueven simultáneamente el desarrollo en múltiples dominios. Cantar una canción estimula el desarrollo temprano del lenguaje, promueve el apego y apoya la creciente conciencia geográfica a medida que el niño experimenta su cuerpo moviéndose en el espacio. Por lo tanto, la música tiene un poder que va más allá de las palabras y logra un común acuerdo con el movimiento corporal, de esta manera el niño aprende por medio de la música a practicar la autorregulación. (Capacidad de manejar el estado emocional y las necesidades físicas). Desde el nacimiento, los padres instintivamente utilizan la música para calmar a los niños, expresar su amor y alegría, e involucrarse e interactuar. Los maestros también pueden aprovechar estos instintos naturales y aprender cómo la música puede favorecer el desarrollo infantil, mejorar las habilidades sociales y beneficiar a los niños de todas las edades.

Teniendo en cuenta lo anterior se proponen dos principales exponentes teóricos y metodológicos en procesos educativos musicales que han adelantado estudios en el movimiento corporal o euritmia, Emile Jacques Dalcroze y Carl Orff, aunque este compositor, músico y humanista será trabajado más adelante como referencia para el desarrollo de fundamentos teóricos relacionados con los procesos formativos musicales, gracias a sus aportes en metodologías didácticas de la educación musical, aclarando que existen muchos más pero son estos dos los que se desarrollaran en esta investigación.

La pedagogía rítmica de Emile Jacques Dalcroze, suizo nacido en Viena el 6 de julio de 1865, se propone en esta investigación para aplicarse en una etapa llamada sensibilización rítmica, pretende incentivar el desarrollo integral y personal por medio del movimiento y la música, incitando el progreso de la expresión y percepción musical (Belmonte, J. G. 2013).

En la aplicación del método Dalcroze en las enseñanzas elementales del conservatorio profesional de música *Tomás de Torrejón y Velasco* de Albacete: la rítmica vivencial de los

conceptos del lenguaje musical (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Educación a Distancia). Se reflexiona que a través de la improvisación se obtiene un lenguaje propio y por medio del movimiento corporal se desarrolla el solfeo corporal (Dalcroze 2014). Según Bachmann (1998), Dalcroze pensaba que para lograr los matices y carácter musical se debe trabajar a partir del movimiento expresivo, intercalando los tiempos de actividad y relajación. Por otra parte, un aspecto muy importante de esta metodología, es que puede ser implementada en la educación musical sin preocuparse por la edad (Dalcroze, 2012).

Dentro de sus inquietudes menciona la enseñanza musical que sigue siendo la preocupación de este trabajo de investigación. Esta iniciativa, lo llevo en 1904 a emprender la creación de su propio método educativo musical rítmico, conocido hoy en día en todo el mundo. Su principal objetivo fue el estudio rítmico en todas sus manifestaciones, teniendo como fin el desarrollo del instinto, la sensibilidad rítmica y auditiva, para esto creo diferentes e ingeniosos ejercicios que aprestan el ritmo, estudio de escalas, tonalidades, solfeo, matices, también se podría trabajar el solfeo, el sistema auditivo, y mejorar la improvisación en el piano (Sánchez, L, 2015).

A partir de estos ingeniosos ejercicios creados por Dalcroze, en el proceso educativo de la Banda Sinfónica de Zipaquirá, se han hecho adaptaciones y cambios, en canciones tradicionales, rondas y danzas circulares, ejercicios de percusión corporal en imitación, todos estos efectuados con movimiento corporal.

Es importante en este punto, agregar cómo el autor en mención, sostiene su pedagogía en la analogía que existe entre la música y el movimiento. “El cuerpo hace el papel de intermediario entre el sonido y nuestra mente y se convierte en el instrumento directo de nuestros sentimientos” (Dalcroze, 1892, p, 12).

La música son sonidos articulados en el tiempo. Todo sonido tiene un punto de partida y uno de llegada, lo mismo pasa con el movimiento que tiene un comienzo y un final. Ambos, por lo tanto, están relacionados con los conceptos de tiempo y espacio. “El instrumento musical por excelencia, el cuerpo humano entero, es más capaz que cualquier otro de interpretar los sonidos en todos sus grados de duración” (Dalcroze, 2000, p143).

La educación rítmica o Eurhythmics, es aquella de la cual, Dalcroze sostiene que el ritmo se origina en nuestro propio cuerpo, y a partir de ésta, el estudiante es capaz de utilizar la música para mejorar la exactitud y la organización temporal de sus movimientos (Dalcroze. 2000).

Dalcroze en su metodología, resalta tres pilares básicos: una correcta educación auditiva, una buena capacidad rítmica y la improvisación, de estas competencias básicas trabajaremos especialmente la capacidad rítmica en la parte práctica. (Dalcroze. 2000).

La educación rítmica o Eurhythmics, afirma Dalcroze, se origina en nuestro propio cuerpo, todos los procesos vitales tienen ritmo: escribir, caminar, los latidos del corazón, etc. Los niños responden a un estímulo por medio del movimiento, haciendo que esta acción le permita sentir la música. Este método del maestro Dalcroze, busca mejorar al mismo tiempo, las capacidades gestuales, memorísticas y motrices. En relación con lo anterior en 1906 el pedagogo Claparede escribió: “es interesante comprobar que ha llegado usted por caminos diferentes de los de la psicología a concebir, como ella, la importancia psicológica del movimiento, el papel que interpreta el movimiento como soporte de los fenómenos intelectuales y afectivos” (Opinions et Critiques, 1924, p.41). Es importante reflexionar que el movimiento de la escuela nueva notara en la pedagogía de Dalcroze una muestra de intervención y revolución metodológica que podría ser aplicada en cualquier espacio de aprendizaje.

Al ser Dalcroze una persona que se preocupaba por la sociedad creó canciones didácticas, especiales para niños, entre muchas obras que compuso. De los métodos que escribió sobresalen: *Ritmica Jacques Dalcroze: para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y del sentimiento tonal (1906)*. También se encuentra el libro *Le Rythme, la Musique et l'Education* en el cual se resumen sus ideas, y su contribución al ritmo en la educación musical, donde nos permite ver como pretende organizar el movimiento corporal con el ritmo musical para trabajar sensibilidad, inteligencia y atención y así permitir que el cuerpo se transforme en un instrumento que represente emocional, mental y rítmicamente la música.

Teniendo en cuenta algunas experiencias del investigador, el método Dalcroze adquiere validez en la práctica personal del autor como profesor de armonía, en la cual, después de algunas clases, noto que los oídos de los alumnos no perciben los acordes que tenían que escribir, y esto permite concluir que el problema es que los alumnos en sus primeros años de vida no recibieron el entrenamiento suficiente. A partir de esta falencia, se ejecutan ejercicios de naturaleza fisiológica buscando alguna solución. Trabajando con niños, jóvenes y adultos es posible afirmar que para los niños resulta más sencillo el desarrollo auditivo, ya que cada nueva sección incita y deleita la curiosidad, y su alegría sin prejuicios, a diferencia de los más grandes que se dejaban llevar de estos.

Para mejorar el tempo y el ritmo, se establecen ejercicios con base en movimiento y detención, este fue el comienzo de la "Eurhythmics". También trabajo con diferentes ejercicios de movimiento corporal, la relación entre tono y movimiento, armonía de tono y tiempos, y, energía, dinámica y espacio, música; y carácter, el arte de la danza y la música.

Según Datoit-Carlier (1965), Dalcroze se planteó las siguientes preguntas que también se formularon para los procesos educativos musicales zipaquireños:

¿Existe un método apropiado para hacer nacer el sentido auditivo musical, para desarrollar el sentido melódico, tonal y armónico con la ayuda de ejercicios específicos? ¿Se practican esos ejercicios en las escuelas de música? (p. 312)

El autor, investigando en distintas bibliotecas y espacios educativos encontró una negativa como respuesta a estas preguntas entonces surgieron otras como:

¿Cómo es posible que en la enseñanza actual de la música, no haya reparado en la casualidad principal que caracteriza al músico?

¿No es un sinsentido enseñar la música sin ocuparse de ninguna manera de diversificar, graduar y combinar en todos sus matices el abanico de sensaciones que despierta en nuestra alma la armonía de los sentidos musicales? “ (Dutoit-Carlier, Cl.-L. 1965).

Para dar solución a estas preguntas, Dalcroze basó su método en la experiencia, y fue en contra de los métodos tradicionales para alcanzar la armonía integral del ser humano, implantando el solfeo armónico que desarrolla sentido tonal y la audición interior, haciendo que el solfeo ya no fuera una materia aburrida y árida sino todo lo contrario. También se dio cuenta de que la musicalidad y ritmo se trabajaban a través del movimiento, donde las sensaciones musculares y nerviosas tienen un papel protagónico. Al unir las manifestaciones y sensaciones corporales con la música, iniciando con lo que está haciendo, para regresar a lo que ha hecho y continuar haciéndolo, es uno de los principales pilares del método Dalcroze. (Llongueres, 2002).

Este método es adaptado y contextualizado a las realidades del proceso educativo en la Institución Educativa, y en el Centro Cultural, donde se evidencia una tradición educativa marcada y no abierta al cambio, tratando de hacer con ésta un poco más ameno, lúdico y agradable el aprendizaje musical; se pretende igual que Dalcroze dar solución a problemas

musicales en especial rítmicos implementado otro tipo de estrategias, diferentes a las tradicionales.

Es importante resaltar, que además de Dalcroze, existieron varios teóricos en educación musical, que han aportado a la misma y que no fueron tenidos en cuenta en esta investigación porque la pretensión central, es el movimiento corporal, y Dalcroze trabaja a profundidad este aspecto. Aunque los mencionare a continuación, Willems quien nos indica la unión inevitable de la pedagogía musical, con la psicología general y evolutiva; Kodaly, nos menciona que hay que utilizar la canción popular en el aprendizaje del lenguaje musical; Martenot, vela por la respiración y relajación corporal. Orff, apuntala a el manejo del lenguaje hablado junto con el ritmo, y su relación con el ritmo musical, este autor será profundizado en el fundamento teórico en procesos formativos en bandas musicales; Ward indica que a partir de la voz y su expresividad se iniciará en trabajo de la flexibilidad rítmico-melódica y Suzuki, quien aborda la importancia de la familia en el desarrollo musical del niño. Ellos han trascendido y aportado en la educación musical desde sus investigaciones y perspectivas planteadas.

2.2 Fundamentos teóricos relacionados con la didáctica.

En cuanto a la palabra *Didáctica*, se atestigua por primera vez en 1554 Derivado de la palabra griega *Didaktikos*, que significa *Enseñar*, primero aparece como un adjetivo, luego como un sustantivo bajo la concepción de Juan Amos Comenius quien lo define como: arte de enseñar 1632. Pero, no fue sino hasta 1643 que la didáctica asumió el significado de *ciencia o teoría* de la enseñanza / aprendizaje, gramático Ch.Chesneau Du Marsais en el siglo XVIII, la definió de la siguiente manera: "El gran arte de la didáctica es saber cómo beneficiarse del conocimiento que ya está en el espíritu de aquellos que queremos construir, para llevarlos a aquellos que inician la búsqueda de conocimiento" (Zoubeida, 2012, p. 13)

El término *didáctico* deja de usarse a principios del siglo XIX y luego reaparece en el siglo XX, a través del título de un libro de W. A. Lay, *Didactic Experimental*, como sinónimo de *pedagogía experimental*, desde una orientación más psicológica, esto originó entre otras razones que la didáctica tomara el significado de pedagogía y estos dos conceptos crearan una ambigüedad que trascendió en la Enciclopedia Universalis de 1976, con esta definición de pedagogía: “los problemas axiológicos, la función social de la escuela y los problemas didácticos: conocer las técnicas de comunicación del conocimiento y los patrones de comportamiento que la escuela desea inculcar ”(Astolfi, Develay, 1989, p. 3).

El término didáctico ha evolucionado con gran ambigüedad en cuanto a su propósito, pasando de un adjetivo a un nombre, designa un campo más amplio, incluso una disciplina. En su intento de definición, Galisson (1986), señala que: "De todos los términos que afectan la enseñanza, es uno de los más ambiguos y controvertido (...) Su vocación es definir una nueva disciplina, que busca circunscribir su identidad en la encrucijada de las disciplinas educativas" (Galisson, 1986, p. 65).

Finalmente, no fue sino hasta 1984 que D. Lacombe la definió como una ciencia a la palabra *Didáctica* en la Enciclopedia Universal 6. De hecho, las divergencias no están tanto en el nivel de las definiciones, sino en el del objeto y en el campo de la didáctica, algunos lo reducen al triángulo didáctico, circunscribiendo su objeto a tres polos (conocimiento, aprendiz y profesor). Para otros, los métodos son el tema de la didáctica. Pero la mayoría, tiene que ver con los elementos pedagógicos y los elementos extracurriculares del aprendizaje, lo que revela varios enfoques.

Un primer enfoque considera la didáctica como incluida en la pedagogía, refiriéndose específicamente al acto de enseñar (Mialaret 1976; Lacombe 1985; Dauvers 1992; Drouain 1993). Un segundo enfoque los disocia por su dominio: La pedagogía se limita al perímetro de

la clase, mientras que la Didáctica sería una reflexión epistemológica sobre el conocimiento. Un tercer enfoque coloca la Didáctica aguas arriba y aguas abajo de la Pedagogía. La pedagogía sería entonces un componente de la Didáctica (R. Galisson 1986, J. P. Astolfi y M. Develay, 1989).

En resumen, el objeto de la didáctica ha cambiado de “un enfoque al objeto enseñado” una reflexión sobre los métodos, luego una visión más amplia, que abarca los fines, el objeto enseñado y el sujeto principiante. Entonces, para cerrar la historia de los conceptos, se puede decir que la palabra didáctica evolucionó de un simple adjetivo a la designación de una disciplina, con una doble preocupación epistemológica y pedagógica, el origen de un nuevo concepto, el de Didáctica.

De acuerdo a Diaz Barriga (1997), “la didáctica es la teoría general de la enseñanza que investiga una disciplina particular de la pedagogía, las leyes del proceso unitario de la instrucción y la educación en clase” (Barriga, 1997, p.64). Visto de esta manera la didáctica ha de resolver una multitud de importantes problemas teóricos. Ante todo, hay que determinar los fines y los objetivos de la enseñanza. No se puede enseñar plenamente sin un conocimiento preciso de los objetivos y propósitos de la enseñanza.

Detrás de este concepto, hay una nueva definición de la disciplina que emerge de un campo en continua expansión. Según R.Galisson (1986), Didáctica se convierte en Didactología, tan pronto como el maestro reflexiona sobre su práctica y produce un discurso sobre esta práctica, lo que implica la *Contextualización* de la práctica de enseñanza / aprendizaje. Entonces, para responder a la pregunta de si la didáctica es una ciencia o una tecnología, se tiende a repetir la definición de R. Galisson: "La didáctica no es estrictamente una tecnología, es decir, una práctica reducida simplemente al perímetro de la escuela, y no es una ciencia, por falta de conceptos reconocidos, como otras ciencias" (Galisson, 1986, p.51).

Desde el punto de vista histórico, la didáctica es una disciplina relativamente reciente. En los años 70 y 80, los congresos internacionales sobre educación solo hablaban de currículo, es decir, de alguna manera, de los temas de un programa educativo, acerca de lo que se consideraba necesario aprender o enseñar, qué conocimientos eran indispensables y en qué orden de prioridad. Con el surgimiento de la didáctica y el interés que suscita su investigación se evidencia al parecer la etapa final de una evolución pedagógica, la de la reflexión, de teorización y discurso sobre la enseñanza y el aprendizaje.

Lo anterior teniendo en cuenta que el estudiante no es un ser pasivo y sin carácter, al que el maestro puede formar arbitrariamente, “el niño no es meramente un objeto de enseñanza, sino que es siempre un ser activo e independiente, orientado por conceptos personales, deseos sentimientos y reflexiones” (Barriga, 1997, p.56). Por ello el maestro siempre debe tratar al estudiante como una personalidad que aprende creadoramente y a quien es necesario conocer para orientar la enseñanza, desde la reflexión, la teorización, la práctica y el discurso del aprendizaje.

El campo de interés, reflexión, investigación y práctica de la didáctica de una disciplina, son las operaciones que se llevan a cabo y los problemas que surgen cuando aprendemos y cuando enseñamos. Esta denominación de didáctica y esta reunión íntima de la atención que se presta a los conocimientos necesarios para su aplicación en el aula, son recientes en Latinoamérica, pero los intereses que pretenden, pueden ser los más antiguos, incluso en formas específicas y dispersas. En el último cuarto de siglo, la investigación sobre didáctica, ahora reconocida, y la reflexión colectiva sobre ella, han progresado significativamente, encontrando inspiración al lado de los llamados movimientos de *nueva educación* o *escuela activa*, que apuntan a movilizar el interés del estudiante, para hacerlo construir su propio conocimiento a través de la acción.

La presente investigación se inclina en asumir la didáctica como una disciplina que estudia los fenómenos de la enseñanza, las condiciones de la transmisión de la cultura y las condiciones para la adquisición del conocimiento por parte de un estudiante, esta definición se perfila correctamente a los postulados pedagógicos de la autora Alicia 2007. de Camilloni especialmente en su libro *El saber didáctico*, es por ello que se abordarán estos fundamentos como base del presente trabajo.

Teniendo en cuenta que esta investigación aboga por la relación entre el docente, el alumno y el conocimiento que está en juego, y que constituye una situación de aprendizaje, la didáctica expuesta pone énfasis en la postura del maestro en acción, su estilo y su forma de actuar para ser un facilitador y un mediador de la apropiación del conocimiento por parte de los estudiantes. Es necesario que “la teoría de la acción conjunta en la didáctica se refiera a la forma en que la apropiación del conocimiento es co-elaborada activamente por el docente y los estudiantes” (Camilloni, 2007, p.121).

Algo similar expresa Díaz Barriga (1997), frente a la didáctica, cuando señala: “la clase hay que comprenderla siempre, como un proceso de actividad conjunta entre el maestro y el alumno, que ha sido organizada con el objeto de atrapar al escolar activamente en el contenido de la lección” (p.68) , para ello es necesario no solo tener en cuenta la actividad del maestro sino la del estudiante, hay que ver no únicamente lo que el maestro tiene que hacer, qué medidas didácticas tiene que tomar para transmitir conocimiento, sino qué efecto tienen sus propias actividades en el desarrollo de la personalidad del alumno.

En el primer capítulo titulado ¿Por qué y para que la didáctica? Alicia R.W. de Camilloni (2007), expone, que esta disciplina es un enfoque racional para enseñar y transmitir el conocimiento a los hombres, desarrolla los principios teóricos sobre el contenido, el método, y la organización de la enseñanza, así como la transmisión y adquisición del conocimiento. En

palabras de la autora: “la didáctica es la ciencia que estudia los fenómenos de la enseñanza, las condiciones de la transmisión de la cultura y las condiciones para la adquisición de conocimiento por parte de un alumno” (Camilloni, 2007, p.74).

En consecuencia, esta investigación, contribuye plenamente al éxito y crecimiento de cada joven en el descubrimiento de la experiencia musical, y el placer que proporciona, a través de la apropiación de conocimientos, habilidades, valores, y el desarrollo de la creatividad, pero, por otro lado, también ayuda a forjar un vínculo social, basado en las necesidades de la cultura común. Estos principios, le garantizan un mejor entendimiento de la creación estética, el aumento de la capacidad de respuesta a las diferentes situaciones sociales, y en general una autonomía más creativa e intelectual.

A partir de esta estrategia didáctica, se pretende que las nuevas generaciones se apropien del pensamiento y del patrimonio cultural, con el fin de que los niños y los jóvenes se integren armoniosamente a ella, desarrollen su sensibilidad, profundicen su visión del mundo y el testimonio de sus valores. De esta manera podrán participar plenamente en la construcción de una sociedad más justa, democrática e igualitaria, capaces de influenciar de manera constructiva en su desarrollo y contribuyan a la vida cultural que los rodea.

Esto significa que los procesos artísticos buscan que los estudiantes hagan conexiones entre su aprendizaje y la vida diaria, que creen vínculos entre sus experiencias artísticas y las situaciones de la realidad, en otras palabras que el conocimiento sirva como herramienta práctica para la acción, para interactuar con los demás e interactuar con su entorno, con el fin de construir el significado de lo que le rodea; para comunicarse, para disfrutar de la vida cultural y ser capaz de tomar decisiones.

La reflexión sistemática sobre la enseñanza de la música, no parece ser decisiva mientras nuestra educación simplemente pretenda transmitir conocimiento a aquellos que están

dispuestos a recibirlo de una manera pasiva. Por ello es necesaria la didáctica, teniendo en cuenta que “ella relaciona el conocimiento con la experiencia, creando condiciones óptimas para la apropiación de un aprendizaje seguro” (Camilloni, 2007, p. 56)

En definitiva, la formación del estudiante es una prioridad en la que se tienen todas las de ganar, al involucrarse en este proyecto artístico, en el que no sólo se busca que el niño y el joven entiendan y aprecien la disciplina artística que desarrollan, mejore su capacidad de expresarse a través del arte y aprendan a apreciar las formas artísticas como participantes y como público, sino que además reconozcan las muchas conexiones entre el arte y la vida cotidiana y contribuyan al desarrollo de una sociedad más generosa, para que pueda sobrepasar sus límites y abrirse al mundo.

De ahí el papel de la mediación de la educación. Esta mediación es necesaria porque, al involucrar al sujeto en su propia formación, - el aprendizaje no es solitario ni autónomo-. El papel desempeñado por el mediador es importante en el sentido de que el aprendizaje no se puede reducir al simple paso de la realidad al conocimiento.

Por ello, los objetivos expuestos en la didáctica de Alicia R.W. de Camilloni (Camilloni, 2007, p. 214) están siempre dirigidos al ideal del hombre en la sociedad, estos objetivos son de naturaleza axiológica, por lo que el proceso de enseñanza, en un plan de estudios particular, no se refiere solo la transmisión de conocimientos para el dominio de un campo de conocimiento en particular. La escuela no solamente debe enseñar sino debe educar, es decir, “desarrollar un trabajo de sensibilización cultural sobre el contexto real, la voluntad, los sentimientos y las actitudes de aquellos que hacen parte del proceso de enseñanza.” (Camilloni, 2007, p. 214). No sólo se deben transmitir teorías y técnicas a los estudiantes, sino ayudarlos a desarrollar cualidades personales, un mayor sentido de responsabilidad y actitud positiva con la realidad inmediata.

De la misma manera esta perspectiva sobre la didáctica de la enseñanza enfatiza no sólo la adquisición de conocimientos, sino también el carácter operativo de aprenderlo de una manera autónoma, de esta forma se permite que los estudiantes participen en un proceso en el cual no sólo serán receptores pasivos, sino co-productores de su educación, capaces de encontrar respuestas individuales a sus propias preguntas.

Ya se hizo hincapié, en que el maestro nunca debe ver al estudiante como un objeto pasivo de la clase, por tal causa hay que rechazar la dirección rígida, (Díaz Barriga, 1997, p 87) manifiesta que “la personalidad humana se desarrolla sólo en la actividad, en contracción o lucha con el medio ambiente para superarlo.” De ahí que al propio tiempo que se exige al maestro que dirija la clase, se exige al estudiante que su aprendizaje sea de carácter activo y creador.

Por lo tanto, depende del maestro crear un ambiente educativo que anime a los estudiantes a tomar un papel activo en su formación, con objetivos ricos y estimulantes que fomentan el diálogo, promuevan la interdisciplinariedad y conduzcan a situaciones de aprendizaje significativo, para conseguir que el niño y el joven se den cuenta de sus propios recursos y logre realizar la transferencia de sus conocimientos de la escuela, a la vida cotidiana. “Es necesario que las clases estén coordinadas como una experiencia dinámica y renovada entre la práctica y la teoría, la acción y la reflexión; si lo anterior sucede es más fácil que el estudiante adquiera una conciencia crítica sobre el mundo, pueda ampliar sus horizontes culturales y transformar su realidad” (Camilloni, 2007).

Lo anterior devela como la didáctica de Camilloni estudia cada paso del acto de aprendizaje y resalta la importancia del rol del docente, como mediador entre el alumno y el conocimiento, el desarrollo de la didáctica y su investigación es un esfuerzo de todos aquellos que buscan una enseñanza más efectiva, como lo señala la propia autora:

“Si pensáramos que enseñar es fácil, que el profesor nace o no nace con talento para enseñar y que si lo tiene, su intuición le será suficiente para resolver los problemas que se le presenten en su trabajo; si pensáramos que todo está bien en la educación o que es poco lo que se puede hacer para mejorarla, entonces construir conocimientos didácticos sería una tarea superflua y sin sentido”. (Camilloni, 2007, p.21)

Por otro lado, teniendo presente que la música se ha convertido en una materia obligada en la educación, su enseñanza parece ser deficiente y en gran medida es causa de la falta de didácticas en las cuales los maestros logren soportar la enseñanza, es irónico que el maestro practique la música en su vida personal, pero que no logre transmitirla eficientemente en clase. Por ello se considera importante hablar de la *transposición didáctica* de Yves Chevallard quien la define como el “proceso de transformar el conocimiento disciplinario en conocimiento para enseñar” (Chevallard, 1997, p.48).

La experiencia del maestro representa una suma de conocimientos procedimentales, que logró por medio de la práctica diaria del instrumento, haciéndolo experto en la ejecución, sin embargo, uno de los problemas que encuentra el maestro, es discernir entre su postura como artista y la de un docente, dos funciones distintas, complementarias e indivisibles que no pueden superponerse a la transmisión del conocimiento musical. Entonces, ¿cómo pueden las herramientas de la didáctica moderna ayudar al profesor de música en su trabajo pedagógico?

La respuesta es la *transposición didáctica* que analiza el conocimiento musical en todas sus dimensiones, en todos sus aspectos (musical y musicológico, técnico, científico), y permite al profesor definirlo mejor, organizar la transmisión de conocimiento teniendo en cuenta los procesos cognitivos involucrados en su adquisición. El trabajo de transposición didáctica lleva al músico-docente a un mayor rigor en su proyecto educativo porque debe preparar la clase de

manera lúdica, ajustándose a las capacidades de los alumnos. “Esta experiencia hace que los conocimientos adquiridos por el maestro se trasladen a la realidad del estudiante desde una organización didáctica” (Chevallard, 1997, p.35).

El anterior proceso lo llama el autor “del conocimiento aprendido al conocimiento enseñado” (Chevallard, 1997, p.35), es decir, cuando un conocimiento académico o conocimiento de especialistas en el campo, se convierte en un conocimiento para ser enseñado, pero para que se convierta en un objeto de aprendizaje debe experimentar transformaciones que logren hacerlo accesible a los estudiantes. En primer lugar, esta herramienta obliga al docente a revisar la naturaleza del conocimiento que enseña, a hacer una epistemología del conocimiento enseñado, a cuestionar su procedencia, su origen y su evolución.

De acuerdo con Chevallard la *transposición didáctica* se realiza en dos etapas: la primera *transposición externa* conduce a la definición del plan de estudio y del currículo de cada disciplina, y la segunda *transposición interna* es la que permite que el conocimiento se gestione en el aula, esta transposición es la que hace cada maestro en sus clases según sus alumnos y las restricciones que le impone transformar el conocimiento para enseñarlo, es decir tendrá que adaptar el conocimiento en estrategias. Esta idea la describe Chevallard en su libro *La transposición didáctica*:

Un contenido de conocimiento que ha sido designado como conocimiento para enseñar (...) se somete a un conjunto de transformaciones adaptativas que lo harán apto para tomar su lugar entre los objetos de instrucción. El "trabajo" que un objeto de conocimiento para enseñar es un tema de instrucción se llama transposición didáctica. (Chevallard, 1997, p.74).

La transposición didáctica externa permite establecer las estimaciones oficiales de elaboración de un programa. Se llama externa ya que tiene lugar fuera del aula. La

transposición didáctica externa consiste principalmente en seleccionar, entre los conocimientos disciplinarios, aquellos que se consideran necesarios para ser enseñados. En otras palabras “la transformación que sufre un conocimiento científico dentro de un círculo investigativo al ser trasladado y fragmentado al discurso académico del aula” (Chevallard, 1997, p.76).

Teniendo en cuenta lo anterior, la transposición didáctica externa la hace un grupo de personas que determina lo que debe enseñarse en este o aquel programa. Estas personas son expertas en una disciplina o profesión científica y pueden definir lo que un estudiante debe saber y, por lo tanto, aprender durante su curso. La elección de contenidos determina el currículo o currículos que se enseñará, son principalmente investigadores y académicos, pero también inspectores de educación, profesores a cargo de la enseñanza. La elección de los temarios y su organización son el resultado de un consenso, de negociaciones.

Por otro lado, las transformaciones sucesivas y negociadas que experimenta el currículo formal como parte del proceso de enseñanza y aprendizaje, a lo largo de todo el recorrido entre docentes y alumnos. Se llama interna porque ocurre dentro de la relación maestro-alumno y lleva tanto la huella de la personalidad de los actores involucrados en el acto educativo como la del modelo sociocultural del acto educativo, admitido y legitimado en un momento dado. En este sentido Chevallard menciona: “el desarrollo de la cultura escolar es un proceso de construcción histórico-social e individual” (Chevallard, 1997, p.99).

De esta manera los docentes se enfrentan a dos cuestiones en su práctica profesional: gestión del currículo y gestión del aula. Uno de los aspectos más importantes del manejo curricular es la construcción del conocimiento escolar. Es un proceso complejo, que se encuentra influenciado por muchos factores, que comienza con todo el conocimiento científico y finaliza con todos los conocimientos adquiridos por los estudiantes. Por esto es necesario que se considere la transposición didáctica interna como una herramienta para la profesionalización

del profesor-músico ya que logra hacerlo más sensible frente a los problemas de la transmisión de conocimientos en su campo musical.

Por eso, si quiere que el aprendizaje musical sea coherente, relevante y, sobre todo, no axiomático, debe preparar sus objetos de enseñanza para poder adaptarlos a las capacidades de los alumnos que se le han confiado. Si la transposición didáctica de-construye el conocimiento para conocer y comprender mejor los elementos que lo constituyen, nunca lo disloca en la educación musical. El maestro no enseña un gesto sin una intencionalidad musical, su pedagogía siempre está inscrita en el significado transmitido por el trabajo estudiado. Esto significa que una vez delimitado, el conocimiento musical solo tiene sentido si se reintegra en el todo. El trabajo de transposición didáctica aclara la comprensión de la música.

La transposición didáctica, cuyas diversas facetas fueron consideradas en esta presentación rápida, representa en el espacio de la educación musical una herramienta que debería ayudar al músico a convertirse en profesor de música al llevarlo progresivamente a identificar las características de cada postura profesional, la del artista y la del profesor, para conocer mejor las técnicas necesarias para la enseñanza de la música y sus especificidades, para aumentar sus capacidades reflexivas para pasar de una forma operativa del conocimiento musical a una forma predictiva del conocimiento musical (Vergnaud, 2013, p.34), y así situar mejor su enseñanza de acuerdo con el nivel y las habilidades de sus estudiantes.

Enseñar bien ha sido llamado constantemente un arte, se puede estar de acuerdo con esta opinión, si se entiende que para enseñar hay que alcanzar una gran maestría, que cada maestro puede alcanzar con esfuerzo y aplicación, para lograrlo hay que tener en cuenta a Díaz Barriga (1997), cuando manifiesta que “el estudiante toma parte de la clase en cada momento, con todas las facetas de su personalidad utilizando sus aptitudes y destrezas, así como la fuerza de sus sentimientos, voluntad y carácter” (Díaz Barriga 1997, p. 87). Dicho esto, el maestro,

en cada momento de la clase debe tener presentes los aspectos de la personalidad de cada uno de sus estudiantes y muy conscientemente instruirlos y educarlos conjuntamente.

2.3 Fundamentos teóricos relacionados con los procesos formativos en bandas musicales.

Durante el siglo XX se alcanzaron avances en diferentes actividades humanas, incluyendo la educación, afirma Willems (1940) que no es suficiente la simple educación intelectual, sino que es necesario aportar también una cultural, sensorial y afectiva. (E. Willems 1940). Asimismo, durante este siglo se incorporaron novedades didácticas a la educación musical, surgiendo diferentes metodologías llamadas *métodos musicales activos* ya que permiten el quehacer del docente concibiendo a la enseñanza en un carácter dinámico, creador, activo y práctico (Arráez, 2013). Los principales métodos activos de Educación Musical en Primaria: Diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula.

Estas nuevas corrientes pedagógicas, procuraban desarrollar modelos educativos que se pudieran implementar en el aula y cualquier otro espacio de aprendizaje, así como el estudiante pudiera desenvolverse personal y culturalmente. Son muchos los autores que consideran que los métodos creados durante principios del siglo XX, tienen mucho en común, aunque cada uno enfatiza en una herramienta distinta, entre ellos se encuentra Dalcroze quien utiliza el movimiento corporal, para empezar a desarrollar el ritmo musical. Willems, indica la unión inevitable de la pedagogía musical con la psicología general y evolutiva. Kodaly, menciona que hay que utilizar la canción popular en el aprendizaje del lenguaje musical. Martenot vela por la respiración y relajación corporal. Orff, apunta al manejo del lenguaje hablado junto con el ritmo, y su relación con el ritmo musical. Ward, indica que a partir de la voz y su expresividad inicia en trabajo de la flexibilidad rítmico-melódica. Finalmente, Suzuki ha trascendido y

aportado en la educación musical, pero para esta investigación se hará énfasis en Carl Orff, ya que muchas de sus herramientas son implementadas en la iniciación musical de los procesos musicales bandísticos, por su cercanía a la educación musical desde la instrumentación Orff, y la importancia del cuerpo en el aprendizaje, dejando claro que existen muchos más teorías para abordar el aprendizaje musical como se nombraron anteriormente (Romero, S. C. (2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo XX, en la enseñanza actual.

Un alemán que marcaría una gran pauta en metodologías didácticas educativas musicales fue Carl Orff compositor, músico, pedagogo y humanista conocido por su magistral obra *Carmina Burana*. Nació en Munich en 10 de junio de 1895, Este autor ilustra en su método, una organización progresiva por medio de la implementación de instrumentos, de la creación e improvisación a través de ellos, en donde el ejecutante crea, interpreta y participa. Este método es muy utilizado en los distintos procesos en iniciación musical de bandas musicales en Colombia, gracias a su cercanía desde el comienzo del proceso de aprendizaje con la interpretación instrumental musical.

Orff, considera que una de las principales herramientas para generar el ritmo, es la palabra, pretendiendo mezclar a través de rimas, coplas y refranes el lenguaje verbal, la música y el movimiento para afianzar el ritmo (Sanuy, Keetman, Orff, & Sarmiento, 1969).

En los procesos educativos bandísticos musicales colombianos, se implementa este método en experiencias de movimiento corporal, percusión instrumental y corporal, que acompañan un texto, así como canciones que crean, construyen, varían y reproducen los ejecutantes. A través de este método se pueden trabajar simultáneamente los elementos de la música.

Uno de los principales aspectos, y por los cuales decidimos trabajar con este pedagogo musical, es que Orff, nos enseña la práctica instrumental grupal en distintos tipos de familias

musicales, adaptados y creados para niños, como un pilar importante en la iniciación de procesos musicales bandísticos. Afirma Hall (1960) hay 2 tipos distintos de instrumentos: *la pequeña percusión (no afinada)* y *los instrumentos de láminas (afinados)* estos instrumentos tienen las características de ser fáciles de interpretar por los niños, asimismo dan diversos timbres, distintos contrastes de tono y colores sonoros.

Los principios encontrados en la metodología Orff son

- *“La participación: aprender haciendo. Tiene en cuenta los conocimientos que el estudiante haya adquirido en otros espacios o momentos para sondear con pertinencia lo básico y dirigirse gradualmente hacia lo complejo”*. Para lograr esto es necesaria la participación activa, comenzando de sus intereses y medios para irse desarrollando en el transcurso del proceso. Al ser participación activa, se fortalece la construcción de los procesos mentales involucrados en el aprendizaje.
- *“Es un medio, no un fin: En el proceso, lo más importante no es la presentación, aunque compartir por medio de presentaciones este proceso, tiene relevancia, todo esto teniendo como base la creatividad, no solo de los maestros sino de los estudiantes”*. Las presentaciones, encuentros de bandas musicales y concursos no son el fin, con esta metodología se pretende mostrar el trabajo en cada clase o ensayo y como se desarrolla el mismo para llegar a un concierto o montaje de un repertorio.
- *“Busca el desarrollo no solo musical sino personal”* Orff, afirma en 1962 *“cualquiera que haya trabajado con niños y jóvenes en el espíritu de Orff Schulwerk descubrirá que es una experiencia humanizadora, que trasciende la función musical”* la práctica en el aula no debe separarse de lo humano, ya que nos va a permitir el trabajo grupal, el fortalecimiento de valores, el respeto como individuos y apreciar la creatividad y la diversidad (Esquivel, 2009, Cabe aclarar que en la metodología Orff, no se pretende que el maestro gobierne el aprendizaje, sino

que brinde herramientas para alcanzar un alto nivel artístico y de creatividad incluyendo a él mismo. (Trives Martínez, E. A., Romero Naranjo, F. J., Pons Terrés, J. M., Romero Naranjo, A. A., Crespo Colomino, N., Liendo Cárdenas, A., ... & Tripovic, Y. (2014). Los métodos didáctico-musicales y la atención en relación al movimiento).

2.4 Fundamentos teóricos relacionados con el enfoque de la investigación.

Los fundamentos y las etapas del proceso de investigación, son un trabajo indispensable para el aprendizaje de la investigación cualitativa, estos fundamentos incluyen un conjunto de métodos de investigación utilizados en estudios cualitativos y encuentran su utilidad particularmente en Humanidades y Ciencias Sociales. Deliberadamente dejan de lado el aspecto cuantitativo para ganar profundidad en el análisis del objeto de estudio. Para esto, se implementan diversas técnicas, basadas en la administración de preguntas abiertas y la exploración del lenguaje: grupos focales, análisis de contenido o investigación participativa. Los grupos focales consisten en reunir sujetos y hacer preguntas sobre su actitud hacia un producto, una idea, o un anuncio, etc.

Las características del diseño de la investigación cualitativos, incluye una preocupación por las preguntas (qué) (por qué) y (cómo) en lugar de "cuántos", esto revela un enfoque en los procesos y la naturaleza flexible del diseño de la investigación cualitativa, tipos de datos, generalmente con palabras o imágenes en lugar de números. Estos métodos específicos de generación de datos, como la observación, entrevistas semiestructuradas y en profundidad, y grupos focales, se han identificado con la investigación cualitativa.

De esta manera, es una investigación que produce y analiza datos descriptivos, como palabras escritas o pronunciadas, junto con el comportamiento de las personas, se refiere a un método de investigación interesada en el significado y la observación de un fenómeno en el ambiente natural. Se trata de datos que son difíciles de cuantificar, aunque no rechaza números

y estadísticas, pero simplemente no les da el primer lugar, teniendo en cuenta que es de orden explicativo, sin proceder a comprobaciones muy rígidas de la realidad objeto de estudio. “Por su estructura metodológica y fundamentación epistemológica, tiende a ser de orden explicativo, por lo cual emplea la elaboración de técnicas para recoger los datos utilizando información cualitativa, descriptiva y no cuantificada” (Tamayo 2009. P. 48)

De la misma manera, permite llegar a situaciones y contextos sociales como grupos y comunidades, pues su diseño flexible enfrenta de forma práctica a las poblaciones objeto de estudio donde lo subjetivo e interioridad de los autores y protagonistas se asume como fuente de conocimiento. De acuerdo al autor Cisterna “investigar desde una racionalidad hermenéutica significa una forma de abordar, estudiar, entender, analizar y construir conocimiento a partir de procesos de interpretación, donde la validez y confiabilidad del conocimiento descansa en última instancia en el rigor del investigador” (Tamayo 2009. P. 48)

De esta manera el investigador está interesado como lo menciona Tamayo 2009, “en conocer los factores que condicionan un cierto aspecto de comportamiento del actor social en contacto con una realidad”. Es una forma de enfrentar el mundo interior de los sujetos sociales y de las relaciones que establecen en sus grupos, comunidades, escuelas, salones de clase, y con otros actores sociales. Valderrama considera que, en el enfoque cualitativo, el mundo también está en continuo movimiento, apoyando así que el investigador sea un actor en el proceso, de ahí la necesidad de reemplazar la observación sistemática cuantitativa, por la observación participante.

Características Comunes de la Investigación Cualitativa.

- El uso de métodos no estandarizados y adaptables de generación de datos que son

sensibles al contexto social del estudio y puede adaptarse a cada participante o caso para permitir la exploración de temas emergentes.

- Datos que son detallados, ricos y complejos (de nuevo, la profundidad precisa y la complejidad de los datos puede variar entre los estudios).
- Análisis que conserva la complejidad y el matiz y respeta la singularidad de cada participante o caso, así como temas recurrentes y transversales.
- Apertura a categorías y teorías emergentes en el análisis y etapa de interpretación.
- Productos que incluyen descripciones detalladas de los fenómenos investigados, basados en las perspectivas y cuentas de los participantes.
- Un enfoque reflexivo, donde el rol y la perspectiva del investigador en el proceso de investigación es reconocido. Para algunos investigadores, la reflexividad también Significa informar sus experiencias personales del campo.

Técnicas para recopilar datos cualitativos.

Las principales técnicas de recopilación de datos cualitativos más comúnmente utilizados para llevar a cabo la investigación son: entrevista, observación y la historia de vida, para Valderrama (2013), la entrevista es un discurso-evento en el cual una persona A, extrae información de una persona B, información que estaba contenida en la biografía de B. Los diferentes tipos de entrevistas son: estructurada, semiestructurada y abierta. Se puede decir que las técnicas de mantenimiento son pasivas, cuando no tienen influencia, o muy poca, en la situación social estudiada.

Entrevista gratis o no directiva: Principalmente para historias de vida, hay pocas preguntas. Técnicamente, el investigador hace una pregunta inicial sobre el tema y le permite expresarse sin detenerse o guiarlo por sus propios comentarios. Si el sujeto ya no puede continuar, él vuelve a formular las últimas palabras que dijo para revivir.

Entrevista de observación directa: Estas técnicas consisten en recopilar datos de campo utilizando diversos medios, sin intervenir significativamente en el campo (o al menos, con mayor frecuencia, tratando de reducir el impacto de la observación en los grupos observados). Estas técnicas son muy variables. Pueden variar según el contexto. El crecimiento de las redes digitales ha fortalecido notablemente las técnicas de observación digital: foros participativos en línea, periódicos en línea, etc.

Entrevista semiestructurada: el entrevistador proporciona algunas preguntas para obtener punto de referencia, La entrevista puede no ser individual, sino también grupal, tiene como objetivo recopilar datos entrevistando a los participantes cara a cara (o de forma remota) utilizando técnicas de conversación. Luego, la entrevista se estructura utilizando una guía de entrevistas con la lista de preguntas abiertas o una lista de temas para debatir durante la intervención.

El grupo de enfoque es una forma de entrevista semiestructurada. Consiste en una serie de debates dentro de diferentes grupos de participantes y facilitados por un investigador. El objetivo de la recolección de grupos focales es proporcionar datos (a través de la interacción intra grupal) sobre las creencias y normas del grupo, sobre un tema o conjunto de preguntas en particular (Tamayo, 2009). Esta técnica es útil cuando la interactividad y la lluvia de ideas entre los participantes merecen fortalecerse, para adquirir conocimiento y generar ideas para profundizar en el tema de estudio. Un grupo de enfoque no es sinónimo de "entrevistas grupales": en los grupos focales.

Los métodos de recopilación de los llamados datos activos, se caracterizan por una fuerte participación del investigador en su "objeto de estudio". El investigador se sumerge en un grupo, para comprenderlo mejor, pone a los actores en situaciones controladas o intenta transformar una situación social para comprenderlo mejor.

La Observación: un proceso que incluye atención e inteligencia voluntaria, orientado por un objetivo final u organizador y dirigido a un objeto para recoger información. La vista es por lo tanto uno de los cinco sentidos más importantes en un proceso de observación, pero se pueden destacar otros (por ejemplo, el sentido del olfato para técnica de observación en botánica o el sentido auditivo para un tipo de observación musical). La observación, por otro lado, es útil para comprender más de lo que las personas dicen sobre situaciones complejas (Tamayo, 2009). Más que mirar a su alrededor, se trata de registrar activamente la información en varias dimensiones, como lugares, personas (actores) y actividades. Observar significa enfocarse en un el detalle de la observación.

La historia de vida: Las colecciones de historia de la vida han visto un resurgimiento del interés en las ciencias sociales desde años 70. Se puede definir de acuerdo con (Tamayo, 2009) como una narración que cuenta la experiencia de vida de una persona. En realidad, es un trabajo personal y autobiográfico.

Se usa en: - Estudios culturales, dimensiones simbólicas de la vida de los grupos sociales, como concepciones del mundo, ideologías, conocimiento, esquemas mentales. - Estudios sociales sobre instituciones, grupos, informes y redes sociales de grupo. -Estudios del proceso de socialización, modos de integración, regulación y participación en diversas unidades sociales. – E inculturación, proceso aprendizaje de varios aspectos de la cultura. Las técnicas y métodos de recopilación de la historia de la vida se centran en la colección de narrativa, historias largas centradas en la evolución de un personaje, documentos que las completan, cartas, fotografías, extractos de diarios personales.

Para dar una idea de la diversidad de posiciones teóricas que ahora existen en la investigación cualitativa, en el siguiente recuadro se resumen los objetivos y orígenes

disciplinarios de algunos enfoques de investigación que se han desarrollado a partir del siglo XX y XXI

Tabla 1. Enfoques en investigación cualitativa

Enfoque de investigación	Orígenes disciplinarios	Objetivos
Sociología Etnográfica	Antropología	Comprender el mundo social de las personas estudiado a través de la inmersión en su comunidad a producir descripciones detalladas de su cultura y creencias.
Fenomenología/ etnometodología	Filosofía/ sociología	Comprender los 'constructos', conceptos o ideas que la gente usa en la vida cotidiana para tener sentido de su mundo. Descubriendo los significados contenidos dentro de una conversación o texto.
Análisis del discurso	Sociología	Examinar la forma en que se produce el conocimiento dentro de diferentes discursos, actuaciones, estilos lingüísticos y dispositivos retóricos utilizados en cuentas particulares.
Simbólico interaccionismo	Sociología/ social psicología	Explorando el comportamiento y las funciones sociales para entender cómo las personas interpretan y reaccionan a su entorno.
Teoría fundamentada	Sociología	Desarrollo de teorías "emergentes" de acción social a través de la identificación de categorías analíticas de los datos y las relaciones entre ellos. Explorando las condiciones bajo las cuales un ser humano producto (por ejemplo, un texto) fue producido o se tomó acto colocar para interpretar sus significados.
Hermenéutica	Teología Filosofía Literatura crítica lingüística	Analizando lo que revela una narración sobre la persona y su mundo. Estudiando la forma en que las personas cuentan historias y la estructura de las narrativas.
Análisis narrativo	Sociología, historia social, literatura crítica	Mostrando las 'realidades construidas' de las personas en un entorno particular, explorando sus significados y explicaciones
		Basado en un enfoque de colaboración con participantes destinada a promulgar cambios positivos para los involucrados.

Construccionismo Sociología

Acción participativa Social
Psicología,
sociología

En cuanto a su característica cualitativa.

Esta investigación corresponde a un enfoque cualitativo en la que se utiliza una metodología de observación directa, es significativo exponer que se optó por este paradigma investigativo, teniendo en cuenta que el investigador se adentró en la praxis educativa del aula, identificando, describiendo, e interpretando, situaciones que están latentes en la realidad pedagógica, según Valderrama (2013) la investigación cualitativa “se describe como un enfoque naturalista e interpretativo, preocupada por explorar los fenómenos desde el interior tomando las perspectivas de los participantes de la investigación como punto de partida.”

Por lo tanto, el desarrollo de esta investigación, llevó a la aplicación de un conjunto de prácticas interpretativas y materiales que hacen que el problema a abordar sea más visible. Estas prácticas transformaron el contexto de estudio en una serie de representaciones, que incluyen notas de campo, entrevistas, conversaciones, fotografías, grabaciones y notas. A sí mismo el investigador asumiendo el enfoque cualitativo estudió los comportamientos que subyacen a la práctica educativa en el entorno natural, intentando interpretar los fenómenos, en términos de los significados que los estudiantes aportan.

De esta manera los objetivos de esta investigación, están dirigidos a brindar una interpretación y comprensión del mundo social de los participantes, al aprender sobre el sentido que tienen sus circunstancias educativas y materiales, sus experiencias y comportamientos. Según Hernández (2014) el enfoque cualitativo, considera el mundo no como una entidad

definida y finita, sino como una construcción vivida subjetivamente, el comportamiento humano se entiende y explica solo en relación con los significados que los individuos les dan a las cosas y sus acciones.

Teniendo presente que la investigación de enfoque cualitativo brinda información sobre el comportamiento y las percepciones de las personas, y genera ideas e hipótesis que pueden ayudar a comprender cómo la población objetivo percibe un problema y ayuda a definir o identificar opciones relacionadas con este tema, se puede argumentar bajo la anterior proposición, que este trabajo, al describir y analizar la cultura y el comportamiento de los estudiantes de la banda sinfónica en relación con el movimiento, permite que ellos se expresen con su propia voz, en lugar de conformarse con las categorías y condiciones que otros les imponen.

De esta manera, hacer investigación cualitativa es una forma de ver la realidad social, y uno de los puntos fuertes de esta investigación, se inclina precisamente hacia el estudio de los estudiantes de la banda sinfónica de Zipaquirá en su entorno natural, más que en situaciones artificiales o experimentales, ya que se tienen en cuenta las experiencias y creencias relacionadas con la educación musical que están estrechamente relacionadas con situaciones cotidianas, donde los datos recopilados nacieron de la interacción con ellos en su propio idioma y observándolos en su propio territorio. Lo anterior atendiendo a lo señalado por Valderrama (2013) “Las técnicas de investigación cualitativa se utilizan principalmente para dibujar el significado que las personas dan a los fenómenos sociales y los "procesos de interacción", incluida la interpretación de estas interacciones”

En conclusión, como fue expuesto anteriormente el enfoque de esta investigación es de tipo cualitativo, puesto que busca recoger, a través de las conceptualizaciones de diversas fuentes, datos y reflexiones para su posterior interpretación en relación con el tema planteado.

Este tipo de investigación permite recopilar datos de manera sistemática, es decir, siguiendo unos parámetros para el registro de lo observado, lo cual facilita el proceso de análisis de información; y de este modo se pueda plantear una propuesta o afirmación en relación con lo que se está estudiando, en esto consiste especialmente el papel del investigador. Así lo reitera Valderrama (2013), “El papel del propio investigador tiene como función la interpretación, la comprensión o la transformación, a partir de la percepciones, creencias y significados proporcionados por los protagonistas”

TERCER CAPÍTULO.

DISEÑO METODOLÓGICO.

3.1 Fase de la elaboración de la propuesta (Momento 1: diagnóstico)

Esta investigación es de orden cualitativo debido a que está enmarcada en investigaciones en áreas de Humanidades y Ciencias Sociales, especialmente se desarrollado en espacios de formación musical donde hay un encuentro social de distintos grupos de persona, es espacio pragmático en investigación acción en educación, entendiendo este tipo de metodología en la cual el maestro discurre, investiga y permite que la comunidad educativa participe, buscando un cambio en el entorno del aprendizaje, evaluando cada acción para contextualizar sus ejercicios educativos (Eliot, 2005).

Como estrategia didáctica para incentivar el ritmo y poder resolver una multitud de problemas teóricos, para, primeramente, determinar los fines y los objetivos de la enseñanza. No se puede enseñar plenamente sin un conocimiento preciso de los objetivos y propósitos de la enseñanza (Barriga, 1997, p.64). Buscando los fenómenos de la enseñanza, las condiciones de la transmisión de la cultura y las condiciones para la adquisición del conocimiento por parte de un estudiante, (Camilloni, 2007, p.121) y generar “procesos para transformar el conocimiento disciplinario en conocimiento para enseñar” (Chevallard, 1997, p.48).

Se implementan herramientas, basadas en la administración de preguntas abiertas y la exploración del lenguaje: grupos focales, análisis de contenido o investigación participativa. Los grupos focales consisten en reunir sujetos en este caso pertenecientes a bandas musicales sinfónicas y hacer preguntas sobre su actitud hacia un producto, una idea, o un anuncio, etc la pregunta que se pretende resolver ¿Cuál en la importancia de la euritmia, como estrategia didáctica para incentivar el ritmo como elemento musical en el proceso de formación de bandas sinfónicas juveniles? Se fundamenta desde el poder analizar la importancia de la euritmia para fortalecer el desarrollo motriz de los niños en un espacio académico (Pacheco, 2015, p. 12),

también lo mencionado por Dalcroce, donde “el cuerpo hace el papel de intermedio entre el sonido y nuestra mente y se convierte en el instrumento directo de nuestros sentimientos”.

Como elemento musical en el proceso de formación de bandas sinfónicas juveniles buscando nuevas corrientes pedagógicas procuraban desarrollar modelos educativos que se pudieran implementar en el aula y cualquier otro espacio de aprendizaje, así como el estudiante pudiera desenvolverse como persona y culturalmente. Buscando organización progresiva por medio de la euritmia, de la creación e improvisación a través de cuerpo, en donde el ejecutante crea, interpreta y participa (Sanuy, Keetman, Orff, & Sarmiento, 1969).

Para poder alcanzar lo anterior mencionado se dividen las acciones de la investigación en tres momentos: (a) En el primero se realizó el diagnóstico, realizando tres preguntas abiertas a directores de bandas sinfónicas infantiles y sus respectivas agrupaciones; (b) en la segunda definir los elementos del ritmo a través de la euritmia como estrategia didáctica. No se busca en esta investigación una definición teórica de los mismos, sino una definición que se pueda comprender con el cuerpo, por medio de la experiencia sensorial del mismo, aplicando la euritmia en procesos formativos de jóvenes entre los 13 y 17 años de edad y (c) para la última o tercera fase contrastar los resultados de la aplicación de la euritmia para incentivar los elementos del ritmo en el proceso de banda juvenil con procesos que no los tuvieron.

Por lo tanto, es importante mencionar que se realizó como técnica de recolección de datos entrevistas abiertas a dos directores de bandas sinfónicas infantiles conformadas por niños a partir de los 8 años hasta los 14, distintos niveles socio-económicos así como del área rural y urbana, de la región de sabana centro del departamento de Cundinamarca.

Donde se les realizaron las siguientes preguntas:

Para el director

- ¿Qué importancia tiene la música en la formación del individuo?

- ¿Qué elementos utiliza para enseñar?
- ¿Cómo enseña los elementos del ritmo?

Para los integrantes de la agrupación:

- ¿Por qué está en la agrupación?
- ¿Qué es lo que más le gusta de estar en la agrupación?
- ¿Qué es lo que más difícil de aprender música?

3.2 Fase de la implementación y el desarrollo de la propuesta (Momento 2: propuesta y acción).

Teniendo en cuenta el análisis de las respuestas de los maestros directores de las agrupaciones bandísticas y sus integrantes se realizaron tres actividades con tres canciones musicales implementadas todas desde el aprendizaje por medio de la Eurytmia (movimiento corporal) con jóvenes de edad similar a los de las bandas entre los 10 y 17 años del colegio Guillermo Quevedo Zornoza del grado séptimo y octavo y con los integrantes de la banda sinfónica especial de Zipaquirá con jóvenes desde los 12 años hasta los 25 .

Con los jóvenes de séptimo se trabajó la canción de nombre “*oficio*” Se parte de formar a los jóvenes en dos filas de igual número de participantes en lo posible. El fin primordial es que los niños y jóvenes sientan el pulso y tiempo de la canción escogida y lo redefinan con el cuerpo.



Ilustración 1. Canción el oficio. Fuente elaboración propia.

En el grado octavo se trabaja la canción “*el cien pies*” esta actividad que parte de formar a los muchachos en una o dos filas dependiendo el número de participantes (si son muchos se dividen en dos filas) y se les pide que miren hacia un frente y se tomen de la cintura (como si fueran un solo individuo, como unos cien pies o tren). Y van a empezar a avanzar al tiempo de la música en el aula o espacio de aprendizaje. La canción tiene cuatro partes en donde en cada parte busca desplazarse a tempo buscando el acento musical, pulso y división del mismo.



Ilustración 2. Canción el cien pies. Fuente propia.

Con la banda sinfónica especia de Zipaquirá se trabaja una ronda circular de nombre “*Irish Mandala*” canción oriunda de Irlanda, esta actividad es el resultado de ya haber trabajado las dos actividades anteriores porque mezcla movimiento espacial, tempo, ritmo y compas, así como poder trabajar con distintas personas del grupo. Partimos de realizar dos círculos con los integrantes de la banda uno rodeado por el otro, en otras palabras, un círculo interno y uno externo con igual número de participantes. En el primer paso todos giran hacia el mismo sentido no importa si es derecha o izquierda y se toman de las manos, a continuación, avanzan juntos 4 pasos para al 5 girar y avanzar de espaldas hacia la misma dirección 4 pasos, se devuelven y realizan los mismos pasos. El segundo paso es realizar una venia con su compañero y dar una vuelta donde cambian de posición quedando en el lugar del compañero y en seguida realizan los mismos pasos para quedar en la posición inicial para al final el integrante del circula externo avanzar y volver a empezar los pasos con el compañero del frente que es un compañero nuevo.



Ilustración 3. Canción Irich Mandala. Fuente propia.

3.3 Fase del análisis y la elaboración del informe final (Momento 3: reflexión final)

Las preguntas para los maestros directores de bandas nos revelan la posibilidad que tiene la formación musical en generar cambios en la educación personal y social de sus integrantes, por medio de la vivencia corporal, desde los métodos formativos tradicionales estáticos y nuevos con movimiento.

Los integrantes de las agrupaciones reconocen que las bandas musicales son espacios buenos para su desarrollo personal, donde tienen la posibilidad de conocer a sus compañeros y lugares al viajar, donde deslumbras dificultades como escuchar al otro para interpretar juntos su instrumento en una pieza musical y aspectos técnicos instrumentales.

En los tres momentos de aprendizaje por medio de la Eurytmia se percibe la alegría al trabajar, aunque no se les dice la finalidad del ejercicio como interiorizar el tiempo, el acento o el compás ellos lo perciben y lo mencionan al final de los ejercicios cuando se realiza una reflexión de los mismos, aunque no es el más importante ya que las vivencias personales y los valores sociales son percibidos con más fuerza.

Los procesos formativos musicales bandísticos en su mayoría son espacios de formación técnica instrumental donde se busca el aprendizaje de ritmos y músicas para agrupaciones bandísticas. En estos momentos existen distintas corrientes de aprendizajes de las mismas el tradicional estático y el de aprendizaje a través del cuerpo y movimiento, permitiendo en los dos casos experiencias no solo musicales sino personales. También es pertinente mencionar que las dificultades pensadas por el maestro en la formación musical algunas veces no son las mismas que perciben los estudiantes, así como las cosas que les gustan.

Muchas veces las dificultades que puede llegar a percibir o imaginar el maestro no son las mismas que el alumno observa.

La formación en las agrupaciones sinfónicas genera espacios de crecimiento personal que trascienden al crecimiento social, las estrategias didácticas como la eurytmia brinda otra posibilidad de aprendizaje musical que puede llevar a la práctica vivencial de los elementos del ritmo.

CUARTO CAPÍTULO.

ANÁLISIS Y RESULTADOS.

4.1 En cuanto al momento 1.

Se realizaron tres preguntas a los directores de las bandas y tres preguntas a los integrantes de las mismas donde se evidencio que frente a la pregunta: ¿Qué importancia tiene la música en la formación del individuo? se llegó a la conclusión después de analizar las entrevistas a los maestros director de la banda sinfónica infantil de Zipaquirá, Cundinamarca el director de la banda sinfónica infantil del colegio Rincón Santo de Tocancipa, Cundinamarca, que los dos maestros mencionan que la formación musical no solo los educa en aspectos musicales, sino que es una herramienta importante para la formación personal y social del individuo, que puede llegar a trascender de los espacios de aprensión musical a los del hogar y colegio entre otros, por lo tanto fomenta valores como la puntualidad, respeto, que organiza a los niños en los distintos momentos y espacios en los cuales se están desarrollando generando una onda de cambio a nivel personal y social.

¿Qué elementos utiliza para enseñar? fue la segunda pregunta en la cual se puede mencionar que el maestro de la banda de Zipaquirá lo divide en distintos campos, el primero se debe desarrollar elementos expresivos - corporales a través de trabajos rítmicos, cantos, movimientos corporales, enseguida un trabajo de sensibilidad artística y por último el aprestamiento en el instrumento musical donde se busca el desarrollo técnico del mismo junto al desarrollo social del interprete.

El maestro de la banda de Tocancipá responde que los elementos que utiliza en su enseñanza son: la disciplina, inculcar el valor de la responsabilidad, así como didáctica cuando se desarrollan procesos teóricos musicales y trabajo en grupo.

En las dos posturas de los maestros podemos ver la preocupación por el aprendizaje musical sin desligar la buena formación personal por medio del aprendizaje vivencial del cuerpo.

Frente a la pregunta ¿Cómo enseña los elementos del ritmo? El maestro de Tocancipa nos menciona que primero se enseñan los símbolos musicales en una clase teórica, en seguida se realiza un trabajo de sensibilización o adiestramiento dirigido por el maestro de percusión para que los muchachos sientan los pulsos, tiempos, así como lo perciban en la dirección espacial de cada compas musical y por ultimo poder llevarlo a la práctica instrumental.

El maestro de Zipaquirá indica que la enseñanza de los elementos del ritmo se debe gestar desde el canto y las partes del cuerpo como las palmas, enfatizando en desarrollar a partir del movimiento, así como la voz y una escucha adecuada, para poder llegar a la práctica instrumental y teórica en la agrupación musical.

Esto nos dirige a pensar que para el maestro de Tocancipá la formación musical está basada en una formación tradicional desde la teoría, mientras que para el maestro de Zipaquirá es importante el aprendizaje a partir del cuerpo.

Asimismo, se analizaron las preguntas a los integrantes de las agrupaciones sinfónicas, niños entre las edades de 9 a 14 años dando como resultado:

A la pregunta ¿Por qué está en la agrupación? Las respuestas más recurrentes de los niños fueron: para aprender, por gusto por la música, para emplear el tiempo en actividades que la aleja de espacios de conflictos sociales y crecer como persona, indicándonos que la mayoría se encuentra por gusto y para emplear su tiempo en actividades musicales en las cuales ven un crecimiento personal.

En seguida se les pregunto ¿Qué es lo que más le gusta de estar en la agrupación? Respondieron: la música, los concursos, los viajes y por ende conocer lugares y/o ciudades, compartir con los demás y poder conocerlos, interpretar algún instrumento musical,

permitiendo ver que las vivencias cuando se viaja y comparte en espacios formativos musicales arraiga emociones positivas en ellos, así como el cariño por su instrumento.

Por último, a la pregunta ¿Qué es lo que más difícil de aprender música? mencionaron: las canciones, aspectos técnicos del aprendizaje en los instrumentos como embocadura, posición del cuerpo frente al instrumento y el registro sonoro del mismo, el repertorio que se trabaja en la agrupación, la disciplina que conlleva la formación musical, el tiempo (que todos toquen a la misma velocidad). Dejando ver que los aspectos técnicos que requieren su desarrollo por medio de la repetición periódica como embocadura, posición del cuerpo frente al instrumento y el registro sonoro del mismo son percibidos como una dificultad ya que requieren de disciplina y constancia, asimismo la música que se trabaja y en consecuencia que todos toque a tiempo o juntos.

Al observar la definición de los elementos del ritmo que se plantea inmergiendo en las preguntas de las entrevistas a los directores e integrantes de las bandas sinfónicas, se encuentra el significado desde lo teórico, es decir desde una mirada enclavada en la educación musical antigua del encierro del aula, desde el significado mismo donde se concibe el tiempo como la velocidad en la cual transcurre la música y no como se busca en esta investigación de darle un nuevo significado y que sea la velocidad en la cual se mueve el cuerpo a partir de la escucha, el pulso como la impresión básica y constante en la cual se divide el tiempo, cuando se pretende buscar que el pulso sea cada paso o palmeteo que se descubre al examinar alguna canción, el acento como el pulso que se destaca en el tiempo, siendo este el primer movimiento o el más fuerte en el desplazamiento y el compás como la organización de pulsos en grupos y no como la repetición de un movimiento en un circuito, es decir en esta investigación se quiso dar un resignificado buscando que a través y con la euritmia sea el cuerpo quien los defina, lo interiorice para al momento de encontrarlo en la música, en una partitura musical sea más asequible por estar interiorizada en el practicante de música, es decir se está buscando la

redefinición de los elementos del ritmo con el cuerpo, así como la apropiación de los mismos desde el cuerpo. Es importante mencionar que aunque la definición de los elementos del ritmo desde lo teórico es significativo, se considera en esta investigación el niño o joven primero debe darle un significado desde lo corporal, desde el movimiento, desde lo sensorial para que cuando lo encuentre en un papel o partitura tenga herramientas para que su nuevo significado sea más hacedero y menos lejano.

4.2 En cuanto al momento 2.

Las preguntas a los maestros e integrantes de las bandas de Zipaquirá y Tocancipa mostraron la necesidad de darle un nuevo significado a los elementos del ritmo y apropiarlos sin utilizar el lenguaje verbal y escrito (partitura), sino el corporal y sensorial tomando como herramientas para esto canciones infantiles sencillas donde se permitió encontrar fácilmente los elementos del ritmo y descubrir desde la imitación corporal y la escucha el tempo, pulso, acento, compas elementos del ritmo, entre pares y con el maestro, estos elementos del ritmo se apropiaron muchas veces sin ser consciente ya que la búsqueda de los mismos fueron interiorizados con el cuerpo para después poder descubrirlos de nuevo en una partitura frente algún instrumento musical.

Al romper el aula estática y transformarla en espacios con movimiento, permitió que no solo aflorara la identidad corporal de cada integrante sino también poder compartirla en el grupo sin sentir vergüenza ni percibir crítica, aflorando un espacio donde se divertían aprendiendo, se rompían tabús frente a la pena del cuerpo y más importante se brindaba un espacio de creación y un espacio de fortalecimiento de la autoestima, libre de sátiras y juzgamientos.

También se observó que al optar por canciones infantiles sencillas se brindó una herramienta que permite el desarrollo de habilidades motrices gruesas y finas que en algunos integrantes de los grupos fueron demoradas en aflorar, asimismo se pudo advertir un espacio

de conciencia corporal y espacial donde los jóvenes se permitían equivocarse sin pensar en las posibles consecuencias. Estas actividades según la postura del autor deberían ser implementadas con niños a partir de los 5 años pero se retoman con jóvenes a partir de los 12 años ya que se busca poder llenar algunos vacíos que durante su aprendizaje musical y corporal deben resolverse.

Además, las canciones y espacios de aprendizaje los llevo a ser niños de nuevo sin prejuicios y más importante aun demostrando visiblemente o con su cuerpo la felicidad que el aprendizaje les puede brindar donde la risa espontanea de el logro obtenido es la manifestación de una buena autoevaluación inconsciente.

4.3 En cuanto al momento 3.

Al comparar los jóvenes que tuvieron la posibilidad de apropiar los elementos del ritmo por medio de la eurtmia con los que lo hicieron desde una forma tradicional teoría se puedo observar que los primeros encontraron no solo un crecimiento musical sino personal al ser implementado los ejercicios en grupo y poder mostrar sus fortalezas y debilidades en el grupo permitiéndoles crecer en autoconfianza, aprendiendo al poder observar a los compañeros y poder imitar a los mismos, brindándoles un espacio de respeto del cuerpo del otro y el suyo, se encontró una estrategia didáctica para romper el aula y transformar el conocimiento del maestro para hacerlo asequible a los alumnos. También se deslumbro que los jóvenes que tuvieron la posibilidad de implementar los elementos del ritmo a través de la eurtmia la transformaron y llevaron a elementos como las dinámicas en las obras musicales, articulaciones en la parte técnica del instrumento, permitiendo un grupo musical más homogéneo en sus sonoridades.

Además, al tener la posibilidad de apropiar los elementos del ritmo con el cuerpo y consentir el contacto corporal, genero una mayor comprensión de sí mismo y del otro, permitiendo una interpretación musical grupal más amable y uniforme con relación a los que lo hicieron de una forma tradicional estática. El conocer a sus compañeros sin usar el lenguaje

verbal admitió desarrollar la lectura inconscientemente de la corporalidad del otro manifestando en movimientos involuntarios juntos en ciertos momentos en las obras musicales donde no solo el sonido proyecta sino el cuerpo también siente la necesidad de interpretar al mismo tiempo siendo respetuosos con la música y entre ellos.

Quinto Capítulo.

Conclusiones y Discusiones

Este espacio de aprendizaje como es el trabajo de investigación ha reconocido la transformación del saber del maestro para hacerlo asequible al alumno, siendo una herramienta didáctica desde lo corporal y/o vivencial permitiendo la resignificación de lo teórico a lo vivencial que admitió la comprensión con el movimiento corporal o euritmia de los elementos del ritmo, para darle un nuevo significado y plasmarlo al momento de la ejecución instrumental en grupo. También afloraron momentos donde inconscientemente el movimiento corporal aportaba a elementos en las obras musicales como dinámicas, articulaciones y expresión interpretativa de las mismas

Maestros como Carl Orff y Zoltan Kodaly ratifican las ventajas de la transformación del conocimiento desde el disfrute de lo vivencial con el cuerpo y al ser compartido en grupos se aprende desde la experiencia y ejemplo del otro, siendo un espacio donde todos pueden ser el maestro o ejemplo a seguir, permitiendo ser una herramienta para resolver las diferentes dificultades en el espacio de aprendizaje porque todos pueden aprender de todos sin usar las palabras sino simplemente observando e imitando.

Al romper el aula con la euritmia y aplicarla en procesos formativos de jóvenes entre los 13 y 17 el aprendizaje fue mutuo y sin barreras, claro es importante aclarar que a todas las personas no se desarrollaban desde lo corporal a la misma velocidad, así como desde lo emocional igual, pero al ser actividades repetitivas desde el movimiento se puede generar aprendizaje por imitación, por lo tanto la práctica permanente de estas actividades, hacían que el los jóvenes fuesen más, sensibles, independientes, rítmicos y musicales dándole un poco de sentido al quehacer de la práctica educativa y sea un poco más amena y sensible, siendo una

estrategia didáctica que puede potencializar el intercambio de saberes artísticos entre pares, con el educador y propicio espacios para la implementación de valores morales.

Asimismo al contrastar los resultados de la aplicación de la euritmia para incentivar los elementos del ritmo en el proceso de banda juvenil se evidencio que el aprendizaje de los mismos por medio de la euritmia es interiorizado desde lo corporal, aunque su concepto teórico no fuese claro para los participantes de las actividades en un principio, se resignifico al momento de interpretar el instrumento en una obra musical permitiendo que las figuras musicales escritas fuesen un recuerdo de algo ya vivido, admitiendo la interpretación más juntos y escuchándose mutuamente así como reconoció que otros aspectos no estudiados en este trabajo de investigación como dinámicas y articulaciones musicales empezaran a mejorar ya que algunos integrantes inconscientemente empezaron a realizar crescendos o decrescendos con el cuerpo y el instrumento musical mejorando la interpretación en las obras musicales.

Aunque existen pocos trabajos escritos sobre el aprendizaje por medio de la euritmia en el campo musical de bandas sinfónicas, los maestros entrevistados tenían conocimiento sobre las posibilidades de aprender a través del movimiento corporal y sus beneficios permitiendo que el proceso investigativo sea un espacio de crecimiento para el investigador ya que se buscaron en otras áreas de aprendizaje no solo el musical sino sitios como el desarrollado en aulas.

Es claro que este espacio investigativo debe seguirse madurando, y como muchos necesita ser profundizado, por lo tanto, se proyecta seguirlo trabajando en una tesis doctoral donde abra más maduras y experiencia de parte del investigador para seguir creciendo en el campo del conocimiento.

Anexos

Anexo A. Entrevistas

A. 1 Entrevista al Maestro Brayan Achuri Director Banda Infantil De Tocancipa(27 abril de 2018)

Bueno nos encontramos con el maestro Brayan Achuri él es el director de la banda sinfónica de la escuela Rincón Santo de Tocancipá. Maestro buenas tardes.

Muy buenas tardes, muchas gracias por ésta invitación a ésta entrevista.

Bueno, maestro le voy a hacer 3 preguntas, yo soy estudiante de maestría de la Universidad Militar de maestría en educación. La primera es. ¿Qué importancia tiene la música en la formación del individuo?

Bueno, pedagógicamente, culturalmente, inclusive, podríamos hablar de medicinalmente, en esos factores se ve beneficiado la persona como tal. En mi caso los niños tienen una formación en valores, en conceptos que uno maneja desde la pedagogía, que son de carácter formativo, sobre todo, todo es muy formativo, más allá de que cada individuo a futuro vaya a ser músico.

Maestro, ¿Qué elementos utiliza para la enseñanza?

La disciplina, inculcar en los niños el valor de la responsabilidad, mucha didáctica para lo que es, en clases teóricas y gramaticales en la música y mucho trabajo en grupo.

Por último maestro, ¿Cómo enseña los elementos del ritmo?

Principalmente se explican de manera ilustrativa en un tablero, segundo se hace un trabajo de sensibilización y adiestramiento, que eso se hace de la mano con el maestro de percusión, para que los muchachos sientan los pulsos, sientan los tiempos y tengan una... entiendan la dirección espacial en cada compás. Sucesivamente ya se va con el instrumento de la manera teórica práctica ya con el instrumento.

Maestro, muchísimas gracias.

A. 2 Entrevista a Integrantes de la Banda Sinfónica de Tocancipa

(27 abril de 2018)

Bueno entonces nos encontramos con la banda sinfónica de Tocancipá del colegio ¿Cómo se llama el colegio?

Antonio Santos

Antonio Santos del municipio de Tocancipá.

Entonces muchachos voy a hacer 3 preguntas, la primera es muy fácil, a ver el que responda

¿Por qué están en la agrupación?

Yo estoy acá porque cuando vinieron los profesores me gustó la idea.

Te gustó la idea cuando vinieron los profesores, ¿y a ti?

Para aprender más

Para aprender más, ¿Y quién más? ¿Y tú porque estás en la banda?

Porque me gusta la música

¿Te gusta la música? A bueno ¿Y nadie más? ¿Por qué más están en la banda? ¿No? ¿Por qué si? ¿Por qué estarán en la banda? ¿Uno por qué está en la banda?

Para aprender

Para aprender

Para aprender más de la música

Para aprender más de la música

Porque nos gusta la música

Porque les gusta la música

Para aprender cosas buenas y no mañas de la calle

¡Huy! Muy bien

Porque nos causa interés la música

Muy bien, todo lo que ustedes respondan es perfecto.

¿Alguien más quiere responder porque están aquí en la agrupación, en la banda? ¿Nada? ¿Siguierte? Listo

¿Qué es lo que más les gusta de estar en la agrupación?

A mí lo que más me gusta en la agrupación esto es que puedo tocar el corno, yo desde que llegué acá me sentí asombrada por ver tantos instrumentos.

Ok ¿Y a ti?

A mí me gusta tocar la percusión

A ti te gusta tocar la percusión, muy bien

A mí me gusta tocar la flauta porque suena como bonito

Suena como bonito la flauta, muy bien

¿Quién más? ¿Qué es lo que más les gusta de estar en la agrupación?

A mí lo que más me gusta es que siempre tocamos todos los días, de lunes a sábado, y podemos disfrutar de la música que acá hacemos y podemos escucharla y tener tiempo de lo que nosotros tocamos

Muchísimas gracias y ¿Por aquí? ¿A ustedes no les gusta nada de la agrupación?

(Risas)

¿Qué es lo que más les gusta de la agrupación?

Que podemos conocer más ciudades

Pueden conocer más ciudades, Muy bien ¿y a ti?

Porque podemos tocar canciones de nuestro país

Muy bien, porque pueden tocar canciones del país

Porque podemos aprender de los demás y conocerlos

Muy bien, ¿Quién más? Quien por aquí alzó la mano. ¿Se arrepintió?

Si

Bueno y la última, la más fácil de todas, ésta es la más fácil

¿Qué es lo más difícil de aprender música?

Las canciones

Las canciones, lo más difícil de aprender música es las canciones, las canciones

La embocadura

La embocadura, las canciones

Aprender a tocar el instrumento

Aprender a tocar el instrumento

Lo mismo que él

Lo mismo que él

Las canciones

Los temas

Los temas

Las canciones

Saberse todas las partituras de memoria

Saberse todas las partituras de memoria

Las notas

Las notas

La respiración

La respiración

Que más, ¿Qué será lo más difícil de aprender música?

La disciplina

La disciplina, si, para todos jejeje

¿Cuál?

Mantener las notas

Mantener las notas

Seguir al director

¿Seguir al de la tuba?

No, al director

Aaa al director

(risas)

La afinación

La afinación

El tiempo

El tiempo, ¿y por qué el tiempo?

Porque a veces como que, nos ponemos a mirar es la partitura y no al director

Se pierden en el tiempo ¿Quién más? ¿Quién más cree que es lo más difícil de aprender música?

Todo, todo, todo

¿Todo? ¿También venir a ensayos?

No no no eso si no

A entonces no es todo, ¿Qué más será lo más difícil de aprender música?

Tocar

¿Tocar? No. Eso es lo más chévere. Su hermano. Listo niños.

A. 3 Entrevista a integrantes de la Banda Sinfónica Infantil de Zipaquirá

(4 de mayo de 2018)

Muchachos buenas tardes, ¿cómo están?

Buenas tardes

Estamos con la banda sinfónica infantil de Zipaquirá. Bueno la primera pregunta muchachos es. ¿Por qué están aquí, porqué están en la agrupación?

Porque me apasiona la música

Quien más, ¿por qué están aquí muchachos?

Para no irse por malos caminos.

Para no irse por malos caminos. Muy bien, ¿Por qué más estamos acá?

Para realizar otro tipo de actividades

Para realizar otro tipo de actividades, Muy bien, ¿Por qué más están aquí? ¿En la banda muchachos?

Para aprender y conocer algunos amigos

¿Para qué Andres?

Jajajaja

Ángel.

Pues, para aprender y hacer amigos

Y hacer amigos, muy bien. ¿Por qué más están aquí?

Para ser alguien en la vida

Para ser alguien en la vida, muy bien. Para qué más estarán aquí. ¿En la banda, en la agrupación?

Para aprender a ser buena persona.

Para aprender a ser buena persona, ¿quién más? ¿Qué pasa muchachos están tímidos? La segunda pregunta, es más fácil, ¿Qué es lo que más les gusta de estar en el grupo, de estar en la banda, de estar aquí?

La música

La música, ¿Quién más? ¿Qué es lo que más le gusta?

Los concursos

Los concursos, muy bien. ¿Qué es lo que más les gusta?

Los viajes

Los viajes, claro, ¿Qué más? La piscina ¿Qué más les gusta de estar acá?

La amistad

La amistad, ¿Qué más?

Compartir con los demás

Compartir con los demás ¿Qué más le gusta Oscar? ¿Qué más les gusta de estar aquí, en la banda, en la agrupación?

Tocar

Tocar, ¿Qué más? Juan que opina... sin palabras

Bueno muchachos, última pregunta, es la más fácil ¿Qué es lo más difícil de aprender música?

La Disciplina

La disciplina

Que no lo apoyen

Que no lo apoyen, ¿qué no lo apoyen quiénes?

La familia

La familia ¿Qué es lo más difícil de aprender música?

El tiempo libre

El tiempo libre, ¿Es lo más difícil?

¿Qué es lo más difícil de aprender música?

Aprender a tocar el instrumento

Aprender a tocar el instrumento, ¿Por qué?

Porque se necesita mucho tiempo

Que más creen que es lo más difícil de aprender música

- Tener tiempo disponible
- Ser disciplinado
- El conocimiento

¿Qué más opinan muchachos? ¿Mmm? ¿Qué es lo más difícil de aprender música?

Yuliana

Como que a veces no nos comportamos como es, entonces

A veces no se comportan como es, que opina Oscar ¿qué es lo más difícil de aprender música?

Las notas musicales

¿Las notas musicales y porque?

Porque cada nota tiene diferente posición y para aprendérselas todas

Ok, y Oscar que opina, digo... Carlos ¿qué es lo más difícil de aprender música? ¿Nada?

¿Todo es fácil?

Kevin qué opinas, ¿qué es lo más difícil de aprender música?

¿Tú que crees?

Las obras

Las obras, es lo más difícil de aprender música y ¿Por qué?

Esteban qué opinas

Yo pienso que lo más difícil de prender música es la técnica.

¿La técnica?, ¿en el instrumento?

Si

¿Y por qué?

Para tener técnica en el instrumento se requiere muchos años, tiempo, todo

Juan que opina ¿qué es lo más difícil de aprender música?

La digitación

¿La digitación? ¿En el instrumento y por qué?

Como dijo Oscar cada nota tiene su posición diferente entonces es difícil aprendérselas todas

Y Camilo que opina

Pues si

Pues sí que, ¿qué es lo más difícil de aprender música?

Pues iniciando sería como lo de la boquilla

La embocadura

Se acomoda a eso al instrumento

¿Qué opinas? ¿Qué es lo más difícil de aprender música?

La respiración

La respiración ¿y por qué?

Porque uno se queda sin aire

Porque uno se queda sin aire, ¿Qué opina guapo? ¿Qué es lo más difícil de aprender música?

No se

¿No sabe? ¿Todo es fácil? ¿Todo es difícil?

Algunas cosas

Algunas cosas ¿Cómo cuáles?

Como las obras nuevas

Las obras nuevas, ¿Qué más?

Ángel tu qué opinas, ¿qué es lo más difícil de aprender música?

Pues que uno dedica mucho el tiempo, osea uno se compromete con cosas, pero uno le tiene más confianza a eso.

¿Qué es lo más difícil?

El tiempo

¿El tiempo? Pero el tiempo en la música, ¿llevar el tiempo? ¿O el tiempo que no tienes para la música?

Que a veces a uno le pasa que no tiene tiempo y dedicación para la música

A ok, eso es lo más difícil. ¿Tú qué opinas? ¿Qué es lo más difícil de la música?

¿Nada? ¿Sin palabras?

El registro

El registro, ¿En el instrumento? ¿Y por qué?

No sé, porque al inicio uno no alcanza a subir notas y pues con el tiempo ya te empieza

Ok, alguien más muchachos, nada, por una hamburguesa en el corral.

Bueno muchachos muchas gracias. Listos.

(Aplausos)

Anexo B. Diarios de Campo

B. 1

Diario de Campo
<p>LA EURITMIA, COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA: EL RITMO EN LA MÚSICA COMO PROCESO DE FORMACIÓN DE BANDAS MUSICALES JUVENILES</p>
<p>Docente: German Andres Rusinque Conejo</p>
<p>Tiempo: 2 horas</p>
<p>Fecha: 14 de agosto de 2018</p>

Actividad	Observación
<p>Con los jóvenes de séptimo se trabajó la canción de nombre “<i>oficio</i>”</p>	<p>Este grupo particularmente es muy presto a este tipo de actividades. Sin ningún reparo se formaron en las 2 filas y realizaron la actividad con gran agrado manifestando por medio de risas y gran disciplina además fue posible crear de lo propuesto nuevos pasos permitiendo así la posibilidad de crear un nuevo resultado también observaban a sus compañeros para desplazarse juntos permitiendo un buena sincronía y estabilidad en el tiempo.</p>

B. 2 Diario de Campo**Diario de Campo**

LA EURITMIA, COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA: EL RITMO EN LA MÚSICA
 COMO PROCESO DE FORMACIÓN DE BANDAS MUSICALES JUVENILES

Docente: German Andres Rusinque Conejo

Tiempo: 2 horas

Fecha: 21 de agosto de 2018

Actividad	Observación
<p>En el grado octavo se trabaja la canción “<i>el cien pies</i>”</p>	<p>Al principio de la actividad los integrantes del grupo eran rehaceos a tomarse de la cintura, así como en realizar una sola fila debido a su timidez también, les es difícil escuchar y desplazarse al mismo tiempo.</p> <p>Esto cambio totalmente al finalizar la actividad todos caminan al mismo tiempo, se desenvuelven corporal como uno solo además el ambiente del espacio de aprendizaje cambio de timidez a alegría y compañerismo.</p>

B. 3 Diario de Campo**Diario de Campo**

LA EURITMIA, COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA: EL RITMO EN LA MÚSICA
 COMO PROCESO DE FORMACIÓN DE BANDAS MUSICALES JUVENILES

Docente: German Andres Rusinque Conejo

Tiempo: 2 horas

Fecha: 7 de septiembre de 2018

Actividad	Observación
<p>Con la banda sinfónica especial de Zipaquirá se trabaja una ronda circular de nombre <i>“Irish Mandala”</i></p>	<p>Al ser un grupo que lleva trabajando varios años y que se conocen en ámbitos personales y académicos la actividad se desarrolló sin ningún inconveniente, expresaban que este tipo de actividades las gustaban y afianzaban sus conocimientos en elementos del ritmo como el tiempo, acento, pulso y compas además, que les permitían reforzar losos de amistad y rompía un poco la rutina del ensayo general de la banda sinfónica oxigenando el quehacer de la misma</p>

Anexos C. Videos

<https://www.youtube.com/watch?v=BDn9pUVs8Rk&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=5ioLIS0gvWc&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=1uc9PkhP3Fc&feature=youtu.be>

Referencias

- BaraNe, R., Barbosa, C., Casas, M. V., Mora, F., Rey, J., Saavedra, L., & Zuleta, A. (2003). Plan Nacional de Música para la Convivencia; Parámetros de Contenidos y Alcances para las Prácticas Colectivas de Coros, Bandas y Orquestas”, Informe presentado al Ministerio de Cultura, acerca de los parámetros para la orientación, ordenamiento y estructuración de contenidos y alcances de los procesos de educación musical básica no formal para niños y jóvenes en el país, que consoliden las prácticas colectivas de coros, bandas y orquestas. de Educación, L. G.
- Ley 115 de 1994 (1994). Bogotá, Colombia: Ediciones FECODE.
- Elliot, j (2005). Investigación acción en educación. Madrid. Morata.
- Martínez, I. C. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la " performance" de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 65-82.
- Martínez, I. C., & Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento. Actas del x Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Eds. Alejandro Pereira Ghiena y otros. Buenos Aires: SACCoM, 521-530.
- Bartlett, 1932: 201 cf. Lopez-Cano, 2004c.
- Chevallard. Y. (1998) La transposición didáctica Del saber sabio al saber al saber enseñado. Aique.

- Peñalba, A. (2008). El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos. *Publicaciones digitales: Universidad de Valladolid*.
- Gamboa, R. E. (2016). Aplicación de la euritmia como estrategia didáctica en el coro infantil-juvenil Tolle Et Lege de la Parroquia Inmaculada Concepción de Suba.
- Rubio, C. 2008. La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo. *Acta literaria*, 37, 9-23
- Tipán, M., & Belén, A. (2016). La euritmia en la comunicación no verbal de los niños y niñas de 4 a 5 años de la escuela de educación general básica Julio Enrique Fernández de la parroquia Izamba, provincia de Tungurahua (Bachelor's thesis, Universidad Técnica de Ambato. Facultad de Ciencias humanas y de la Educación. Carrera de Parvularia.
- Zuleta, A. (2008). El método Kodály y su adaptación en Colombia.
- Abramson, R. (1997). *Rhythm Games for perception and cognition*. USA: WB Music.
- Graetzer, G. y Yepes, A. (1961). *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Barry.
- Hemsey de Gainza, V. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Arráez, J. D. B. (2013). Los principales métodos activos de Educación Musical en Primaria: Diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula. *Artseduca*, 5, 6-21.
- Romero, S. C. (2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo xx en la enseñanza actual. *Magister*, 27, 37-43.

- Plan Nacional de Música para la Convivencia PNMC (2002). República de Colombia. Ministerio de Cultura. Manual para la gestión de bandas-escuela de música. Bogotá, Dirección de Artes-Área de música, Programa Nacional de Bandas, [En línea:] (Consultado en marzo de 2018).
- Barriga, A. (1997). Didáctica y curriculum. México, D.F.: Paidós.
- Sanuy, M., Keetman, G., Orff, C., & Sarmiento, L. G. (1969). Orff-Schulwerk: música para niños (Para niños de 4-8 años). I. Unión Musical Española.
- Jacob, E., "Qualitative Research Traditions: A Review", en *Review of Educational Research* 57, 1987, pp. 1-50.
- Marrero, "Panorama de la investigación curricular", en *Curriculum*, 1990, pp. 7-30.
- Woods, P. (1989). La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa. Paidós