

**PROPUESTA DIDÁCTICA BASADA EN RECURSOS MULTIMEDIALES PARA  
INTERPRETAR ALGUNOS RITMOS COLOMBIANOS Y ECUATORIANOS EN  
EL ÁREA DE GUITARRA EN EL PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**ROLANDO CHAMORRO JIMÉNEZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN  
SAN JUAN DE PASTO  
2014**

**PROPUESTA DIDÁCTICA BASADA EN RECURSOS MULTIMEDIALES PARA  
INTERPRETAR ALGUNOS RITMOS COLOMBIANOS Y ECUATORIANOS EN  
EL ÁREA DE GUITARRA EN EL PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**ROLANDO CHAMORRO JIMÉNEZ**

**Proyecto de trabajo de grado presentado al comité curricular de la Maestría  
en Educación**

**Asesor  
DOCTOR: ROBERTO RAMÍREZ BRAVO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN  
SAN JUAN DE PASTO  
2014**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusivas de su autor”**

**Artículo 1 del acuerdo N° 324 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño**

**Nota de aceptación:**

Calificación: 85 puntos

---

Fecha de sustentación: 29 de abril

---

---

DRA. GABRIELA HERNÁNDEZ  
Presidente del Jurado

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS  
Jurado

MARIO EGAS VILLOTA  
Jurado

FELIPE GIL JIMÉNEZ  
Jurado

San Juan de Pasto, 26 de marzo de 2014

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo al Maestro Javier Emilio Fajardo Chávez Q.E.D.P, compañero de aventuras musicales.

A mis tres hijos María José, Jessica María y Rolando de Jesús.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco el apoyo, confianza y estímulo permanente a mi Asesor Doctor Roberto Ramírez Bravo.

A mis estudiantes de guitarra del Programa de Licenciatura en Música.

A mi equipo de trabajo María José Chamorro, Sandra Yanet Burbano, Lyda Aleydy Tobo, Arturo Hernández Pantoja, Javier Vallejo Díaz, Eder Achicanoy, Judith Miranda Vela, que de una u otra forma, colaboraron en la realización de este proyecto.

## CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	13
<b>1. ASPECTOS TEÓRICOS</b>	17
<b>1.1 TÍTULO</b>	17
<b>1.2 DESCRIPCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	17
1.2.1 Formulación del problema	18
<b>1.3 OBJETIVOS</b>	18
1.3.1 Objetivo general	18
1.3.2 Objetivos específicos	18
<b>1.4 JUSTIFICACIÓN</b>	19
<b>2. MARCO REFERENCIAL</b>	22
<b>2.1 ANTECEDENTES</b>	22
2.1.1 Antecedentes regionales	22
2.1.2 Antecedentes nacionales	23
2.1.3 Antecedentes internacionales	26
<b>2.2 MARCO LEGAL</b>	27
2.2.1 Normas y leyes que justifican la educación artística	27
<b>2.3 MARCO CONTEXTUAL</b>	32
2.3.1 Macro contexto	32
2.3.2 Micro contexto	33
<b>2.4 MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL</b>	34
2.4.1 Recursos didácticos	34
2.4.2 Didáctica	34
2.4.3 Constructivismo	35
2.4.4 Socio constructivismo	35
2.4.5 Enfoque cognitivo	36
2.4.6 Aprendizaje significativo	36
2.4.7 Aprendizaje por descubrimiento	37
2.4.8 Recurso multimedial como medio didáctico	38
2.4.9 La enseñanza de la guitarra a través de recursos multimediales	38
2.4.10 Método Suzuki	39
<b>2.5 ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA</b>	40
2.5.1 Música	40
2.5.2 Música nacional	41
2.5.3 Tendencias musicales en Nariño	43
2.5.4 Músicos representativos de Colombia y Ecuador	44
<b>2.6 TERMINOLOGÍA MUSICAL BÁSICA</b>	46
2.6.1 Melodía	46
2.6.2 Ritmo	46

2.6.3	Pentagrama	47
2.6.4	Armonía	47
2.6.5	Compás	47
2.6.6	Nota	47
2.7	<b>RITMOS COLOMBIANOS</b>	48
2.7.1	Bambuco	48
2.7.2	Pasillo	49
2.7.3	Cumbia	49
2.8	<b>RITMOS ECUATORIANOS</b>	51
2.8.1	Albazo	51
2.8.2	Sanjuanito	52
2.8.3	Pasillo ecuatoriano	53
2.9	<b>MARCO METODOLÓGICO</b>	55
2.9.1	Paradigma de investigación	55
2.9.2	Enfoque	55
2.9.3	Técnicas e instrumentos para recolección de información	56
2.9.4	Población y muestra	56
2.9.5	Técnicas e instrumentos de análisis de la información	56
2.9.5.1	Categorización	56
3.	<b>ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN</b>	58
3.1	<b>TENDENCIAS MUSICALES</b>	58
3.2	<b>DIFUSIÓN DE LA MÚSICA</b>	62
3.3	<b>LA MÚSICA ECUATORIANA EN EL CONTEXTO MUSICAL NARIÑENSE</b>	64
3.4	<b>LAS MÚSICAS REGIONALES EN EL PLAN DE ESTUDIOS</b>	65
3.5	<b>ESQUEMAS RÍTMICOS BÁSICOS DE LA MÚSICA COLOMBIANA Y ECUATORIANA Y SU DIFICULTAD INTERPRETATIVA</b>	68
3.6	<b>MATERIAL DIDÁCTICO</b>	69
4.	<b>PROPUESTA. INTERPRETACIÓN DE ALGUNOS RITMOS COLOMBIANOS Y ECUATORIANOS EN GUITARRA, A TRAVÉS DE RECURSOS MULTIMEDIALES</b>	72
4.1	<b>DESCRIPCIÓN</b>	72
4.2	<b>OBJETIVO GENERAL</b>	73
4.3	<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	73
4.4	<b>JUSTIFICACIÓN</b>	74
4.5	<b>METODOLOGÍA</b>	74
4.5.1	Cumbia	75
4.5.1.1	Colombia tierra querida	75
4.5.1.2	Navidad negra	81
4.5.1.3	Quiero amanecer	86
4.5.2	Bambuco	91
4.5.2.1	María Antonieta	91
4.5.3	Sonsureño	96

4.5.3.1 Sandoná	96
4.5.3.2 El Miranchurito	101
4.5.4 Pasillo	106
4.5.4.1 Ángel de luz	106
4.5.4.2 El aguacate	111
4.5.4.3 Yagary	116
4.5.4.4 Anhelos infinitos	121
4.5.4.5 Ya no te quiero pero no te olvido	127
4.5.4.6 Anhelos	133
4.5.4.7 Cantares del alma	138
4.5.4.8 Pasional	143
4.5.4.9 Por ti llorando	148
4.5.5 Albazo	153
4.5.5.1 Taita Salasaca	153
4.5.5.2 Solito	157
4.5.6 Sanjuanito	162
4.5.6.1 Pobre corazón	162
4.5.6.2 Sanjuanito tradicional	167
4.5.7 Vals	173
4.5.7.1 Las tres de la mañana	173
<b>CONCLUSIONES</b>	179
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	181
<b>CIBERGRAFÍA</b>	185
<b>ANEXOS</b>	186

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
<b>ANEXO A. ENCUESTA N°1 DIRIGIDA A ESTUDIANTES</b>	186
<b>ANEXO B. ENCUESTA N°2 DIRIGIDA A DOCENTES</b>	188
<b>ANEXO C. PROGRAMAS DE GUITARRA CLÁSICA NIVELES I AL VI</b>	190
<b>ANEXO D. CD INTERACTIVO</b>	198

## RESUMEN

El presente documento contiene una propuesta pedagógica dirigida a los estudiantes de Instrumento Principal Guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, a partir del empleo de los recursos multimediales como una herramienta didáctica que facilite el proceso de difusión de la música regional y ecuatoriana.

En la primera parte el lector encontrará los aspectos teóricos que permiten dar cuenta del planteamiento del problema, así como de los objetivos que persigue la investigación. En la segunda parte el Marco Referencial ubica la propuesta desde una contextualización que deja ver la urgente necesidad que tiene la región de mantener viva la tradición musical, de igual forma el Marco Teórico reúne todos los aspectos pedagógicos que son tenidos en cuenta para la realización de la propuesta. En el último capítulo se presenta la metodología de la propuesta con el desarrollo de 20 temas musicales con un completo análisis armónico, melódico y rítmico; el trabajo multimedial está realizado con un C.D. interactivo y un video que le permiten al estudiante una continua retroalimentación en el proceso interpretativo.

## **ABSTRACT**

This document contains a proposal aimed at teaching students guitar Instrument Principal Bachelor of Music at the University of Nariño, from the use of multimedia resources as an Ecuadorian didactic tool that facilitates the process of dissemination of the regional music and.

In the first part the reader will find the theoretical aspects that allow to account for the problem statement and the objectives of the research. In the second part the guiding framework locates the proposal from a contextualization that reveals the urgent need for the region to keep alive the musical tradition, just as the theoretical framework meets all the educational aspects that are taken into account to perform the proposal. In the last chapter of the proposed methodology is presented for the development of 20 songs with a full harmonic, melodic and rhythmic analysis, the multimedia work is done with a CD interactive and video allow students continuous feedback in the interpretive process.

## INTRODUCCIÓN

La educación musical ha contribuido, desde tiempos lejanos, en la construcción de la persona, entendiendo ésta palabra como el complejo conjunto de dimensiones que abarca el ser humano. La música, desde sus componentes estructurales, permite elaboraciones mentales que bien pueden compararse con las algebraicas; la diferencia es que esta sólo opera desde la racionalidad y la música lo hace, además, desde la emocionalidad. Esto le permite llegar a niveles muy profundos de la psique, alcanzando niveles de comunicación aún más profundos que los logrados por el lenguaje hablado. Sumado a este fenómeno, está la presencia de elementos terrígenos, los de la regionalidad, la lengua musical materna, como diría Shinichi Suzuki, y la relación de un instrumento de práctica generalizada: la guitarra. Las canciones que fueron usadas para el arrullo, la alegría de la fiesta, el cortejo, el agradecimiento, la expresión de la tristeza y la desilusión, provocan reacciones que profundizan aún más la comunicación que el individuo entreteje en el seno de la sociedad.

Antes de los años noventa, los músicos nariñenses no tenían un programa profesional en el que pudieran cursar estudios superiores. Antes de la aprobación del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, que se dio en 1993, la formación vocal e instrumental debía hacerse a través de procedimientos autodidactas o recurriendo a programas de formación no formal como cursos esporádicos o escuelas creadas por particulares. En el Programa de Licenciatura en música los estudiantes cursan diez semestres en los cuales reciben una formación centrada en el conocimiento de la música occidental europea desde el renacimiento hasta el presente, desconociendo realidades musicales distintas como la local, la nacional y la latinoamericana. La guitarra es una de las áreas más importantes de del programa, esta se ofrece como instrumento y complementario y también como instrumento principal. En el segundo priman, partiendo del enfoque occidentalista, los repertorios, barrocos, clásicos, modernos y contemporáneos.

La ubicación del Departamento de Nariño en la zona de frontera permite la confluencia de rítmicas provenientes de distintas regiones y países. Ecuador, por estar en la inmediatez de la relación territorial, abona el mayor número de influjos musicales a dicho departamento. Este hecho ha llevado a la consideración de la pertinencia de asumir repertorios conjuntos de los dos países. Las sonoridades ecuatorianas, casi siempre cargadas de nostalgia, ocupan los mismos lugares de la mente y el espíritu de los nariñenses donde se aposentán las sonoridades de los Andes colombianos, de allí su plausibilidad.

Los establecimientos educativos, en su generalidad, mantienen metodologías ancladas en mecanismos tradicionales de enseñanza desconociendo las posibilidades de los adelantos tecnológicos. La accesibilidad actual a este tipo de

herramientas y la familiarización de la juventud con ellas, lleva a dinamizar la práctica pedagógica para optimizar los resultados y lograr, en menos tiempo, mejores logros.

El objetivo central de este trabajo es mezclar propósitos educativos, con emocionalidad y regionalidad en una propuesta de formación musical desde la guitarra como instrumento polivalente, destinado a unos estudiantes concretos, los de la mencionada Licenciatura, y apelando a los recursos propios de los adelantos tecnológicos combinados en un programa multimedial interactivo.

Proyectos como el presente se justifican desde la necesidad de recuperar los elementos propios de la cultura local frente a la avalancha de sonoridades comerciales propias del mundo contemporáneo. El acervo existente (consistente en ritmos, repertorios, arreglos, intérpretes y grabaciones) es sumamente rico y por ello es conveniente y necesario, en aras de favorecer la identidad regional, su recuperación. Pero esta recuperación sería sólo un ejercicio musicológico vacío sin una aplicabilidad, sin una función, sin un sentido. El Programa de Licenciatura en Música, como único centro de estudios superiores en Nariño, es el llamado a realizar este proceso de recuperación y el indicado para poner en circulación sus hallazgos con la población estudiantil y el cuerpo profesoral. Partiendo de que la guitarra goza de amplia aceptación entre dicha población y es, además, la más utilizada en la música popular, se convierte en el instrumento adecuado para orientar este proceso de recuperación y subsiguiente difusión de los resultados. Sumado a esto, la estructuración de una propuesta pedagógica desde los recursos multimediales, contribuye significativamente a la consolidación de este anhelo.

Los antecedentes regionales empiezan a mostrar un atisbo de interés por la consolidación de propuestas para la formación musical desde los repertorios locales utilizando recursos derivados de la tecnología. Se destaca especialmente en este intento la *Cartilla interactiva de educación musical para la enseñanza-aprendizaje de las músicas tradicionales de la zona andina del Departamento de Nariño*, trabajo presentado por Álvaro Bastidas, Jorge Guerrero y Javier Jaramillo para optar por el título en Licenciatura en Música en el Programa Colombia Creativa del Ministerio de Cultura y la Universidad de Nariño. La rítmica central que abordó este trabajo es el sonsureño, desde sus elementos teóricos, formales y prácticos. En los ámbitos nacional e internacional puede encontrarse un gran número de trabajos relacionados con la recuperación de músicas vernáculas y populares de la misma forma que investigaciones para la enseñanza de la música utilizando programas interactivos destinados al entrenamiento auditivo y la práctica instrumental y vocal.

La normativa nacional favorece proyectos de esta naturaleza. La Constitución Política de Colombia, como marco general establece los principios sobre los cuales se crea la legislación específica que permite la creación de las políticas que

se concretan en programas y acciones gubernamentales. Uno de estos principios que viabiliza la realización de propuestas como la presente es: "La cultura, en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de valores culturales de la Nación". La Ley 30 de 1992 crea un marco legal orientado a la consolidación de la Nación colombiana desde el fortalecimiento de la cultura, la investigación y la creación de tecnologías que permitan el desarrollo social y económico de los ciudadanos. Se suman a estos dos grandes marcos de referencia legal, un sinnúmero de normas que viabilizan propuestas educativas en lo general y en lo específico musical.

Los componentes teóricos y conceptuales de este trabajo están basados en un conjunto de postulados educativos derivados del aprendizaje significativo, el constructivismo, el enfoque cognitivo, el socio constructivismo y el aprendizaje por descubrimiento. Dicho conjunto de postulados forman un método ecléctico que busca conjugar las herramientas metodológicas más pertinentes a los fines que persigue la propuesta.

La investigación educativa, por su carácter eminentemente social, involucra al investigador desde sus más íntimas inherencias llevándolo al objeto de estudio con el acervo que deriva de sus condicionamientos. Por ello, el presente proyecto utiliza herramientas propias de la investigación cualitativa. Como el corpus ha sido buscado, en su generalidad, en los testimonios orales, la especificidad de su metodología está relacionada con la etnografía. La principal herramienta que se utilizó para la recolección de información fue la encuesta. La información obtenida de la aplicación de este instrumento fue analizada teniendo en cuenta cinco categorías que son las siguientes: tendencias musicales en el área de guitarra, difusión de la música colombiana, la música ecuatoriana en el contexto musical nariñense, las músicas regionales en el plan de estudios y esquemas rítmicos de la música colombiana y ecuatoriana y su dificultad interpretativa.

La aplicación del instrumento en mención permite observar, entre otras cosas, las siguientes: que gracias a la orientación general del Programa de Licenciatura en Música, tanto los contenidos de la materia de guitarra como las apetencias de estudiantes y profesores también están orientados hacia la música occidental europea; que la difusión de los repertorios regionales, nacionales y latinoamericanos es ínfimo; que el folklore ecuatoriano, en especial las músicas vernáculas, ejercen una fuerte influencia en el territorio nariñense desde hace más de cinco décadas; es urgente y necesaria la inclusión de las músicas tradicionales en el pensum de estudios de la Licenciatura; que el conocimiento que los estudiantes tienen de los ritmos colombianos y ecuatorianos ha sido adquirido extracurricularmente.

En consonancia con lo dicho en esta introducción, la propuesta educativa que surge de este proceso investigativo busca no sólo servirse de los elementos connaturales de la música y sus relaciones con el medio cultural y social y el

aprovechamiento de los recursos que proporcionan los adelantos de la tecnología, sino proporcionar un medio para que estudiantes y profesores puedan conocer y difundir el acervo musical regional. En consecuencia, en esta propuesta educativa se elabora un material guitarrístico que favorece la interpretación de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra del Programa de la Licenciatura para desarrollar procesos educativos prácticos que conducen a la recuperación de la memoria y a la construcción de identidad musical regional.

En conclusión, es posible afirmar que es sólo a partir de la detección de las necesidades y las condiciones de la población estudiada como se pueden formular soluciones que permitan resolver el problema; que la música regional necesita, evidentemente, un espacio dentro del currículo de la Licenciatura en Música; que la recuperación de la tradición musical no sólo no es anacrónica sino que es culturalmente correcta y que considerando que los recursos tecnológicos que son utilizados para contener el conjunto de procesos educativos de esta propuesta, son aquellos que las nuevas generaciones manejan cotidianamente, no es conveniente, recurrir a otros recursos que no sean los multimediales porque estos facilitan la comprensión de una manera ágil y didáctica, logrando mejores resultados que las técnicas tradicionales.

## **1. ASPECTOS TEÓRICOS**

## **1.1. TÍTULO**

Propuesta didáctica basada en recursos multimediales para interpretar algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

## **1.2 DESCRIPCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, con una trayectoria de 20 años, se ha convertido en la única opción que tienen los jóvenes con aptitudes musicales, para profesionalizar su quehacer artístico vocal o instrumental, apoyado en la mayoría de los casos en fundamentos empíricos, autodidácticos y experiencias valiosas acumulados en programas de educación no formal, como escuelas particulares, proyectos bandísticos y la Red de Escuelas de Formación Musical del municipio.

A lo largo de 10 semestres los estudiantes realizan un viaje cultural musical desde la antigüedad hasta el siglo XXI, durante este recorrido se encuentran en su gran mayoría con músicas de contextos extranjeros las cuales son el eje del plan de estudios. Desde ellas se argumenta el estudio en las áreas de Estructuras de la música, Coro y Práctica musical conjunta. La obra de los denominados compositores universales (Bach, Beethoven, Mozart, entre otros), constituyen la estructura fundamental.

El contexto musical del Departamento de Nariño, por su ubicación en una zona de frontera con el Ecuador, presenta una gran diversidad y semejanza con los ritmos musicales del vecino país, algunos de los cuales se han adoptado como propios, hasta el punto de interpretarlos en concursos como ritmos nacionales.

Los antecedentes antes mencionados han generado, múltiples ejecuciones de estos ritmos (sistemas de acompañamiento), lo cual se evidencia en diferentes adaptaciones, arreglos y composiciones; además la influencia musical de otras culturas apoyadas en los avances tecnológicos, han creado y promocionado diversos acentos rítmicos que no corresponden a la rítmica tradicional lo que en algunos casos desvirtúa lo regional. Por otra parte, el fenómeno postmoderno conocido como homogenización, toca los espacios y ambientes de la cultura, brindando nuevas herramientas para reinterpretar la herencia o patrimonio. “La tradición une no sólo a diferentes individuos de una misma colectividad, sino también a individuos de diversas generaciones. Ella une a individuos que si bien se corresponden en áreas geográficas no coinciden en época. De ahí también su

importancia histórica como elemento aglutinador, que rompe las barreras de las épocas, para formar grupos a partir de identidades específicas -por ejemplo nacionales o culturales- llegando así a formar parte de la conciencia social de una población”<sup>1</sup>

En el área de Instrumento principal (guitarra) del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, se ha considerado como una forma de soporte a la práctica individual que realiza el estudiante, la implementación de didácticas apoyadas en recursos multimediales, para la interpretación de algunos ritmos musicales de Colombia y Ecuador, debido, como se expuso anteriormente a la urgencia que existe de un conocimiento claro de la tradición musical propia del Departamento de Nariño, que utilice la tecnología como medio facilitador de esta labor.

### **1.2.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

¿Cómo diseñar una propuesta didáctica basada en recursos multimediales para la interpretación de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

### **1.3 OBJETIVOS**

**1.3.1 Objetivo General.** Diseñar una propuesta didáctica basada en elementos multimediales para la interpretación de algunos ritmos musicales colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

#### **1.3.2 Objetivos Específicos.**

- Describir las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Identificar las dificultades en la ejecución de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos que presentan los estudiantes en el área de guitarra en la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ Olavo Alén. Disponible en Internet: IASPM <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Alen.pdf>. [citado el 25 de Febrero de 2014].

- Elaborar material guitarrístico que favorezca la interpretación de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Implementar material guitarrístico a través de recursos multimediales que faciliten la interpretación de algunos ritmos musicales colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

## 1.4 JUSTIFICACIÓN

El hecho de buscar que la cultura musical nariñense y en ella los temas musicales que identifican el folclor colombiano y ecuatoriano se pongan en vigencia, en un estadio histórico donde la música comercial se impone transitoriamente con ritmos que trastocan las culturas tradicionales, puede considerarse una osadía o un intento vano, pero en la riqueza melódica andina del sur de Colombia y del norte ecuatoriano, se encuentran ritmos, composiciones, arreglistas, compositores, interpretes, melómanos y coleccionistas que se pueden visibilizar, mediante la aplicación de recursos didácticos multimediales.

La escuela informal que se instituye en las regiones suburbanas y rurales, del Departamento de Nariño, cuenta con músicos que han estudiado con el rigor y la entereza de los maestros de antaño. Las bandas municipales de músicos han formado intérpretes, instrumentistas y directores calificados. De igual forma en la primera parte del siglo XX las programaciones académicas introdujeron en las escuelas primarias la enseñanza del cancionero popular colombiano, con un vasto repertorio de bambucos, cumbias, guabinas, torbellinos, pasillos, pasajes, porros, entre otros, favorecieron el desarrollo del gusto por la música nacional que hoy se escucha de manera aislada en las escuelas, academias y conservatorios de Colombia. De igual manera en la formación musical se han incluido la interpretación de obras universales de los grandes compositores europeos, desafortunadamente, la música de insignes compositores locales y regionales apenas se menciona o relaciona.

Al hacer una revisión minuciosa del currículo del Programa de Licenciatura en Música, en el programa de Instrumento principal, se puede deducir que los objetivos son demasiado ambiciosos y están formulados desde un contexto foráneo. Los puntos específicos como el perfil del egresado, competencia de área, competencia de asignatura, saberes esenciales, actividades de contacto, actividades asistidas y los criterios de evaluación, hacen que en cada semestre los estudiantes adquieran unas memorias neuromusculares fundamentales, las cuales se pretenden aplicar luego en músicas de otros contextos, apoyadas en materiales

de los periodos del Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico y del siglo XX. Estos hechos promueven un total desconocimiento de la riqueza musical del contexto colombiano y ecuatoriano y para ser más preciso de Nariño, donde confluyen estas dos culturas. La inclusión de ritmos propios del folklore nacional y regional como contenidos de relleno dentro de la asignatura, ha generado entre los estudiantes la subestimación de las rítmicas propias de la música colombiana, porque el verdadero énfasis está en la ejecución de obras del repertorio universal.

El presente proyecto apunta hacia la recuperación de esas experiencias, ritmos y aires musicales autóctonos, vernáculos y tradicionales del sur del país y del norte ecuatoriano, para ser interpretados en la guitarra. Los recursos audiovisuales permitirán el aprovechamiento de las herramientas multimediales para incluir enlaces que conduzcan al estudiante o al profesor a diferentes ventanas donde se pueden encontrar arreglos, adaptaciones, biografías de autores, un breve comentario explicativo acerca de los principales ritmos que identifican el folclor musical colombiano y ecuatoriano y la discografía. Como complemento se incluye la grabación en video de 20 obras musicales interpretadas en vivo, fruto de una minuciosa selección. Estos materiales servirán de soporte didáctico para los guitarristas que deseen aprender, interpretar, conocer y generar nuevos procesos creativos.

Para el Departamento de Nariño y el norte ecuatoriano (Provincias de Carchi, Imbabura y Pichincha), tomando como referente la zona andina, la influencia y hermandad ancestral, musical, cultural, económica y social existente entre los dos países es innegable. La frontera es únicamente política ya que el tránsito e intercambio de conocimientos data de tiempos inmemoriales; de allí la importancia de esta propuesta académica y pedagógica que permite que los estudiantes de guitarra, tanto clásicos como populares de la comunidad fronteriza, asuman los conceptos y los elementos apropiados para el estudio de la música tradicional; mediante diferentes herramientas y elementos didácticos y pedagógicos que facilitan la comprensión, la interpretación, la visibilización y composición con base en los ritmos tradicionales colombianos y ecuatorianos como parte esencial de la vida de zona en referencia.

En cuanto al campo didáctico, la propuesta para la interpretación de algunos ritmos musicales colombianos y ecuatorianos utilizando recursos multimediales en el área de guitarra, en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, facilita transmitir el conocimiento de manera clara y contextualizada; favorece la interpretación, la inclusión, la recepción de la misma en estudiantes y en diferentes públicos.

Es necesario revitalizar el valor de las músicas regionales a través de los recursos multimediales, porque estos hacen posible la audición y la visualización del sonido y particularmente el aprendizaje de la interpretación de los ritmos tradicionales.

Con la presente propuesta didáctica se busca crear conciencia acerca de que con los ritmos autóctonos se puede también crear un lenguaje interpretativo para la guitarra solista, con obras bien elaboradas y seleccionadas, además reconocer la importancia de que el conocimiento del regional conlleva al conocimiento del contexto universal.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1 ANTECEDENTES

Las realidades sociales y educativas institucionales, regionales, nacionales e internacionales, propenden por una formación profesional acorde a las necesidades, tendencias y competencias requeridas por la sociedad actual; toman en cuenta que la educación en el presente siglo se inclina hacia la apropiación de saberes que permitan al educando un camino hacia el hacer, conocer y ser, desde pedagogías que favorezcan la adquisición de habilidades, destrezas y el desarrollo cognitivo.

**2.1.1 Antecedentes regionales.** El perfil profesional del futuro egresado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño presenta algunas falencias, sobre todo en el momento en el que el estudiante enfrenta una realidad sociocultural donde, por falta de políticas coherentes de equidad y de oportunidades laborales, el papel de las artes es subestimado<sup>2</sup>.

La globalización y el reflejo imperialista llevan a pensar en profesiones que generen producciones inmediatas. Si a esto se le suma el mundo fantástico que se le crea al educando en el tiempo que permanece en la universidad, haciéndole creer que lo válido es solamente el panorama musical europeo existente en otras épocas, como única verdad, y que lo propio de su contexto no merece ser tenido en cuenta, como una oportunidad para formular macroproyectos de investigación y para dejar un legado de gran valor, como forma de desempeño laboral.

Después de rastrear documentación con respecto a la propuesta sobre ritmos musicales colombianos y ecuatorianos se puede decir que no existen trabajos sistemáticos que atañen al objeto de estudio. La mayoría son pasantías y propuestas metodológicas de enseñanza musical para un determinado grado en instituciones educativas. Por ejemplo: “Propuesta Pedagógica para la Educación Musical Inicial” de Ariel Camilo Botina (2006). “El Violín como instrumento solista y ensambles musicales” de David Vallejo Díaz (2012). “Situación real de la música rural del municipio de Pasto y su problemática difusiva”, de Juan David Riascos (2013). Desarrollo e implementación de un método para la formación musical de los estudiantes del grado 4-2 de Básica Primaria del Colegio de Nuestra Señora de las Lajas de la Ciudad de Pasto”, de Hugo Armando Insuasty (2006). “Pasantía con los Niños de Tercero, Cuarto y Quinto Grado de la Institución Educativa Municipal Ciudadela Educativa de Pasto”, de Diana Marcela Peña (2013) y

---

<sup>2</sup> Disponible en Internet: [www.udenar.co](http://www.udenar.co). Perfil Profesional Estudiante de Música. [citado el 20 de Febrero de 2014].

“Cartilla Interactiva de Educación Musical para la Enseñanza-Aprendizaje de las Músicas Tradicionales de la Zona Andina del Departamento de Nariño”, de José Álvaro Bastidas España, Jorge Eliecer Guerrero Delgado y Francisco Javier Jaramillo de la Portilla. Esta última es, quizá la que más se acerca a la intención del presente trabajo.

Existen algunos recitales creativos que han incursionado en el campo de la composición y arreglo, aunque dentro del currículo no existen asignaturas en temáticas de orquestación y composición. No obstante, hay estudiantes que traen conocimientos previos al ingresar al programa, en las áreas de cuerdas pulsadas, y se manifiesta en la ejecución empírica y autodidáctica de diferentes géneros musicales. Un ejemplo claro es el trabajo “Barroco Encanto Andino” de Leidy Johana Cabrera Guancha (2013).

Maestros como José Revelo, John Granda, Consuelo López, Felipe Gil entre otros han realizado aportes significativos desde las grabaciones fonográficas de temas tales como *Fantasía en 6/8*, en ritmo de bambuco, *Muy Nariñense* en ritmo de sonsureño, sin embargo, estos materiales no poseen el enfoque didáctico y pedagógico que aquí se quiere proponer.

**2.1.2 Antecedentes nacionales.** Al observar la información disponible en los centros de documentación, las bibliotecas y las bases de datos de las instituciones, se encuentran textos como: “A los niños de todas las edades, Música de los Andes”, de María Eugenia Londoño Hernández (2010). “Aprovechamiento de aires populares hispanoamericanos en enseñanza de la guitarra”, de Manuel Fernando Rodríguez (1989). “El Porro en los procesos de formación de la guitarra solista”, de Daniel Gustavo Cadena Pardo (2011). Dichos documentos muestran cierto grado de coherencia relacionada con los programas ofrecidos en las diferentes instituciones por ejemplo, la Academia Luis A. Calvo, el Conservatorio Antonio María Valencia y la Escuela Superior de Artes de Bogotá.

Otro aspecto importante tiene que ver con la especificidad del material respecto al tema de la formación: algunas instituciones poseen más material sobre la didáctica general de la música, otras concentran más textos sobre los métodos de enseñanza de instrumentos, otras parecen más interesadas en hacer énfasis en el uso de herramientas tecnológicas (computadores y software) para la enseñanza de la música, mientras algunos se destacan por un acervo bibliográfico bastante variado.

A continuación se hace una breve descripción de la información encontrada en cada una de las bibliotecas de las universidades. Inicialmente se presentan las instituciones que más bibliografía sobre educación poseen, y posteriormente las que cuentan con menor número de títulos, tanto en libros como en tesis.

**Universidad Pedagógica Nacional.** Los documentos encontrados en este centro educativo son en su mayoría tesis, tanto de pregrado como de postgrado.

Las tesis del programa de música reflejan un interés creciente por acercar la práctica musical con el campo laboral; de ello dan fe dos trabajos relacionados con la producción musical y los medios de comunicación. Uno de ellos presenta un análisis de los *jingles* desde la década de los cuarenta hasta la de los noventa y aporta datos sobre el proceso de encargo de tales composiciones, en las que el creativo de publicidad explica un concepto al músico, quien debe transformarlo en una “idea musical completa”. Este acercamiento de 1993 a las aplicaciones laborales del conocimiento musical es complementado por el trabajo de 2005 que “investiga las posibilidades en efectos de sonido que ofrece la guitarra eléctrica, en composiciones de música incidental para cine y televisión, orientando dichas posibilidades a una aplicación de tiempo práctico”<sup>3</sup>

**Universidad Nacional de Colombia.** El archivo de la Universidad Nacional presenta una diversidad mayor. En cuanto al tipo de material, se observan documentos sobre la enseñanza musical en los niveles de la formación básica, como es el caso de: “La Enseñanza de la música tradicional de la zona andina colombiana, en la Escuela de Cuerdas de Chiquinquirá” (Boyacá), de Jairo Nel Mora Rodríguez (2011). También los hay sobre enseñanza más específica, como la conformación de grupos orquestales, contenidos relativos a la historia de la música y análisis de los programas de las normales.

Revisada esta información se puede concluir que existe la tendencia hacia la enseñanza de la música desde el punto de vista práctico en diferentes niveles de escolaridad.

La siguiente clasificación de los documentos que pertenecen al catálogo de la Biblioteca de la Universidad Nacional se ordena según el principio de cantidad:

- Documentos de carácter didáctico y apoyo a la enseñanza de la música para nivel elemental, o sea, los grados de la educación básica. “La Enseñanza de la Historia de la Música en la Educación Básica y Media”, de Dora Beatriz Salazar Amésquita (2001).
- Tesis de pregrado que hacen aportes a la enseñanza de la música y estudian el estado de la misma en la formación básica: “Propuesta de repertorio para la formación instrumental con jóvenes, creación de tres suites en géneros de la región andina colombiana para cuarteto de cuerdas tradicionales y percusión”, de Camilo Enríquez Venegas (2011).

---

<sup>3</sup> GOUBERT BURGOS, Beatriz, *et al.* Estado del arte del área de música en Bogotá D.C., Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá, mayo de 2009.

- Trabajos investigativos realizados por los docentes en las diferentes áreas de la enseñanza musical que evidencian una preocupación por las relaciones entre el arte musical y la sociedad: “Prototipo de herramienta multimedial para la ayuda en la enseñanza de toma de dictados rítmicos”, de Ricardo Arturo Ochoa Ramírez (2001).

Cabe mencionar dos estudios, el de Lorena Valdés (2004), sobre los hábitos de creación y consumo musical en poblaciones desplazadas a Bogotá, y el de Gómez y Henao (2005) sobre los músicos de las calles y del transporte público en la ciudad. Otras temáticas urbanas tratadas tienen que ver con análisis de géneros específicos, como la salsa o la cultura electrónica.

Estas investigaciones provienen de estudiantes ajenos a los programas de formación musical, concentrados en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. La diferencia entre esta tendencia y la que se observa en las investigaciones de nivel profesional sobre música, obedece a que los estudiantes del Conservatorio son entrenados bajo una lógica mucho más centrada en el análisis musical mismo que en un sistema de relaciones entre el fenómeno musical y las condiciones sociales en que se presenta.

**Academia Luis A. Calvo ALAC.** Se fundó en 1957 en memoria del compositor santandereano Luis A. Calvo, es una de las academias de educación no formal con mayor tradición. Perteneció al Instituto Distrital de Cultura y Turismo y actualmente es una de las unidades académicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, organizada para ofrecer programas de educación continuada.

Brinda programas alternativos de formación musical que atienden las demandas no consideradas por la educación superior. Sus programas se han enfocado específicamente hacia los instrumentos y la música popular colombiana, latinoamericana y del Caribe.

**Academia Musical La Escala.** Fue fundada en 1981 como agrupación coral. Como tal ha dado conciertos por todo el mundo con un repertorio que combina música clásica con música colombiana y latinoamericana. Es bien conocida por el canto *a capella*. Desarrolla talleres de iniciación musical y educación vocal. Es la organización base del coro Andino en Colombia y posee estrechas relaciones con la FESNOJIV (La Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela).

García Q., Carlos Andrés (2008). En su trabajo de grado “Análisis Musical Interpretativo de La Suite No. 2 de Gentil Montaña”, se propone como objetivo general resaltar la composición del maestro tolimense fallecido en 2011, quien además hiciera aportes significativos no únicamente a la guitarra solista sino también a diferentes formatos instrumentales. A través de un minucioso análisis

armónico y melódico concluye que los ritmos colombianos como cumbia, porro, bambuco, pasillo y guabina plasmados en partituras muy bien elaboradas con las exigencias contrapuntísticas, armónicas y de composición, pueden ser interpretadas en cualquier escenario del mundo por los mejores guitarristas.

González Correa, Jorge (2009). En el libro “Clemente Díaz Música para Guitarra”, se plantea como objetivo general recopilar la obra de uno de los más grandes guitarristas colombianos, compositor, además, de innumerables obras del folclor para guitarra solista. El autor concluye haciendo un reconocimiento muy merecido a uno de los pioneros de la guitarra solista en Colombia y a la importancia de su legado compositivo e interpretativo.

Gaviria Ayala, José Manuel (2009). En el trabajo de grado “Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en los colegios de la ciudad de Pereira”, se plantea como objetivo difundir la música andina colombiana en la comunidad estudiantil adolescente a través de recitales con guitarra solista, incluyendo los ritmos más representativos del folklore colombiano como el bambuco, pasillo, guabina, entre otros. Concluye diciendo que la familiarización de los estudiantes con la música colombiana debería darse desde edades muy tempranas, para posteriormente sentir un mayor apego e identificación con la misma. El desconocimiento de algunos estudiantes del acervo musical regional y nacional se debe a la invasión de los medios de comunicación masiva que impone todo tipo de sonoridades foráneas.

Es de suprema importancia en este punto destacar los aportes que han realizado grandes maestros y guitarristas colombianos que, aunque su obra no ha sido publicada de manera oficial y con los argumentos académicos, si han sembrado ese gusto por la música colombiana en los programas de pregrado en música en las universidades del país. Ellos son: Samuel Bedoya (Q.E.P.D), Sofía Helena Sánchez Messier, Gilberto Bedoya y Humberto Franco, entre otros.

**2.1.3 Antecedentes internacionales.** “Entornos de aprendizaje de canto lírico por telepresencia, un estudio de caso”. Laboratorio de aplicaciones multimediales Universidad Politécnica de Cataluña España, de Rojas Rojas, Teresa (2009). El documento explica el diseño de la investigación, los fundamentos teóricos y tecnológicos que lo sustentan y la proyección del trabajo a realizar para completar el análisis y discusión de resultados. Proporciona un sistema para la enseñanza a distancia del canto lírico profesional por medio de un entorno de telepresencia. Provee las herramientas básicas para la funcionalidad del Máster Internacional de Canto Lírico planteado por la Ciudad de la Música de Sabadell. Desde el punto de vista de la investigación las fases de diseño, piloto y la implementación del proyecto han proporcionado datos que permiten vislumbrar las tendencias hacia un diseño integral de interfaz humano-sistema. A lo largo de todo el proyecto se

han aplicado básicamente dos metodologías de acercamiento científico: el estudio de caso y el estudio de usabilidad.

De manera sucinta, consiste en habilitar salas en escuelas superiores de música que permitan efectuar clases de canto lírico entre un maestro y uno o varios estudiantes a distancia, es decir, mientras el maestro se encuentra en otra ubicación. Para ello deben contemplarse todos los requerimientos técnicos: la correcta grabación y transmisión del audio y video, la acústica de la sala, contar con los micrófonos, computadores, cámaras, mezcladoras de audio y vídeo, pantallas o proyectores, etc. apropiados, así como con una conexión suficiente para el envío sincronizado de los datos. También se requiere la manipulación posterior de los archivos de audio y vídeo para su conservación, análisis y divulgación. El segundo paso es extender este modelo para permitir el ensayo en un teatro por parte de los estudiantes o interconectar dos salas de teatro.<sup>4</sup>

Olarte, Montoya, Félez y Mosquera (2011). En esta investigación sus autores proponen la incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música; refieren que la sociedad de la información y la comunicación precisa de un reflejo en el sistema educativo que sirva para establecer una correspondencia entre la realidad del mundo y la formación de los estudiantes. En el plano musical se constata esa carencia y se hace necesaria una actuación urgente.

El uso de los medios audiovisuales como punto de partida pretende dar un nuevo giro a las prácticas dentro del aula haciendo que el aprendizaje sea más significativo. El uso de las herramientas así como la creación de programas informático-musicales, encarnan un material en potencia, del presente y del futuro en la práctica diaria de una educación musical activa. La opción de escoger dichas herramientas a la hora de llevar a cabo nuevas propuestas didácticas, que encaminen hacia una libertad no virtual sino real, con la posibilidad de crear materiales nuevos, en el manejo de ideas musicales; unas reconstrucciones que conectan con el mundo audiovisual pero presentado en pequeñas dosis, que desde una vivencia personal y de cara a los educandos, aportan una pincelada altamente artística y diferente dentro de un marco educativo.

Clemente Buhlal, José Antonio (2002) En la tesis doctoral “El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra” plantea como objetivo general destacar la importancia de la música folclórica y sus correspondientes adaptaciones técnicas, así mismo incluye músicas diferentes a las ortodoxas, para la enseñanza del instrumento en niveles elementales. Concluye diciendo que los educandos pueden asimilar los fundamentos técnicos, de una manera más acertada, cuando trabajan con músicas de su contexto.

---

<sup>4</sup>. ROJAS ROJAS, Teresa. Entornos de aprendizaje de canto lírico por telepresencia, un estudio de caso. Laboratorio de Aplicaciones Multimediales Universidad Politécnica de Cataluña España. Abril de 2009.

Pazmiño, Terry. Guitarrista ecuatoriano que en sus obras tituladas “20 cuadernos de armonización de música ecuatoriana para guitarra, 15 fascículos de música ecuatoriana para guitarra, dúos y tríos”, y en sus 8 compactos se propone como objetivo general mantener vivo el espíritu por la música nacional como se llama en Ecuador. Utilizando elementos armónicos y contrapuntísticos, lleva los sanjuanitos, los pasillos y los albazos al más alto nivel de expresión interpretativa. El guitarrista durante su carrera ha logrado llevar por todo el mundo el folklore ecuatoriano y ha creado un nuevo lenguaje de interpretación.

Se deben reconocer también trabajos que de manera suelta han realizado guitarristas empíricos y autodidactas como: Segundo Bautista, Víctor Armijos, Nelson Dueñas y Marcelo Sánchez, aunque su música no está registrada en partituras, si han realizado una cantidad innumerable de grabaciones del folklore ecuatoriano en formatos de dúos y tríos instrumentales.

Después de revisar estos antecedentes pertinentes al objeto de estudio se puede concluir que:

Aunque es evidente que existen intentos puntuales de aplicación, la sistematización de los mismos es un reto que ha de ser asumido por los docentes en ejercicio y por las facultades de educación dentro de un futuro inmediato. Así mismo, es primordial encontrar estrategias para fomentar la interdisciplinariedad entre las enseñanzas que convergen en el estudiante, provocando una actualización transversal de las áreas de conocimiento y recursos.

Desde la educación musical este hecho no sólo no es imposible sino que procedimientos ya desarrollados han mostrado su eficacia. Las prácticas existentes de aplicación audiovisual dentro de las aulas de educación musical remiten a éxitos en todos los planos, desde los relacionales hasta los más instructivos, de modo que hace ver que la necesidad de esta generalización es uno de los desafíos más urgentes de la actualidad.

La implicación de las editoriales pedagógicas en esta labor educativa y didáctica es de capital importancia, ya que la reconversión metodológica pasa inexcusablemente por la implementación de materiales de apoyo generados desde este nuevo paradigma para lo musical. Así, la publicación de estudios centrados en la puesta en práctica de propuestas audiovisuales para el aprendizaje musical dejará de ser anecdótica para comenzar a naturalizarse y entenderse como necesaria<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, *et al.* La Incorporación de los Medios Audiovisuales en la Enseñanza de la Música. Revista Docencia e Investigación Nº 21. Universidad de Salamanca. España, 2011.

## 2.2 MARCO LEGAL

**2.2.1 Normas y leyes que justifican la educación artística.** La ley 30 de 1992 sobre educación superior define claramente la disposición del gobierno para invertir parte importante del presupuesto nacional en la educación superior, no sólo para ampliación de cobertura, sino también en acciones para garantizar la calidad y la consolidación de una estructura nacional, para generar conocimiento y desarrollar tecnologías apropiadas a los intereses sociales, culturales y económicos del país

CONPES 2961 de 1997, desde el Estado se han formulado lineamientos de política para la música a través de autorización a la Nación y al Ministerio de Cultura para contratar un crédito externo destinado a financiar el proyecto de bandas. CONPES 3191 de 2002. Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas, creado por el Ministerio de Cultura en 1998 y que actualmente beneficia a más de 800 municipios.

CONPES 3208 de 2002. Lineamientos para una política de la Música Sinfónica en Colombia. El documento aborda la importancia de la promoción de aquellos programas exitosos desarrollados en los diferentes centros de formación de distintas regiones y municipios, promoviendo la interacción entre músicos, directores y expertos y fomentando la creación de microempresas y cooperativas musicales, así como la investigación y difusión del patrimonio cultural nacional; la incentivación del papel formativo y académico de las agrupaciones sinfónicas.

CONPES 3409 de febrero de 2006. Este documento parte del siguiente objetivo general: "Construir ciudadanía democrática, promover convivencia y fortalecer el reconocimiento de la diversidad de identidades culturales, mediante el desarrollo de procesos musicales y la consolidación de escuelas no formales para la población infantil y juvenil, en torno a la práctica, el disfrute y el conocimiento de la música en el país". Prácticas educativas que apuntan a la formación de profesionales y públicos en las distintas dimensiones del campo cultural, artístico y del patrimonio.

La Constitución Política de Colombia de 1991 en el Artículo 70 aborda de manera clara, la importancia de la cultura. "La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las personas que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de valores culturales de la Nación"<sup>6</sup>.

La Resolución 2343 de Junio 5 de 1996 el Currículo común en el Artículo 7, define la expresión y el desarrollo integral como los "procesos, saberes, competencias, y

---

<sup>6</sup> Constitución Política de Colombia, 1991.

valores básicos y fundamentales de las personas y de los grupos, en las diversas culturas que integran la nacionalidad colombiana"<sup>7</sup>.

El PNMC (Plan Nacional de Música para la Convivencia) se sustenta en la Constitución Política Colombiana de 1991 y en la Ley General de Cultura, 397 de 1997. Respecto de la Carta Magna, los Artículos 7 y 8 establecen que el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación y determina como su obligación y de las personas, proteger las riquezas culturales y naturales de la misma<sup>8</sup>.

En esta perspectiva, la Ley 397 de 1997, en su Artículo 1 señala como principios fundamentales:

“La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas”<sup>9</sup>.

El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana. “El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El Plan Nacional de Desarrollo tendrá en cuenta el Plan Nacional de Cultura que formule el Gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social”<sup>10</sup>.

Por otra parte, el Artículo 2 de la misma Ley establece: “Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.”

Igualmente, el Artículo 17 sustenta el fomento a las actividades culturales como fundamento de la convivencia: “El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.”<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> COLOMBIA MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL Resolución 2343 de Junio 5 de 1996.

<sup>8</sup> Constitución Nacional de Colombia Artículos 7 y 8.

<sup>9</sup> Constitución Nacional de Colombia Ley 397 de 1997, en su Artículo 1 Principios fundamentales.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 124.

Ley 115 de 1994, decretada por el congreso de la república dice:

Artículo 5. Fines de la educación. Numeral 7.

- ✓ El acceso a los bienes y valores de la cultura.
- ✓ El estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones.<sup>12</sup>

Artículo 20. Objetivos generales de la educación básica. Inciso a): Propiciar una formación general mediante el acceso de manera crítica y creativa al conocimiento artístico y humanístico.

Artículo 21. Objetivos específicos de la educación básica en el ciclo de primaria. Inciso i): La formación artística mediante la expresión corporal, la representación, la música, la plástica y la literatura.

Artículo 22. Objetivos específicos de la educación básica en el ciclo de secundaria. Inciso k): La apreciación artística, la comprensión estética, la creatividad, la familiarización con los diferentes medios de expresión artística y el conocimiento, valoración y respeto por los bienes artísticos y culturales.<sup>13</sup>

Artículo 23. Áreas obligatorias y fundamentales. Numeral 3. La educación artística es una de las áreas obligatorias y fundamentales para el logro de los objetivos de la educación básica y media.

Una ley de educación superior debería buscar la integración de todo el sistema, desde el preescolar hasta los estudios avanzados. La calidad en la formación superior hoy está muy atada a las capacidades y competencias adquiridas en la educación media e incluso la primaria. Se requiere esta integración que permita desde los primeros procesos, generar en el ciudadano la conciencia, los hábitos de estudio y el desarrollo de sus capacidades. La enorme deserción en el nivel universitario actual, está en parte vinculada a falencias de los procesos educativos anteriores, donde al estudiante no se le ha preparado para orientar su vocación, ni para desarrollar adecuadamente sus competencias y habilidades.

## 2.3 MARCO CONTEXTUAL

**2.3.1 Macro contexto.** La Universidad de Nariño, es una Institución de Educación Superior, ubicada en el sur de Colombia en el Departamento de Nariño, municipio de Pasto; su origen se remonta al año de 1712 como Colegio de la Compañía de Jesús donde se enseñaba latín, lengua española e historia eclesiástica, luego de sufrir interrupciones de cierre en el año 1767, se abre

---

<sup>12</sup>COLOMBIA MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL Ley 115 de Febrero 8 de 1994.

<sup>13</sup> Ibíd., p. 146.

nuevamente en 1792, con el nombre de Real Colegio Seminario. Los conflictos hacia el año de 1822 convertirían sus instalaciones en cuartel militar. En 1827 continúa su labor académica como Colegio Provincial con asignaturas como: gramática latina, filosofía, gramática y castellano.

Posteriormente en 1832, con la rectoría de Fray Antonio Burbano, se llamaría entonces Colegio de San Agustín. En la rectoría de Antonio José Chávez, se incrementa la educación secundaria, enseñanza profesional del derecho y la propuesta de teología.

Factores como la necesidad de modernización del país, la separación Iglesia Estado, la secularización de la sociedad, y ya bajo el nombre de Colegio Académico, en el año de 1867, se establece la profesión de medicina, seguida por filosofía. En las últimas décadas del siglo XIX vuelve a ser cerrado por diferentes conflictos, principalmente de carácter económico en la Gobernación del Cauca. También para ésta época y como una manera de cualificar su quehacer educativo, se invita a formar parte de su planta profesional a figuras nacionales y extranjeras.

En 1889 se le otorga la categoría de Universidad. En su funcionamiento y desarrollo, en la Universidad de Nariño hay episodios importantes que vale la pena destacar.

Periodo 1904 - 1939, teniendo ya designación de Departamento de Nariño (1904), se desarrollarían los programas de ingeniería, derecho, filosofía, artes y oficios.

Las facultades de matemáticas y derecho se suspenden algunas veces, se crean otras como la de agronomía, química industrial, escuela de artes y oficios, mecánica, tecnología mecánica, dibujo lineal, instrucción cívica, electrotecnia, física aplicada, motores térmicos y contabilidad de taller. La necesidad de estar comunicados con las demás ciudades, daría paso a la instalación de un programa de telegrafía.

1940 - 1959, para la propuesta que se está desarrollando, es importante ésta época porque es allí donde aparece la Escuela de Música y Pintura, pues precisamente en la celebración del cincuentenario, se estrena el Himno Institucional, con letra de Alberto Quijano Guerrero y música de Gonzalo Rojas.

Desde 1960 y para estar acorde con los cambios tecnológicos y la modernidad, la Universidad entra en una etapa que busca ofrecer mayores posibilidades de estudios a la población, a través de la creación de nuevos programas como el de la medicina, la ingeniería civil, zootecnia y artes; se instalan los departamentos adscritos a las facultades y se crea las extensiones en las ciudades como Tumaco, Ipiales, La Unión, Cumbal y Samaniego.

**2.3.2 Micro contexto.** El Departamento de Música fue creado bajo el acuerdo No. 102 expedido por el Honorable Consejo Superior del 24 de junio de 1988. Programa adscrito a la Facultad de Artes, con duración de 10 semestres, modalidad presencial, ingreso anual y un total de 50 estudiantes por periodo.

Desde su creación, se ha convertido en la única posibilidad que tienen las personas con aptitudes musicales venidas de diferentes municipios dentro y fuera de Nariño, para profesionalizar sus conocimientos musicales adquiridos de forma empírica o autodidacta.

Para dar cumplimiento con lo establecido en la visión y misión, donde establece la formación de profesionales en los campos de la docencia, interpretación, composición, investigación y producción musical, el programa cuenta con un currículo argumentado en núcleos del saber pedagógico como siguen:

- La educabilidad del ser humano, potencialidad que traduce que todo ser humano por su naturaleza puede ser educado, para lo cual se apoya en pedagogía, métodos y didácticas pertinentes al nivel, y desarrollo personal y cultural que se pretende brindar.
- Enseñabilidad del conocimiento y los saberes, demostrando que todo conocimiento por complejo que sea es susceptible de ser enseñado, teniendo en cuenta su dimensión histórica, epistemológica social y cultural, lo que determinará las estrategias didácticas pertinentes.

Los estudiantes deben conocer la historia de la pedagogía general y la pedagogía de la música, fortaleciéndose con el saber epistemológico de las mismas.

Sin embargo, en el campo del saber específico en este caso el del instrumento principal guitarra, no existen diferencias sustanciales en cuanto a materiales didácticos empleados en diferentes universidades del país. (Métodos de compositores como Fernando Sor, Villalobos, Carlevaro, Carcassi, entre otros).

## **2.4 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**

**2.4.1 Recursos didácticos.** Los conceptos en la música son importantes porque permiten construir principios que guían la acción práctica de la educación musical y sirven como fundamento teórico para el desarrollo conceptual de la presente propuesta didáctica, para la enseñanza de la interpretación de algunos ritmos tradicionales en guitarra con ayuda de elementos tecnológicos como la multimedia. Los conocimientos de la informática educativa, las teorías de aprendizaje, términos y definiciones particulares del área de música y de guitarra

que se desglosaran a continuación, son la base y fundamento que permitirán construir unas herramientas didácticas y pedagógicas.

**2.4.2 Didáctica.** Del griego *didaktikós* (*perteneciente o relativo a la enseñanza*). Es el campo disciplinar de la pedagogía que se ocupa de la sistematización e integración de los aspectos teóricos metodológicos del proceso de comunicación que tiene como propósito el enriquecimiento en la evolución del sujeto implicado en este proceso. El que-hacer pedagógico implica una interacción comunicativa entre los actores en el proceso enseñanza-aprendizaje, fundamentado y argumentado en la investigación constante.<sup>14</sup>

Hoy en día, es pertinente preguntarse lo preparada que está la educación musical para asumir el reto tecnológico que la proliferación de recursos informáticos (ordenadores, proyectores o pizarras digitales, etc.) le aportan. Su crecimiento se viene dando de forma exponencial en las aulas de todos los niveles educativos, especialmente los salones de clase de las universidades lo cual exige y precisa de una exploración rigurosa al respecto. Por un lado, se precisa señalar que el aprendizaje desde el audiovisual en la enseñanza habitual ha tenido un desarrollo anterior al musical, no sólo porque la tradición en este primer campo sea mayor sino también, porque la propia música, dentro de la enseñanza, tiene un menor recorrido y difícil implementación que otras áreas de conocimiento.<sup>15</sup>

La inserción del audiovisual como parte integral de la docencia en música comienza a tener, paralelamente, un desarrollo sostenido. Así, las publicaciones periódicas que se ocupan de la didáctica de lo musical empiezan a recrear sus páginas con experiencias puntuales que comienzan a escribir un nuevo lenguaje para el desarrollo de las cada vez menos novedosas pedagogías activas.

El concepto de acción resulta importante en la definición de las estrategias didácticas porque la interacción generada está mediada por la concepción que el docente tenga sobre el desarrollo del pensamiento. Esta concepción determinará la orientación de las actividades. Así, por ejemplo, si el docente tiene una concepción de origen mecanicista, la orientación de las actividades estará dirigida a lograr que los estudiantes “sepan hacer cosas”. Por el contrario, si la concepción es desarrollar el pensamiento, las actividades estarán dirigidas a que los educandos superen formas de pensar, construyendo nuevos objetos de conocimiento, tales como inventar, crear y resolver interrogantes.

Aprender por sí mismo o ayudar a otros a que aprendan es innato, se adquiere por el simple hecho de asistir durante alguna buena parte de la vida a ambientes escolarizados de enseñanza y aprendizaje. Sin embargo, no solamente el

---

<sup>14</sup> APARICI, R; A. El material didáctico de la Uned. Madrid: ICF-UNED, 1988.

<sup>15</sup> MENDOZA PONCE, J. El musicograma y la percepción de la música. Universidad de Huelva. Tesis doctoral. Argentina. 2010.

ambiente de aprendizaje hace que el sujeto aprenda, es condición necesaria pero no suficiente. La actividad, el compromiso, el interés, la motivación y el gusto del aprendiz durante el proceso de enseñanza aprendizaje, son los que permiten ilustrarse. Un ambiente de aprendizaje puede ser muy rico pero si el aprendiz no lleva a cabo actividades que aprovechen su potencial, no sirve de nada.

A continuación se presentan algunas teorías de aprendizaje que ayudan a la sustentación teórica y la concepción pedagógica y didáctica de la propuesta y que son tomados en cuenta ya que son el fruto de una serie de estudios que se realizaron con el afán de llegar a una teoría real de los procesos cognoscitivos de la enseñanza en cualquier nivel del conocimiento y que se ajustan muy bien a la didáctica de la música.

**2.4.3 Constructivismo.** Como corriente de la didáctica, se fundamenta en la teoría del conocimiento constructivista. Desde los planteamientos de Piaget (1969) el estudiante construye herramientas, que le permiten crear sus propios procedimientos en la resolución de situaciones problemáticas. Sus ideas facilitan un aprendizaje continuo.

El proceso de enseñanza aprendizaje es un proceso continuo, participativo e interactivo. El estudiante a partir de unos conocimientos previos cimienta nuevos saberes. El docente se convierte en un guía y asesor en esta construcción. Es totalmente contrario a la instrucción del conocimiento puesto que de manera individual los sujetos construyen a su ritmo sus propias y nuevas experiencias, mientras que la instrucción implica una programación, desarrollo y evaluación de contenidos. El proceso de aprendizaje está por encima del objetivo curricular y su medición.

**2.4.4 Socio constructivismo.** Desde los planteamientos de Vigotsky el socio constructivismo propende por un aprendizaje relacionado con la sociedad, la interacción social y el lenguaje.<sup>16</sup> La sociedad juega un papel importante en el aprendizaje del ser humano, puesto que se cumplen objetivos sociales y comunicativos durante el desarrollo. Es con el lenguaje que se comunica y transmiten las culturas desde los contextos más sencillos hasta los más complejos. Cada una de las cinco etapas (etapas mentales, habilidades psicológicas, herramientas psicológicas, lenguaje, mediación social), en su debido momento permiten que el estudiante elabore sus propios conceptos y significados, los cuales están ligados a su historia y al contexto cultural donde aprende. La instrucción no hace presencia en este modelo pedagógico puesto que el

---

<sup>16</sup> Obras Escogidas Tomo II. Disponible en Internet: <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>. [citado el 20 de Febrero de 2014].

estudiante en un papel activo, y con un sentido colaborador actúa ante un problema con sus pares en el encuentro de las posibles soluciones.

Los medios de comunicación actuales y la tecnología permiten compartir tradiciones y creencias morales, culturales, políticas y sociales con los personajes y lugares más desconocidos. No debe olvidarse que el ser humano es un ser social y comunicativo.

**2.4.5 Enfoque cognitivo.** Partiendo también de los postulados de Piaget y Vigotsky el enfoque cognitivo supone que los objetivos de una secuencia de enseñanza, se hallan definidos por los contenidos que se aprenderán y por el nivel de aprendizaje que pretenden lograr las habilidades cognitivas que están relacionadas directamente con un contenido específico.

Existen tres etapas en la preparación del estudiante a través de la búsqueda de saberes previos, que podrán propiciar u obstaculizar el aprendizaje, uno de ellos es continuar la activación de los conocimientos previos, presentarle los contenidos y finalizar con la integración y transferencia de la nueva información adquirida. Es entonces cuando se puede reafirmar que el aprendizaje está condicionado por el nivel de desarrollo cognitivo del estudiante pero a la vez el aprendizaje es un motor de desarrollo cognitivo.

El aprendizaje se convierte en un proceso constructivo interno y en este sentido debería plantearse como un conjunto de acciones dirigidas a favorecer tal proceso. Estos planteamientos se aplican en la enseñanza-aprendizaje de la música. En el primer momento el docente debe saber que todas las personas desde antes de nacer están acumulando experiencias musicales y al llegar a la etapa escolar se tienden a despertar estas habilidades innatas.

**2.4.6 Aprendizaje significativo.** Esta perspectiva en el proceso de enseñanza-aprendizaje parte de los planteamientos del teórico norteamericano David Ausubel (1918-2008). En ella el estudiante relaciona la información con la que ya posee (saber previo) dándose como resultado de esa conjugación, un nuevo concepto o lenguaje. Es una retroalimentación en el proceso de aprendizaje, donde los docentes crean un ambiente en el que los estudiantes entienden lo que están aprendiendo. Lo aprendido se aplica a nuevas situaciones, en contextos diferentes teniendo en cuenta que lo más importante es comprender y no memorizar. La significancia permite que el estudiante logre verdaderos procesos de aprendizaje toda vez que lo nuevo se relaciona con lo conocido. Este pre saber, por simple que sea, se relaciona con el nuevo conocimiento permitiendo su asimilación y utilización para nuevas situaciones. Esta retroalimentación permite fijar el saber de modo más seguro, esto quiere decir que su olvido será menos frecuente.

Desde el punto de vista de la música, y teniendo en cuenta las investigaciones de la venezolana Yadira Albornoz, quien propone que se puede lograr un aprendizaje en doble vía partiendo de la emoción. *“La integración equilibrada del conocimiento permitirá evitar que así como la emoción es opacada por la cognición en el contexto educativo, la creación de significado sea opacada por la información”*<sup>17</sup>. La relación emotiva de la música puede crear significancias que facilitarían el aprendizaje no sólo de la música sino de todas las demás áreas del pensum académico, para lograr ello sólo se hace necesario crear las didácticas adecuadas. El proceso de formación tradicional, desarrollado en la generalidad de las escuelas y colegios del país, está centrado en la transmisión de información antes que en la construcción de ambientes que, individual o colectivamente, propicien la creación de significados que faciliten el proceso educativo. El reconocimiento de la emotividad y su aplicabilidad a dichos procesos puede guiar otras maneras de apropiación del saber musical, el desarrollo de la memoria motriz, la interpretación de repertorios y el consecuente desarrollo socio-afectivo. En la presente investigación esta relación está prevista por cuanto los repertorios que se utilizarán están vinculados con contextos locales, esto quiere decir que quienes serán beneficiarios de los materiales pedagógicos desarrollados a partir de este proyecto, tendrán una mayor cercanía.

**2.4.7 Aprendizaje por descubrimiento.** Desde la perspectiva del psicólogo y pedagogo norteamericano Jerome Bruner el aprendizaje por descubrimiento es aquel que busca que el estudiante aprenda por sí mismo. Los contenidos de una materia escolar están organizados, en esta perspectiva educativa, de tal modo que el alumno puede ir descubriendo y construyendo progresivamente el conocimiento. Esta tendencia, al igual que el aprendizaje significativo, surgió en oposición al método memorístico producido por repetición. El alumno realiza un proceso heurístico (exploración, tanteo), que lo lleva a descubrir y a construir su saber, este proceso es guiado y motivado por la curiosidad. El docente no explica un problema, en lugar de ello pone en las manos de sus pupilos las herramientas para lograr descubrir la solución. Mediante la observación, la comparación, el análisis de semejanzas y diferencias el estudiante va conduciendo su entendimiento hacia la solución. La metodología se sirve de diferentes mecanismos para lograr sus objetivos. Utiliza la intuición para que el alumno formule suposiciones que luego pueden ser confirmadas o desechadas en el proceso comprobatorio. En lugar de enseñar contenidos el docente deberá buscar que el niño aprenda a aprender, esto no sólo logrará que este sortee las normales dificultades del proceso educativo sino que lo preparará para la vida. Un estudiante que conoce un método para aprender será una persona que enfrentará la cotidianidad de una manera diferente porque buscará aprender de cada una de

---

<sup>17</sup>ALBORNOZ, Yadira. Emisión, música y aprendizaje significativo. Educere, vol. 13 núm. 44, enero-marzo. 2009. p. 67-73. Universidad de los Andes Venezuela. Disponible en Internet: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35614571008>. [citado el 20 de Febrero de 2014].

las cosas que le sucedan. Esto incidirá directamente sobre su autoestima y la seguridad personal.

**2.4.8 Recurso multimedial como medio didáctico.** Es común que los libros de texto tradicionales adolezcan de una adecuada motivación para el lector, aspecto que la modernidad y la nueva tecnología han superado con la implementación de animación gráfica que complementa y facilita la atención y comprensión del texto, aspectos que en los programas universitarios de didáctica de la expresión musical, a pesar de conocer dicha carencia y saber que existen nuevas metodologías para la didáctica, no se han preocupado por introducir en sus pensum.

Con ello, ante la dificultad de despertar la atención hacia el factor audiovisual en los programas académicos de formación musical, es necesario que los docentes tomen conciencia de la necesidad de incorporar estos adelantos técnicos a su ejercicio cotidiano en el aula.

El material elaborado con ayuda de los recursos multimediales y del video tiene como fin facilitar al docente y al estudiante, la construcción del conocimiento. (Ver anexo D). Dentro de sus funciones y características están:

- Proporcionan información.
- Son una guía en la organización de la información.
- Ejercitan y desarrollan habilidades.
- Son motivadores y despiertan la curiosidad y el interés.
- El estudiante es crítico constructivo en sus reflexiones, a la vez que permite la evaluación constante.

**2.4.9 La enseñanza de la guitarra a través de recursos multimediales.** La presente propuesta toma como base algunas consideraciones pedagógicas y didácticas de la Escuela de Gentil Montaña, en cuanto a la interpretación de la guitarra como instrumento solista en la música colombiana. Es bueno tener en cuenta, que el maestro Montaña fue el pionero en transcribir, componer, y presentar propuestas de la enseñanza de la música de los Andes colombianos. Con respecto a la música nariñense y ecuatoriana, el repertorio tomado para la propuesta, ha sido escogido de acuerdo con la calidad de las composiciones, al grado de dificultad, a las tendencias musicales de la región y a las sugerencias y las necesidades de los estudiantes.

En el caso de la utilización de los procesos multimediales para la enseñanza y aprendizaje de la música colombiana y ecuatoriana, éstos no sólo deben ser considerados como ayuda didáctica y pedagógica para aprovechar el auge que las TICs, y la facilidad que existe de acceder a estas herramientas en la actualidad, sino que se espera se implementen a manera de prueba piloto en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño con los estudiantes de quinto a noveno semestre.

**2.4.10 Método Suzuki.** Conocido como “*Alt Talent Education*”, éste método fue creado en Japón por el Dr. Shinichi Suzuki (1898-1998) tiene sus raíces en una fe profunda en la fuerza de vida positiva y un gran respeto hacia los seres humanos. El talento no es innato, todos los sujetos nacen con un enorme potencial que se puede desarrollar a un nivel muy alto a través de un ambiente rico y estimulante. Suzuki habló del “desarrollo de la habilidad” y de la “educación del talento”, él creía que todos los niños nacen con talento por desarrollar y que pueden aprender cualquier cosa de la misma forma que aprenden a hablar su lengua materna: escuchando, imitando y repitiendo. Se debe rodear al niño de un medio que le estimule: “concéntrese en cambiar el medio ambiente no en cambiar al niño”, dice el maestro japonés.

Suzuki propone iniciar la enseñanza musical a los dos años de edad, empezando con instrumentos en miniatura (que se van progresivamente sustituyendo por otros mayores). Este enfoque privilegia tocar el instrumento antes que inducir al estudiante a la lectura musical, es el mismo procedimiento del aprendizaje de la lengua, exponer al estudiante al contacto con el lenguaje, imitando, alentando, repitiendo, agregando y refinando. Se aprende a tocar imitando piezas musicales que se escuchan todos los días; se internalizan primero y luego se recrean en el instrumento, se superan dificultades técnicas y se comunica a través del instrumento antes que aprender la lectoescritura musical.

La filosofía Suzuki se resume en los siguientes puntos:

- Todos los niños pueden aprender
- La habilidad se desarrolla temprano: nunca es demasiado tarde, pero entre más temprano es mejor. La música se convierte en una parte natural de la vida de los niños pequeños y ellos la aprenden como otro idioma.
- El ambiente nutre el crecimiento.
- Los niños aprenden unos de otros: clases grupales, recitales y conciertos
- El niño siempre está aprendiendo y asimilando
- El éxito atrae al éxito
- La participación de los padres es esencial
- Es fundamental alentar a los niños
- Paso a paso
- Cada uno tiene su ritmo
- Cooperación y no competencia
- Repetición con enfoque
- A través de la música creamos un mundo mejor

## **2.5 ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA**

**2.5.1 Música.** La música desempeña un papel importante en todas las sociedades y existe en una gran cantidad de estilos, característicos de diferentes regiones geográficas y épocas históricas. Todas las culturas conocidas han desarrollado su propia música, pero sólo algunos lenguajes tienen una palabra específica para ella. En la cultura occidental los diccionarios suelen definir la música como un arte que trata de la combinación de sonidos en un espacio de tiempo con el fin de producir un artificio que posea belleza o atractivo, que siga algún tipo de lógica interna y muestre una estructura inteligible, además de requerir un talento especial por parte de su creador. Resulta claro que la música no es fácil de definir, aunque históricamente la mayoría de las personas han reconocido el concepto de la música y acordado si un sonido determinado es o no musical.

Las definiciones parten desde el seno de las culturas, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. De esta forma, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas en el momento de expresar qué se entienden por música. Ninguna, sin embargo, puede ser considerada como perfecta o absoluta.

Una definición bastante amplia determina que música es sonoridad organizada según una formulación perceptible, coherente y significativa. Esta definición parte de que en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música" se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos (hay incluso quienes consideran que también por los animales).

Hoy en día es frecuente trabajar con un concepto de música basado en tres atributos esenciales: utiliza sonidos, es un producto humano (y en este sentido, artificial) y predomina la función estética. Si se toma en cuenta sólo los dos primeros elementos de la definición, nada diferenciaría a la música del lenguaje.

En cuanto a la función estética, se trata de un punto bastante discutible; así, por ejemplo, un *jingle* publicitario no deja de ser música por cumplir una función no estética (tratar de vender una mercancía). Por otra parte, hablar de una función estética presupone una idea de la música (y del arte en general) que funciona en forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad, como lo expuso en la teoría del arte el filósofo Emmanuel Kant.

Según el compositor Claude Debussy, la música es un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor.

Algunos eruditos han definido y estudiado a la música como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodía) y vertical (armonía). Este orden o estructura que debe tener un grupo de sonidos para ser llamados música, está por ejemplo, presente en las aseveraciones del filósofo Alemán Goethe cuando la

comparaba con la arquitectura, definiendo metafóricamente a la arquitectura como "música congelada". La mayoría de los estudiosos coinciden en el aspecto de la estructura, es decir, en el hecho de que la música implica una organización; pero algunos teóricos modernos difieren en que el resultado deba ser placentero o agradable.

**2.5.2 Música nacional.** El concepto en este sentido es entendido como una manifestación vernácula popular, típica, que es elevada como símbolo de nacionalidad por poseer características de exclusividad patrimonial. En efecto, la definición expresa algunos requisitos o cualidades que son pertinentes para una consideración tal.

- Se trata de formas estandarizadas que tienen sus particularidades bien definidas.
- Poseen una transversalidad que cualifica su sentido identitario rebasando los elementos populares, con la posibilidad de alimentar formas eruditas (nacionalismo musical, música de cámara).
- Se rodean de una serie de disertaciones que la legitiman en su carácter nacional y la relacionan de forma unívoca con la cultura nacional y con el pueblo al que pertenece.

Esas distinciones, como muchos de los símbolos de la nacionalidad, no necesariamente son generalizadas en todos los estados nacionales; desde luego constituyen una particularidad, dentro del corpus de elementos con los que se representa una cultura nacional. No obstante, esa particularidad tiene asidero en los acontecimientos históricos y muy especialmente con el nacionalismo y el romanticismo.

Según Ernest Gellner, el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política, y se constituye en un elemento determinante en la construcción de la nación, de tal suerte que inventa la cultura y la homogeniza, transformándola de manera radical para poner en ella una imagen de tradición, antigüedad y permanencia que trasciende el orden de la memoria.<sup>18</sup>

Es conveniente también, en esta parte, tener en cuenta el folklore; el vocablo está compuesto de dos palabras: *Folk* (pueblo o gente) y *lore* (conocimiento o saber); de esta manera se entiende por folklore: El conjunto de manifestaciones culturales y artísticas por las cuales se expresa un pueblo o comunidad en forma anónima, tradicional y espontánea, para satisfacer necesidades de carácter material o inmaterial.

---

<sup>18</sup>GELLNER, Ernest. Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 1988. p.79.

El folclore como la expresión estética de la cultura tradicional es el arte verbal y coreográfico, es eminentemente el lenguaje que el hombre principalmente iletrado utiliza como instrumento de su cultura. No es simple manifestación recreativa; el hombre es hacedor de cultura; el hombre es ser social; el folclore por ende producto social que va a reflejar el substrato de su etnia, el concepto de la colectividad.

En la actualidad se ha manifestado un interés renovado por el estudio específico de las prácticas visuales y sonoras de los grupos amerindios, aspecto que la etnografía clásica había relegado a un plano marginal, por limitaciones metodológicas o por una curiosa falta de interés. Dichas prácticas plantean a la investigación contemporánea una serie de interrogantes: ¿Qué sentidos y valores otorgan los productores a las expresiones en cuestión? ¿Qué sentimientos las desencadenan? ¿Qué nociones nativas codifican? ¿Cómo se vinculan con la estructura y la organización social? ¿Qué transformaciones sufren en el contexto globalizado sus técnicas, motivos y significados? ¿Cómo se producen los múltiples pasajes de circuitos o contextos? ¿De qué modo se resuelve la tensión de la antinomia entre la tradición y la innovación?

La producción más reciente en el campo general de la antropología del arte, viene demostrando la eficacia del análisis de los patrones formales del arte nativo, a partir de los cuales es posible inferir aspectos de la organización social y cosmológica y la experiencia histórica de los grupos. Estos patrones y elementos pueden referir a una serie de continuidades y transformaciones del modo de vida, la cosmología y la concepción de la alteridad y la persona. En este último terreno se han venido desarrollando las principales reflexiones etnológicas contemporáneas. Se ha descubierto en los elementos visuales y sonoros un material esencial para pensar las ontologías amerindias y el modo como construyen su relación con el ambiente, las relaciones entre mundo humano y no humano, fundadas en una concepción continua de las sustancias que las constituyen, y una provisionalidad constitutiva del “ser”, siempre susceptible de transformarse en contextos de performance ritual. Ciertos objetos, animales y plantas, en tanto dotados de agencia y subjetividad forman parte de la misma reflexión sobre la persona y los límites de la humanidad.

Por otro lado dentro de la música nacional es importante tener en cuenta la tradición entendida como una doctrina o costumbre conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc.

Este aspecto aporta significativamente a una caracterización de la música; los grupos indígenas con base a una serie de aspectos comunes. La inserción de la música dentro de la “cadena intersemiótica del ritual”, “lugar centripeto” hacia el cual convergen los diversos discursos sensorios, entre ellos: el carácter secuencial de la organización musical nativa organizada con base en estructuras vocal-instrumentales que administran la repetición y la diferenciación de motivos, y la alternancia “núcleo”-“periferia”, en alusión al “solista” y al “grupo” instrumental o coreográfico.

Este conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado es cultura. El término engloba además modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.

**2.5.3 Tendencias musicales en Nariño.** Mientras unos músicos buscan la formación en el sistema de educación formal, otros la encuentran en las instancias de formación informal, algunas de ellas de amplia trayectoria, como la Academia Luis A. Calvo, centro de referencia para el aprendizaje de las modalidades populares de música colombiana. Por el camino de la educación formal, el estudiante se encuentra ante la dificultad de seguir cualificando su formación, dada la escasísima oferta.<sup>19</sup>

A pesar del fuerte impacto de las nuevas tecnologías y sus posibilidades de aplicación en los fenómenos de creación, adiestramiento y circulación musical, prácticamente no existen las investigaciones que planteen una solución a tal necesidad de los músicos en formación.

Los músicos interesados en prácticas musicales populares en general no reciben formación académica, sino de forma parcial. La mayoría hacen uso de sus herramientas teóricas para luego acercarse a esas músicas desde la práctica concreta o recorren el camino inverso. La tradición musical nacional ha enfatizado en su carácter europeizante, dejando de lado la exploración sistemática de las músicas populares y tradicionales; algunos de los intentos más interesantes han muerto sin haber alcanzado su mayoría de edad. El acercamiento paulatino de los jóvenes hacia los usos creativos del patrimonio que algunos identifican como fusiones; es una muestra de la necesidad de ir más allá de los contenidos de los pensum y de buscar un contacto con la realidad musical del país, que la academia niega.<sup>20</sup>

Existen nuevas tendencias protagonizadas por jóvenes compositores, estudiantes y profesores del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, en las cuales se puede ver una preocupación por la exploración de sonoridades, ritmos y armonías alejadas del mercantilismo propio de la música en este momento. Estos compositores, están generando un movimiento tendiente a cambiar la panorámica musical regional y nacional.

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>20</sup> GOUBERT BURGOS, Beatriz. Estado del arte del área de música en Bogotá D.C. Bogotá, Panamericana formas e impresos S.A., 2009. p. 55.

La armonía que se enseña en la Universidad, a pesar de estar sujeta a la rigurosidad de las escuelas europeas, siempre está orientada por un espíritu de exploración y de constante renovación por parte de los jóvenes que ven en la música tradicional grandes expectativas laborales y creativas. Las músicas tradicionales, sometidas al vaivén de las tendencias mercantiles del presente, tienden a desaparecer en un nefando comercio agenciado por las grandes disqueras, más preocupadas por el lucro que por el cultivo y desarrollo de los valores de la humanidad.

**2.5.4 Músicos representativos de Colombia y Ecuador.** Teniendo en cuenta que la propuesta se centra y fundamenta en la revitalización de los valores culturales que debe necesariamente ligarse a una preservación del patrimonio cultural intangible o inmaterial, lo que se manifiesta no sólo en el sentido de que sus propios depositarios lo salven del peligro de su desaparición sino también en que específicamente se evite en forma conjunta el olvido de la canciónística nacional, que de hecho y año tras año, tropieza con problemas de difusión.

El pasillo ecuatoriano y el bambuco colombiano son sin duda, los ritmos que logran una mayor aceptación internacional, en muchos de los casos ligada a su tristeza íntima en lo musical y textual que los han llevado a ser catalogados como la canciones “del desarraigo”. Pero es también y sobre todo fuera de los límites patrios, la canción que es orgullosamente exhibida, tal como ocurre con el tango argentino y el vals peruano.

Pero, internamente, existe un desapego pronunciado en particular dentro de las jóvenes generaciones, que no sólo se debe a la penetración y difusión extremada de la música extranjera, sino a la falta de orientación musical desde los centros de enseñanza primaria y media, que en muchos casos ni siquiera aceptan como parte de su pensum de estudios, cualquier aproximación a la música nacional y sus compositores. Un par de ejemplos son los guitarristas más representativos de Colombia y Ecuador:

- **Gentil Montaña.** Guitarrista y compositor nacido en el Departamento del Tolima (Colombia). Su aporte a la divulgación y preservación del folklore colombiano está enmarcado en la composición y arreglos de obras para guitarra solista y diferentes formatos musicales, donde incluye los ritmos más representativos como el bunde, pasillo, bambuco, guabina, porros y cumbias.

Todo este material ha sido divulgado e interpretado por los más importantes guitarristas del mundo como el caso de Eduardo Fernández de Uruguay. Así mismo en su labor como docente promovió en sus estudiantes el amor y pasión por el folklore colombiano, en instituciones como la Universidad Pedagógica Nacional, Academia Luis A. Calvo y la Fundación que lleva su nombre.

Obra.

Suites Colombianas:

- No 1: Danza, Canción, Guabina y Pasillo.
  - No 2: Pasillo, Guabina, Bambuco y Porro.
  - No 3: Pasillo, Guabina, Danza, Bambuco.
  - No 4: Pasillo, Danza, Bambuco, Porro.
  - Doce estudios de pasillo.
  - Estudio homenaje a Fernando Sor.
  - Sonata “Canto al Amor” para dos guitarras.
  - Preludio para un tema distante.
  - Ocho duetos.
  - Dos obras para cuarteto de guitarras.
  - Tres Fantasías (que fueron arregladas para orquesta por el maestro Fernando León Rengifo).
  - Diversos dúos, tríos, cuartetos, estudios de pasillos, danzas, bambucos, guabinas, porros, nocturnos, valeses.
  - Obras para otros formatos:  
Dos obras para cuarteto de Cámara.  
Tres cuartetos para saxofones.
- 
- **Terry Pazmiño.** Guitarrista ecuatoriano destacado en el nivel nacional e internacional por su aporte a la preservación y divulgación del folklore de su país. Los sanjuanitos, pasillos, capishca y tonadas hacen parte de su extensa producción musical consignada en ocho discos compactos, fascículos para guitarra solista y diferentes formatos musicales.

En su labor como docente ha promovido, como producto de su formación académica, la interpretación con los más altos niveles técnicos de los ritmos tradicionales del Ecuador. Como concertista en todo el mundo siempre busca hacer un programa que integre la música universal en un mismo escenario, resaltando así su labor investigativa.

Obra

- “La cantata al 15 de noviembre de 1922”.
- Veinte cuadernos de “Armonizaciones de música Ecuatoriana para guitarra”.
- Quince fascículos de “Música Ecuatoriana de Guitarra para Tríos, Dúos y solo”.
- Colección “Tesoros de la Música”.
- Cantos para un Mundo Nuevo.
- Conciertos de los Andes.

- Cinco textos de “Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador”.

## 2.6 TERMINOLOGÍA MUSICAL BÁSICA

**2.6.1 Melodía.** En todo sistema musical, la creación de una melodía implica la selección de unas notas a partir de un modelo preexistente llamado escala y, de hecho, es un grupo de sonidos separados por unos intervalos específicos.

La melodía tiene como tarea plasmar en el papel las sensaciones y emociones que brotan de cada uno al escuchar, ver o sentir una determinada pieza musical, esta labor no es sencilla. Expresar por escrito lo que se percibe auditivamente requiere de una precisión de estilo que permita al lector seguir el discurso sobre el papel de la misma manera que podría seguir el de una melodía o el de un desarrollo armónico.

Son muy habituales los análisis musicales en los que se descomponen los motivos principales de las obras, se habla de acordes, de disonancias y de consonancias, de alteraciones, de timbres, de alturas, de las sonoridades y atmósferas que van surgiendo mientras la pieza avanza.

Si bien es cierto que se echan de menos ejemplos gráficos o detalles de las partituras que darían una mayor concreción analítica y que siempre proporcionan una mejor visualización de las diferentes ideas que pretende transmitir el autor; entonces, la melodía es la descripción musical de pequeños modelos o esquemas que asisten al que trata de imaginar cómo quedaría reflejado todo este proceso en un pentagrama.

**2.6.2 Ritmo.** Es el manejo del tiempo en música que se expresa mediante conceptos tales como la duración de las notas y las relaciones entre ellas, los grados relativos de dinámica sobre las diferentes notas y, particularmente, el compás. En una definición más clara es la ordenación de los sonidos en función el tiempo.

Para la presente propuesta se han escogido como ritmos principales el bambuco, el pasillo, el sonsureño, el sanjuanito, el albazo, debido a la receptividad entre la población por medio de festivales y medios de comunicación en general, estos últimos ternarios, escritos en 3/4; exceptuando el bambuco que también se escribe en 6/8. Sin embargo, el Plan Nacional de Música para la Convivencia define cuatro ejes en la Región Andina de música tradicional, teniendo en cuenta tres aspectos: origen (territorio), prácticas musicales (géneros) y formatos instrumentales.

Músicas andinas del sur occidente - chirimías, cuerdas (bambuco, vals y otros) Cauca, Nariño y occidente de Putumayo. Con instrumentos, tales como: flautas guambianas, charrasca, maracas de calabazo, tambora andina, redoblante, triángulo, charango, guitarra y quenás. Formato: chirimía caucana, conjunto de cuerdas, conjunto andino, tríos.

**2.6.3 Pentagrama.** Se define como el conjunto de cinco líneas y cuatro espacios equidistantes sobre el que se escriben todos los signos musicales. Tanto las líneas como los espacios, se cuentan de abajo hacia arriba. Por lo tanto, si una nota está escrita en la quinta línea, se localiza en la línea más alta del pentagrama. Con este sistema se precisa con exactitud la altura de trece sonidos aunque, también hay muchísimos más que trece sonidos, por lo que se han de utilizar algunos recursos para poder representarlos todos.

**2.6.4 Armonía.** Término acuñado por primera vez por Zarlino en 1558, como la ciencia de la relación entre los sonidos e incluye el estudio de los intervalos, de sus agrupaciones y de la distribución estructurada de ellos. Es el primer nivel de los estudios musicales y se complementa con la rítmica. Es una ciencia de acordes concebidos verticalmente y que sirven de sustento para la construcción melódica.

**2.6.5 Compás.** La unidad musical de tiempo que divide a éste en partes iguales. Se representa mediante una fracción al comienzo de la obra o durante el transcurso de la misma, y equivale a un determinado número de pulsos; a su vez, indica el número de notas incluidas en cada pulso.

**2.6.6 Nota.** Es la representación de los sonidos mediante símbolos y palabras. A cada sonido de la escala le corresponde un nombre, que indica la altura del mismo y, según su duración, le pertenece una representación gráfica. Dentro del pentagrama sólo se escribe el símbolo y, conforme al lugar donde se sitúe, se señala la altura y, a su vez, el nombre de la nota. Por ejemplo, una nota situada en la tercera línea del pentagrama, en clave de sol, representa un sí. A cada signo de duración también le corresponde una nomenclatura, como blanca o negra.

## **2.7 RITMOS COLOMBIANOS**

**2.7.1 Bambuco.** Es el ritmo y danza de los andes colombianos. Dentro de lo que se llama la andina que agrupa los departamentos del Huila, Cundinamarca, Tolima, Antioquia, Quindío, Risaralda, Valle, Cauca y Nariño. Existen dos

modalidades en su interpretación, la vocal y la instrumental. En sus inicios, vocalmente comprendía dos voces preferiblemente masculinas y en la parte instrumental se incluía la bandola, el tiple y la guitarra. En su época dorada en la primera mitad del siglo XX hasta 1980, se realizaron la mayor cantidad de grabaciones fonográficas representadas directamente por los duetos Garzón y Collazos, Duetto Antaño, Trío Morales Pino, entre otros. Los compositores más destacados han sido Jorge Villamil y José A. Morales.<sup>21</sup>

En la actualidad, la cualificación de los músicos ha permitido socializar lo que se ha llamado “Nueva Expresión”, experimentando nuevas sonoridades, texturas, colores y composiciones con temáticas hasta ahora desconocidas. Ejemplo de Bambuco: *Soy colombiano, El Chambú, El regreso, Mi casita, La ruana, A quién engañas abuelo.*

Entre las teorías acerca del origen del bambuco, la más cercana data del año 1970, donde los negros de las Antillas inglesas trajeron por la costa norte un instrumento llamado “carángano de bolillo”. Este instrumento pertenece a la familia de los cordófonos, y a su vez, de percusión y fricción, ya que es interpretado con un bolillo con bola de res o caucho. Los emigrantes denominaban estos instrumentos como “bambucos”. Ya con este nombre, toda la música interpretada con este instrumento se llamaría “música de bambuco”.

Existen variedades de bambucos como lo son: sanjuanero (bambuco fiestero); rajaleña (bambuco cantado en coplas picarescas); fandanguillo; capitusez (bambuco coplado en duelo); vueltas antioqueñas, bambuco viejo, currulao, bambuco cundiboyacense, bambuco antioqueño, sonsureño.

En cuanto a la escritura, se evidencian dos vertientes bastante importantes, las cuales han generado polémicas en torno a la historia del bambuco, ya que algunos músicos, historiadores y tradicionalistas prefieren escribirlo en compás de 3/4 como se presenta en los bambucos cundiboyacenses. Mientras que otros se inclinan por la escritura de 6/8 como el sanjuanero o el bambuco antioqueño, el sonsureño en Nariño. Este trabajo se centrará básicamente en la escritura a 6/8.

Nadie se ha percatado cómo el bambuco desapareció de las fiestas y los pueblos donde antes florecía; eso indica que los mismos símbolos se renuevan y tienen temporalidades definidas, porque el imaginario popular no es unívoco sino plural, y así como recibió al bambuco, dio paso a otras manifestaciones igualmente representativas de lo colombiano como la cumbia, el porro y el vallenato más recientemente.

---

<sup>21</sup>. PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Editorial ABC. Primera Edición. Bogotá 1938. p. 253.

**2.7.2 Pasillo.** Género musical colombiano adaptado del vals europeo. Escrito en compas 3/4. En sus inicios era exclusivamente instrumental y al igual que el bambuco sus interpretaciones se hacían con bandola, tiple y guitarra. Posteriormente se incluye la parte vocal con la participación de grandes compositores como Jorge Villamil, José A. Morales, José Barros, Lucho Bermúdez entre otros. Se encuentran dos clases de pasillo: lento y fiestero.<sup>22</sup>

El pasillo fiestero es utilizado preferiblemente como conjugación con las danzas y las coreografías de la zona andina colombiana, mientras que el pasillo lento permite, a los compositores vocales e instrumentales, dejar las más hermosas poesías hechas canción en pentagrama. Son ejemplos de pasillo: *Espumas, Flores negras, El aguacate, Las acacias, El ángel azul y Pescador, lucero y rio*, entre una inmensa lista.

El pasillo tradicional colombiano se basa en una estructura similar a un rondó. Término que se usaba al cantarse diversas coplas volviendo siempre a un estribillo inicial (A) que se presentaba en su tonalidad principal. La música francesa del siglo XVIII solía componer en esta estructura en donde siempre se retoma el tema principal. Su estructura más común es la siguiente:

A= como tema principal - (A, B, A, C, A,)

**2.7.3 Cumbia.** Es un género musical y danza tradicional de la costa atlántica colombiana. Nace durante la colonia en lo que hoy se conoce como los departamentos de Magdalena, Cesar, Bolívar. Es una mezcla de culturas y músicas indígenas negra y blanca.

El origen de la cumbia se pierde en el siglo XIX, como una fusión de influencias indígenas y africanas, la forma primitiva de tocarse era con dos gaitas y una maraca, ambas de herencia indígena, y tambores africanos provenientes de los descendientes de los esclavos africanos que llegaron a Cartagena de Indias.

Sus melodías todavía son hoy comunes en las culturas de los indios Kogi y Cuna, se tocan con dos gaitas en contrapunto y son complementadas por "el llamador" (un tambor pequeño), con improvisaciones de otros dos tambores y los elaborados a ritmos de maraca. Uno de los gaiteros toca, al mismo tiempo, la gaita con una mano y con la otra la maraca, con gran destreza y agilidad; y sus labios sólo sueltan la gaita para cantar.<sup>23</sup>

En el pasado, hubo variados grupos de gaiteros que tocaban cumbia por pueblos y caminos de la costa Caribe, especialmente por las sabanas de Bolívar y Ayapel, en lo que hoy son los departamentos de Bolívar, Córdoba y Sucre. Inicialmente la

---

<sup>22</sup>Ibíd., p. 89.

<sup>23</sup>ABADIA MORALES, Guillermo. Compendio general de folklore colombiano. Biblioteca Banco Popular, Bogotá. 1983.

cumbia era sólo instrumental, pero con los años se fueron incorporando los textos. La evolución más moderna le unió el acordeón y terminó en orquestación completa, incluyendo instrumentos electrónicos.

Su instrumentación incluye los tambores de origen africano, la maraca, el guache y los pitos (millo y gaitas) de origen indígena o negra. En su evolución se encuentran instrumentos derivados de los autóctonos como el alegre, el llamador, las gaitas (hembra y macho), maracón y guache. Los compositores más sobresalientes de cumbia han sido: José Barros, Lucho Bermúdez, Gabriel Romero, entre otros.

Según Orlando Fals Borda, la cumbia encuentra sus propias raíces en las culturas de las sabanas y del Sinú, y al parecer, posee algunas peculiaridades derivadas de las culturas negras y mestizas de la depresión momposina, especialmente de la zona entre El Banco y Plato.<sup>24</sup>

La etimología del vocablo cumbia es muy controvertido, la Academia Española, sostiene que el término tiene orígenes bantú y deriva de cumbé, ritmo y danza de la zona de Batà (Mbata), en Guinea Ecuatorial; otros que confirman la misma hipótesis sostienen que la palabra *cumbancha* deriva de la voz nkumba, que quiere decir ombligo, dicho término para los negros cubanos originarios del Congo sería un sinónimo de vacunao, el "golpe de frente" de la yuka, danza profana de carácter erótico en que la pelvis del hombre se estrella con el de su compañera, simbolizando así su unión carnal.

Entre las primera transcripciones para instrumentos de cuerda de danzas afroamericanas realizadas en el Nuevo Mundo, aparecen dos manuscritos mejicanos, uno, fechado aproximadamente 1650 y el otro 1720, el primero de los cuales incluye un portorrico de los Negros, el segundo un zarambeque y un cumbees con un subtítulo que dice «Canciones en dialecto de Guinea»

La cumbia es en tiempo simple binario (2/2 o 2/4) y está caracterizada por la acentuación en contratiempo. La cumbia comienza siempre con un salto ascendente realizado por el millo. Enseguida entra la tambora –que alterna el paloteo (percusión) sobre el tronco del tambor con los golpes sobre las membranas – después el llamador y el alegre (tambor mayor).<sup>25</sup>

El llamador tiene una función de base, siguiendo una pulsación regular en contratiempo al unísono con el guacho que es sacudido hacia lo alto en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, subrayando la escansión rítmica

---

<sup>24</sup>FALS BORDA, Orlando. Historia doble de la Costa: Resistencia en el San Jorge (III), Carlos Valencia Editores, Bogotá. 1986.

<sup>25</sup>PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, de. Casa de las Américas, Cuba. 1986.

binaria y acentuando el tiempo débil. El ritmo presenta intervalos de revuelos, es decir de intervenciones rítmicas virtuosas extemporáneas, permitidas a todos los instrumentos menos al llamador (cuya función es la de mantener una pulsación constante), con la finalidad de llevar el ritmo al clímax.

La cumbia es la expresión musical más representativa de la cultura popular de la costa atlántica colombiana. La cumbia, originaria del valle del río Magdalena, entre El Banco y Mompos, se transformó en las últimas décadas de fenómeno estrictamente local (costeño) a símbolo de la identidad nacional (colombiana).<sup>26</sup>

Ejemplo de cumbias: *Navidad negra, Colombia tierra querida, Yo me llamo cumbia, Cumbia cienaguera.*

## 2.8 RITMOS ECUATORIANOS

**2.8.1 Albazo.** Ritmo musical ecuatoriano, específicamente del territorio perteneciente a la sierra. De origen indígena y mestizo. Por su texto, desarrollo armónico y melódico se convierte en aire jocosos y alegre. Sus letras describen el desamor y el dolor por la pérdida de un amor. Sus interpretaciones se dan tanto en las cuerdas pulsadas como en las bandas.<sup>27</sup>

Albazo, albacito. Baile suelto y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. La palabra castellana de su designación debe derivarse de alba, alborada (amanecer). Probablemente fue uno de los ritmos musicales que fue tomando forma y sincretizándose desde etapas coloniales, por lo que el musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) lo considera en su clasificación dentro de los géneros criollos: "Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra". Además asevera que en sus inicios el nombre de albazo no era una clase de composición musical, "sino más bien el del estruendo bullicioso de música, cohetes [...] que se desarrollaba en las poblaciones, con motivo de las principales fiestas religiosas".

La primera notación musical, realizada por 1865, corresponde al compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada Albacito es una versión en 6/8 para piano y tiene la siguiente nota explicativa: "Albacito. Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados". Es importante señalar que factiblemente el albazo tenga su raíz directa en el yaraví indígena. Hay un parentesco cercano y frecuentemente se los halla juntos; no

---

<sup>26</sup>ZAPATA OLIVELLA, Delia. "La cumbia", Revista Colombiana de Folclor, Vol. III, No.7, (2º ep.), 1962. p.189-200.

<sup>27</sup>SALGADO TORRES, Luis Humberto. "Música vernácula ecuatoriana. (Microestudio)". En: Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana, t. IV, No. 11, de enero - diciembre, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951. p. 365-376.

pocos yaravíes terminan en fuga de albazo (*Puñales*, por ejemplo). Casi se podría decir que el albazo es un yaraví en tiempo rápido, si no fuera porque no sólo debe tomarse en cuenta en su análisis musical la parte rítmica, sino otros componentes de un género: estructura, armonía, melodía, texto, función, por mencionar algunos.

En resumen, el albazo es una danza cantada (aunque no hay que marginar completamente a los albazos instrumentales) cuyo origen se ubica espacialmente en la zona andina del país y que se la escribe en compás binario compuesto de 6/8 (aunque ha sido notado en compases ternarios de 3/8 y 3/4) y en tempo *allegro moderato*. Se fue modelando desde épocas coloniales al unirse elementos musicales provenientes de la península ibérica con los vernáculos de la música indígena. Sus primeros registros pautados proceden del siglo XIX.

Ejemplos de albazos: *La avecilla*, *La samaritana*, *Esta guitarra*, *Desdichas*, *Triste me voy*, *Se va mi vida*. Los artistas ecuatorianos que más han interpretado los albazos son: Trío Los Brillantes, Los Hermano Miño Naranjo, Paulina Tamayo.

**2.8.2 Sanjuanito.** Género musical ecuatoriano jocoso y alegre, perteneciente a la zona andina de la provincia de Imbabura. Con la Conquista, la música indígena sufre influencias y se produce una suerte de aletargamiento e inclusive de “escondimiento” de ella en la música de corte religioso, pero manteniendo latente el denominado “aporte profano”, básico para el surgimiento ulterior de la música popular urbano – mestiza. La música indígena fue intencionalmente motivada por los conquistadores, pues aparentemente, les transportaba nostálgicamente a sus lugares de origen, tanto en añoranzas como en momentos de algarabía (danza). Se crea el denominado “San Juan de los blancos” que se planteará como un ritmo netamente alegre y festivo y pasará a la posteridad con el nombre de “San Juanito” para diferenciarse del San Juan tradicional de los indígenas (la tradición ha llevado a que este ritmo se denomine con un solo vocablo, sanjuanito). Ese se considera el punto de partida de la música urbano-mestiza ecuatoriana.

Es considerado el ritmo nacional del Ecuador, de origen precolombino con ritmo alegre y melodía melancólica; según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano. Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos como: rondador, pingullo, bandolín y dulzainas. Se suman otros instrumentos extranjeros como: la guitarra, quena, bombos, zampoñas, etc. Incluso se han unido instrumentos electrónicos dándole un toque de modernidad y estilización.

Existen varias versiones hipotéticas sobre el origen del sanjuanito. Según el musicólogo Segundo Luis Moreno, tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura. Sanjuanito de Iluman perteneciente al Cantón Otavalo, deriva su

nombre de las fiestas en honor a San Juan Bautista, los sanjuanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de Saltashpa.<sup>28</sup>

Las mejores agrupaciones de Otavalo, que investigan, interpretan y difunden el sanjuanito a nivel nacional e internacional son: Chari Jayac y Ñanda Mañachi. Esta última agrupación ha sido reconocida por el Congreso ecuatoriano por su brillante trayectoria musical; las dos agrupaciones han dejado muy en alto el nombre del Ecuador y han hecho famoso este ritmo. En la actualidad el sanjuanito tiene vigencia siendo interpretado por muchas agrupaciones juveniles que lo han modernizado y estilizado con fines comerciales.

**2.8.3 Pasillo ecuatoriano.** Dentro de la música ecuatoriana, desde el siglo XIX, este pasillo es considerado como el ritmo más importante. Su gran realce y apogeo se dio precisamente a finales de ese siglo XX, con las grabaciones de los duetos “Benítez y Valencia”, los Embajadores, Los Tres del Ande y las composiciones de Gerardo Arias, Humberto Dorado Polit, Leonardo Páez, Fausto Galarza y Francisco Paredes.

El pasillo ecuatoriano, a diferencia del colombiano, es de carácter lento. Es ejecutando con instrumentos de cuerda pulsada o frotadas, su texto es triste y generalmente habla del desamor. Se puede decir que el pasillo es un género musical popular, urbano y vocal, que se deriva del vals europeo y que llega a los territorios ecuatorianos con las guerras independentistas, a principios del siglo XIX.

Sus primeros tiempos de aclimatación le dan un sabor y carácter de esas tierras, pero luego gira, separándose de su modelo original conservando sólo su nombre. Se ha producido una moderación de su movimiento y su melodía se ha ido tornando lúgubre. Algunos pasillos de los actuales, de melodía quejumbrosa y vulgar, de armonización pobre y de ritmo soporífero, más que danzas populares semejan el plañido aborigen.<sup>29</sup>

El pasillo ecuatoriano es una forma musical que goza de enorme popularidad y que se define en un compás de 3/4 y que, según el musicólogo Alberto Morlás Gutiérrez, “amanece con la República y llega al Ecuador del lado de Colombia”. Para otros investigadores no es más que un trasplante europeo en el alma americana y que con el tiempo tomó una definición distinta en su nuevo ambiente, extendiéndose por todo lo que constituyera la Gran Colombia. Para Guillermo Mediavilla, el pasillo vino de Colombia y disminuye en Ecuador un tanto de su ritmo alegre.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>BANNING, Peter. El sanjuanito o Sanjuán de Otavalo El Sarance. Año XV (Otavalo), agosto de 1991: p.195-217.

<sup>29</sup>MANZANO VELA, Norka, El Nacionalismo Musical: su importancia y trascendencia en los países del Tercer Mundo, Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane, Guayaquil, Ecuador, 1978.

<sup>30</sup>LONDOÑO, María Eugenia, “Y la memoria se hizo música”, en Legado del Saber, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2002.

El Pasillo se ve envuelto en una larga serie de influencias por lo demás disímiles en lo musical: valeses, sanjuanés y yaravíes lentos y quejosos; habaneras, zarzuelas, lamentos, corrientes musicales académicas; tangos nostálgicos, tradiciones guitarrísticas, serenatas o cantos de lagarteros (guitarristas populares); es decir, una serie interminable de vivencias que lo compagina e igualan emparentándolo con otros movimientos musicales y característicos del continente. Su origen como canción tiene algunas vertientes que lo remiten al fado portugués, al bolero español, el bolero moruno, las romanzas españolas o las habaneras, que calaron profundamente en Latinoamérica y que dieron origen también a otras expresiones musicales como el tango y el bolero.<sup>31</sup>

Este ritmo, una vez establecido en tierras ecuatorianas y convertido en la canción nacional representativa y significativa, es observador fiel y cronista de las grandes y pequeñas migraciones; “de los que huyen de su tierra por falta de trabajo o de producción de ella; de los expatriados y desgarrados en esa partida; de los que premonitoriamente la visualizan; de los añorantes del origen y de los amores ausentes; de los nostálgicos de la patria chica”.

“El Pasillo nos llega profundamente por lo andino, por nuestra común historia serrana, convirtiéndose en un verdadero “amamantamiento” para sentimientos y sinrazones. El Pasillo tiene sin embargo, un arraigamiento regional e inclusive local que nos ata y nos envuelve. Las variantes se dan hoy inclusive barrialmente y en posicionamientos norte – sur para las ciudades grandes. El Pasillo tiene un altísimo componente académico en sus iniciadores musicales y en sus continuadores. Se dio entonces, una especie de sucesión a través del trabajo sostenido por varias de sus figuras durante algunas décadas. El texto ha sufrido variantes en sus diferentes momentos y localidades, hasta un punto en que dejó de lado lo que tenía de “conservador y rígido” y se ha tornado en algunos casos un tanto “improvisado” en lo musical”.<sup>32</sup>

Ejemplos de pasillo ecuatoriano: *Pañuelo blanco*, *Ya no te quiero pero no te olvido*, *Sendas distintas*, *Para ti llorando*, *Ángel de luz*, *Te quiero te quiero*.

## 2.9 MARCO METODOLÓGICO

**2.9.1 Paradigma de Investigación.** En este sentido la exploración pretende indagar la realidad social y el contexto en el que el individuo se descifra en forma sistemática, metódica y objetiva; esto lleva a ubicar el presente trabajo en el enfoque de la investigación cualitativa. La utilización de herramientas informáticas,

---

<sup>31</sup>MANGANELLI, Sergio. Fusiones Latinoamericanas, Revista Fusión. Buenos Aires, Argentina, 27-05-2001.

<sup>32</sup>Guerrero, Pablo, El Pasillo en el Ecuador, CONMÚSICA, Quito, Ecuador, 1995

lejos de aproximar esta investigación a lo meramente técnico, ha permitido reforzar el enfoque investigativo etnográfico. Se ha podido comprobar como el video, aplicado a la multimedia, es una herramienta capaz encauzar el potencial expresivo y creativo de la música tradicional nariñense y la del norte ecuatoriano. Esto permite que cada uno de los usuarios de los materiales pedagógicos desprendidos de esta investigación puedan experimentar e investigar a partir de los diferentes ritmos que hacen parte del patrimonio cultural de este sur inmenso, frontera con tierras ecuatorianas.

Para iniciar un recorrido narrativo, desde la mirada y la escucha del registro etnográfico, que descifra – traduce, interpreta – comprende, siguiendo por los bordes de los modos de oír y ver en los territorios existenciales de la ciudad de Pasto y sus áreas de influencia e intercambio cultural, se puede decir que la investigación captura desde adentro la cultura de un determinado grupo de personas dedicadas al trabajo creativo que debido a su constancia y permanencia histórica dentro de un contexto social, se han convertido en parte de la cultura popular de Pasto, Nariño y Colombia, y proponer la enseñanza de la música tradicional de frontera, utilizando como herramienta didáctica y pedagógica la multimedia como parte fundamental de las TICs.

**2.9.2 Enfoque.** En esta perspectiva, el enfoque etnográfico, al tiempo que permite superar el desfase existente entre el tipo de educación que se ofrece y la realidad en la que se desenvuelven tanto profesores como estudiantes, abre particulares oportunidades para el desarrollo profesional docente, por cuanto que contribuye a la comprensión y al perfeccionamiento de la práctica profesional y plantea una nueva relación entre el maestro, los estudiantes, el conocimiento, la cultura y la sociedad. Esta relación se basa en una investigación más crítica, creativa y pertinente, para liberar a los estudiantes del pensamiento del profesor, para que traten de alentar una exploración emancipatoria del conocimiento y aprovechen la riqueza simbólica, lúdica, pluricultural y pluriétnica que brinda el acervo musical objeto de estudio.

**2.9.3 Técnicas e instrumentos para recolección de información.** La recolección de la información se realizó utilizando un proceso planeado paso a paso, para obtener resultados que contribuyen favorablemente al logro de los objetivos propuestos, clarifican y visibilizan las necesidades reales de los docentes y estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, en el área de la interpretación de la guitarra y su relación con la música tradicional de la frontera sur (Nariño - Ecuador).

Una vez identificadas las necesidades de información se realizan tres actividades estrechamente relacionadas entre sí: la primera se refiere a la selección de los instrumentos de medición y/o técnicas de recolección de información; la segunda

se relaciona con la aplicación de estos instrumentos y la tercera concierne a la preparación o codificación de la información obtenida en busca de facilitar su análisis. Dicho proceso se realizará mediante las siguientes técnicas:

- Encuestas
- Observación Directa
- Entrevistas
- Conversatorios
- Análisis de archivos bibliográficos, sonoros y audiovisuales
- Observación directa de clases de Instrumento principal y Estructuras de la música
- Revisión materiales multimediales disponibles en la Internet.

**2.9.4 Población y Muestra.** La construcción de la propuesta está dirigida a los estudiantes, docentes, egresados y directivos del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

### **2.9.5 Técnicas e instrumentos de análisis de la información**

**2.9.5.1 Categorización.** Para un análisis profundo, de la información se tabuló la información de la encuesta realizada, ítem por ítem, para sintetizar la información y hacer más fácil la interpretación de los resultados.

## Categorización

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORÍA	SUB CATEGORÍA	ACTIVIDAD / TÉCNICA	RECURSOS / INSTRUMENTOS
1. Describir las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.	Tendencias musicales en el área de guitarra.	Análisis al PEP, a los programas de aula y a las encuestas y entrevistas a estudiantes se infiere las sub-categorías. Son sub-categorías emergentes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis documental</li> <li>• Observación directa.</li> <li>• Encuesta a estudiantes</li> <li>• Entrevista a estudiantes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biblioteca.</li> <li>• Cuestionario encuestas.</li> <li>• Guías de entrevista.</li> </ul>
2. Identificar las dificultades en la ejecución de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos que presentan los estudiantes en el área de guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.	Dificultades en la ejecución de ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sistemas de acompañamiento funcional y técnico.</li> <li>• Digitación en mano derecha e izquierda.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejemplificación con músicas reales de Colombia y Ecuador con estudiantes de guitarra.</li> <li>• Encuesta a estudiantes</li> <li>• Entrevista a estudiantes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observación directa, Charlas, Vídeos, Encuestas.</li> </ul>
3. Elaborar material guitarrístico que favorezca la interpretación de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.	Partituras y video elaborados profesionalmente, como material didáctico.	Sanjuanitos, albazos, pasillos, bambucos, valeses, cumbias.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejecución de la línea melódica.</li> <li>• Ejecución del movimiento armónico y ritmo compuesto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acetatos, CDs y audios de la música Ecuatoriana y Colombiana más representativa</li> </ul>
4. Implementar material guitarrístico a través de recursos multimediales que faciliten la interpretación de algunos ritmos musicales colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Partituras en físico.</li> <li>• Video de cada una de la Obras.</li> <li>• Seguimiento de arreglo guitarrístico en el programa Finale.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis del material guitarrístico representado en obras específicas.</li> <li>• Ejecución del bajo.</li> <li>• Ejecución melódica.</li> <li>• Movimiento armónico.</li> </ul>	Montaje por géneros musicales del material didáctico, con un nivel de exigencia de lo fácil a lo difícil.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Salón de clase.</li> <li>• Instrumentos de cuerda (guitarra).</li> <li>• Grabadora.</li> <li>• Computador.</li> </ul>

### **3. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN**

Para el presente proyecto se pusieron en práctica diversas técnicas de recolección de la información teniendo como base la categorización formulada dentro del marco metodológico. En cada una de las categorías se realizaron observaciones directas, análisis de programas de Instrumento Principal guitarra y Estructuras de la Música. Las encuestas fueron elaboradas partiendo de diversos tópicos que permitieron recoger importante información. Esos tópicos son: tendencias musicales, difusión de la música colombiana, la música ecuatoriana en el contexto nariñense, las músicas regionales en el Programa de Licenciatura en Música, dificultades que presentan los estudiantes en la interpretación de ritmos colombianos y ecuatorianos y la importancia de la didáctica de la música. Se realizaron conversatorios con los dos estamentos académicos: profesores y estudiantes, y cada uno de ellos suministró datos significativos pertinentes al problema planteado, los cuales se analizaron de la siguiente forma:

#### **3.1 TENDENCIAS MUSICALES**

La totalidad de las respuestas reafirman que la principal tendencia que se presenta en el área de guitarra es la académica europea, en la que hay un especial acento hacia la música renacentista, la barroca, la clásica y la del siglo XX. Los países que mayor concentración de repertorios, en los cuales más se detienen los estudiantes y docentes, son España, Italia, Alemania y Francia. Cabe destacar que esta tendencia no es exclusiva del programa objeto de estudio, es una tendencia generalizada en el país y en el mundo. Parte de la explicación de este fenómeno está relacionado con la abrumadora producción musical generada por Europa y por la fuerte relación colonialista que estos países aún mantienen con el resto del mundo. Esto lleva a invisibilizar lo local y lo nacional en un proceso de subvaloración nocivo para la construcción de identidad.

La estructura curricular del programa en mención en el área de guitarra tiene no sólo el repertorio sino el sustento metodológico de la escuela guitarrística europea y por ello la orientación general de los estudiantes está relacionada con esos repertorios. No hay que desconocer que la historia musical del viejo continente sobrepasa ampliamente a la de Latinoamérica; la diferencia cualitativa y cuantitativa de la música europea, respecto de la música latinoamericana, le permiten al estudiante elegir campos de interés con mayor amplitud; la composición guitarrística del subcontinente no podrá equiparar jamás esta diferencia.

Existen algunos esfuerzos aislados por incluir repertorio colombiano y latinoamericano, pero estos esfuerzos surgen más de los intereses personales de algunos docentes que de una postura curricular generalizada y una política consciente y direccionada. Una situación similar ocurre en el área de Piano Complementario en el que la mayoría de los contenidos han sido elaborados teniendo como punto de partida la construcción de la técnica pianística europea, los repertorios que se trabajan son obras de compositores alemanes en su mayoría.

Debido a la necesidad que mostraron los estudiantes en la última reforma curricular, el área de piano ha incluido el estudio de los diferentes patrones ritmos colombianos como el pasillo, bambuco, cumbia, danza, y latinoamericanos como la salsa, el bolero, la bossa nova y el tango, entre otros. La intención es que los estudiantes puedan utilizarlos en diferentes tonalidades y, posteriormente, en ensambles en los que hagan la veces de acompañantes y solistas de grupos de la más variada conformación. Sin embargo, este es un esfuerzo aislado y no constituye, de ninguna manera, la inclusión de la música regional en el programa. Los estudiantes, salvo contadas excepciones, tratan estos repertorios de manera superficial, buscando salir pronto de ellos.

Un buen punto de partida ha sido la inclusión obligatoria de una obra de compositores colombianos en el recital de grado interpretativo. Si bien no se ha convertido en una notoria tendencia, sí se puede ver el esmero de algunos estudiantes en realizar un arreglo que vaya en la misma dinámica de las restantes obras interpretadas. No obstante, es necesario crear un currículo pertinente que atienda y de respuesta a las urgentes necesidades culturales de la región, de ahí que la presente propuesta busque, a partir de la música regional, entrar a subsanar este vacío en la interpretación evidenciado en alguna de las respuestas de los estudiantes.

De igual manera, las respuestas dejan ver la necesidad de flexibilizar sobre el currículo teniendo en cuenta los planteamientos hechos por David Ausubel del Aprendizaje significativo, el cual propone que los nuevos conocimientos tendrán una mejor recepción por parte de los estudiantes si se relacionan con conocimientos previos que ya se posean y que generen algún tipo de vínculo emocional. La gran mayoría de los estudiantes han vivido sus primeros años de vida dentro de un entorno musical con una fuerte influencia de la música ecuatoriana; al incluir estas melodías en la propuesta se está generando un acercamiento desde un contexto que no les es ajeno, por el contrario, encuentran una relación umbilical que los une a él de una u otra forma.

Por otro lado, en muchas de las encuestas aplicadas se pudo evidenciar que los estudiantes no encuentran totalmente satisfecha su curiosidad musical con los repertorios clásicos europeos que se abordan en el programa y por ello deben buscar, en otros espacios extraclase, la música popular y académica colombiana y

latinoamericana, ya que éstas no son ofrecidas en el Programa de Licenciatura en Música. Únicamente en un caso el estudiante manifestó que no tiene ningún interés por otra clase de repertorio diferente al que se encuentra en el pensum de guitarra.

En el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, se pueden destacar las siguientes consideraciones:

- Con respecto al examen de admisión: El promedio de aspirantes inscritos anualmente es de 180, para un cupo de 50 estudiantes. La guitarra como instrumento principal tiene una gran oferta dentro de la población estudiantil y algunos de los motivos son, su fácil consecución, la facilidad en el transporte, la facilidad de mantenimiento, y la versatilidad en las futuras ofertas laborales, entre otras razones. El mayor número de estudiantes presentan su examen de admisión para instrumento principal en guitarra. Lo que hace que en la actualidad en el programa existan 5 docentes para esta cátedra.

Una vez el estudiante matricula la asignatura de guitarra como instrumento principal, se encuentra con un planteamiento académico totalmente desconocido para él, y es aquí donde la presente propuesta didáctica, se argumenta de manera enfática al presentar materiales guitarrísticos que poseen todos los elementos técnicos operativos, armónicos y melódicos de la música llamada universal y los cuales son enteramente prácticos y útiles dentro de la formación instrumental del estudiante. Retomando los planteamientos de Ausbel consignados en el marco teórico, los conocimientos nuevos, estarán relacionados con aquellos que el estudiante trae consigo de la música propia de su entorno cultural.

La propuesta didáctica inicia con una cualificación de los ritmos más representativos de Colombia y Ecuador. Esa ejecución en la mano derecha facilitará el conocimiento académico y funcional con las correspondientes direccionales y acentuaciones que en niveles posteriores podrán trasladarse al contexto de las músicas. Se desarrollan temáticas de digitaciones apoyadas y sin apoyar, ejecución de escalas con mapas figurativos de 2 y 3 octavas, en todo el diapasón.

El Plan Nacional de Música para la Convivencia, ha hecho que las artes musicales lleguen hasta los lugares más remotos del país, permitiendo el aprendizaje del lenguaje musical y la práctica instrumental en diferentes formatos. Cuando los interesados se presentan al examen de admisión tienen consigo un aprendizaje previo muy valioso que incluye la ejecución instrumental y el canto argumentados con la lectura en el pentagrama. No son obligatorios estos requerimientos pero es un hecho que ya lo poseen de manera empírica, autodidacta o como resultado de una preparación académica de carácter informal.

Ese desenvolvimiento artístico musical incluye músicas del contexto, llámense populares, folklóricas, andino latinoamericanas y del caribe.

- Diseño del programa de guitarra: La programación está diseñada para ser desarrollada en 10 semestres académicos, y el énfasis como lo demostraron las encuestas realizadas, es la música europea y sus más destacados compositores.

Dentro del programa se incluyen categorías de:

- Competencia de la asignatura.
- Competencia del área.
- Saberes esenciales.
- Actividades de contacto directo.
- Actividades asistidas.
- Actividades independientes.
- Criterio de evaluación y desempeño (indicadores de desempeño).
- Tiempo.
- Recursos y bibliografía.

Dentro del programa propuesto se encuentran a manera de ejemplo los siguientes compositores y obras:

- Estudio 1, 2, 3 de Mateo Carcassi.
- Estudios sencillos de Leo. Brower.
- Preludio en D. de J. S. Bach.
- Preludio en Dm de J. S. Bach.
- Estudios sencillos: Milán Narváez, Gaspar Sans Pizados, Alonso Mudarra, entre otros.

De aquí se sustentan mejor las tendencias musicales encontradas en las encuestas: compositores como Francisco Tarrega, Dionisio Aguado, Emilio Pujol, William Bryes, Héctor Farrias, Jorge Martínez Zarate, Federick Noad, Abel Carlevaro, Heitor Villalobos, Leo Brower, Alonso Mudarra, Irma Constanzo, Milán, Tomás Pomilio, Rodrigo Riera, Enrique Cordero, Nazaret. Como se observa, no se mencionan trabajos propios del entorno nacional ni regional; si dentro del plan de trabajo que cada docente lleva al aula se incluye alguna composición nacional, este hecho surge por interés e iniciativa propios pero no porque dentro del plan de estudios sea una directriz.

A manera de ejemplo, en otros lugares de Latinoamérica compositores y guitarristas como Aztor Piazzola, Antonio Lauro, Heitor Villalobos, con sus famosas “Bachianas” y Leo Brower entre otros, han llevado la música de sus países a las más altas esferas de la interpretación mundial. La propuesta didáctica que se presenta se fortalece precisamente porque revisada toda la bibliografía, no se encuentran nombres de compositores y guitarristas colombianos y menos nariñenses como sustento didáctico para el programa de guitarra. El CD interactivo permite tener un acercamiento a las músicas de una manera vivencial.

Esas músicas que desde niños se han tocado, cantado y escuchado de los padres y familiares, y del entorno en general.

### **3.2 DIFUSIÓN DE LA MÚSICA COLOMBIANA**

Todas las respuestas dan testimonio de que se realiza difusión de la música colombiana, pero en condiciones mínimas. Los docentes no están interesados en el repertorio nacional y local más que al nivel informal que está representado por lo que en el argot musical popular se denomina *chisga*, o la presentación en eventos de diversa índole por lo cual el músico recibe una compensación económica generalmente baja. El esfuerzo y la concentración que demanda el montaje y ejecución de la música académica europea, eclipsa cualquier pequeño esfuerzo que se haga en beneficio de los repertorios nacionales, casi nunca queda tiempo para estudiar lo local con la debida concentración y respeto.

En las encuestas se evidencia la necesidad de mayores espacios para difundir la música colombiana al interior y fuera del Programa de Licenciatura. Algunos proponen la realización de recitales, audiciones internas y externas, mayor inclusión de repertorio colombiano en los exámenes y recitales de grado, no como un requisito a cumplir sino para remediar una necesidad urgente de crear identidad cultural. También es necesario considerar que todos los estudiantes de la licenciatura deben cursar en los semestres IX y X la práctica pedagógica y se hace manifiesta la urgencia de manejar un repertorio que sea cercano al folclor de la región ya que en las programaciones de las instituciones educativas se incluyen muestras de música regional.

La palabra difusión es un término que se aplica a medios periodísticos de comunicación, radio, prensa, televisión e internet, en los que recae la misión de replicar no sólo noticias, propagandas, publicidad, informaciones, efemérides, denuncias y ante todo las músicas del mundo con sus gestores, arreglistas, intérpretes, instrumentistas, industrias discográficas y todo el entorno en el que se desarrolla esta actividad artística. Con la difusión o divulgación se pretende hacer conocer y posicionar tanto al tema como al artista. Es importante admitir que los medios cumplen una de las más importantes funciones comunicativas, pero, existen otras instancias encargadas de promover y difundir las músicas como son, los festivales, los encuentros, los concursos, las convocatorias y así mismo la publicación de los libros de historia, cancioneros, biográficos y de farándula. Pero la música se difunde cuando llega a los estudios de grabación y se imprime para la posteridad, así y a través de los medios digitales las melodías inician un penoso o exitoso recorrido por los escenarios virtuales que la promueven. Hace aproximadamente 20 años atrás, las estaciones radiales fueron protagonistas de primer nivel en la divulgación de los productos fonográficos sin que mediara el pago de dinero por esta actividad. En la actualidad las empresas discográficas o

productores musicales recurren invertir grandes sumas de dinero para que los programadores radiales posicionen determinados temas y con ellos publicitar al artista.

A pesar del abandono en que está la música folclórica nacional, existen eventos que permiten darla a conocer como el Festival Nacional de la Muisca Andina Colombiana, Mono Núñez y el Festival Nacional Príncipes de la Canción Garzón y Collazos quizás los más representativos en este género que promueven la creación e interpretación de ritmos propios colombianos. El Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa (Boyacá), el Festival de la Leyenda Vallenata, EL Festival de Música del Pacífico- Petronio Álvarez que exalta y difunde el folclor musical de la costa del Pacífico, El festival Nacional del Porro en San Pelayo, es un evento que da vida al ritmo cadencioso del Porro, típico de la costa Caribeña.

A pesar de esta connotación la música folclórica nacional (torbellinos, bambucos, guabinas, cumbias, porros. currulaos...) no tiene la suficiente difusión que le propicie o genere la identidad melódica de la que estuvo investida hace dos o tres décadas atrás. Hoy la promoción de la música colombiana solo es efectiva con música comercial que producen las nuevas generaciones con ritmos híbridos foráneos como el caso de Juanes, Shakira o Fonseca, desatendiendo una de las disposiciones legales contempladas en el entonces Proyecto de Ley (Hoy Ley) presentado por la Senadora Piedad Córdoba al Congreso de la República que en el Artículo 4 reza “ Los organismos de radio y televisión destinarán no menos del cincuenta por ciento (50%) de su programación musical a la emisión de obras del repertorio nacional. El Ministerio de Comunicaciones y la Comisión Nacional de Televisión vigilarán el cumplimiento de esta disposición”.

Al hablar de Música Nacional es importante tener en cuenta de manera especial a las zonas de influencia fronterizas ya que en algunas regiones es marcada la preferencia por las músicas vecinas como es el caso de la ecuatoriana en Nariño, o la venezolana en Arauca y Santanderes.

La conclusión a la que se llega es que paulatinamente la música colombiana, a excepción del vallenato, va perdiendo su rol protagónico como identidad de un pueblo pluricultural con fortaleza musical, esto debido a la carencia de sentido comercial de las piezas inscritas en nuestro cancionero folclórico. Las músicas que ingresan a los hogares producto de la aculturación y del paso arrollador de la tecnología, tarde o temprano sepultarán la música tradicional.

Si bien es cierto que en el plan de estudios de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, no se incluyen asignaturas teóricas y prácticas que promuevan un acercamiento a las músicas regionales y nacionales. También es cierto que los medios masivos de comunicación, tan desarrollados en la actualidad permiten estar en contacto directo con gestores culturales, compositores e intérpretes que diariamente están dando a conocer sus nuevas propuestas artístico-musicales.

### 3.3 LA MÚSICA ECUATORIANA EN EL CONTEXTO MUSICAL NARIÑENSE

Las respuestas evidencian la innegable influencia que tiene todo el folclor ecuatoriano, en especial la música, en el Departamento de Nariño. Tanto estudiantes como profesores ven en la vecindad con el Ecuador la razón por la cual se interpretan albazos, sanjuanitos y pasillos, entre otros, de forma tan cotidiana; muchos conocen los acompañamientos básicos e identifican las tonadas como algo propio, incluso superando a tonadas colombianas. No es desconocido que uno de los ritmos más reconocidos de la zona andina nariñense, el sonsureño, tenga profunda raigambre en el albazo. Este ritmo se funde con un entrañable sabor a regionalidad que despierta los más ocultos sentimientos de la población en general, sin distinciones de edad, etnia, clase social o económica. Las audiciones de música ecuatoriana en vivo, en eventos públicos, llenan grandes auditorios. Los textos de sus canciones evocan más de medio siglo de influencia de estas músicas que llegan a considerarse tan o más propias que las locales o nacionales.

Se atribuye grandeza, ingenio, exuberancia a los sonidos que producen los instrumentos musicales, las cuerdas bucales, se le atribuye ligereza, energía, violencia, fluidez, canciones y letras que son el sentimiento del músico, del compositor y del intérprete. Se dice que las obras tienen fuerza, que los textos tienen elocuencia, que las piezas musicales tienen impulso. En esta esfera de excéntricos predicados, se puede decir que las obras musicales en su conjunto; por lo menos en los casos perfectos, son “inquietantes”, y parecen bastante naturales y enigmáticas.

Como la pretensión es transformar las prácticas sociales ciudadanas para generar espacios de interlocución permanente, asumiendo el ser dialógico, capaz de intervenir positivamente en la creación de conocimiento, la responsabilidad social como ciudadanos y como profesionales es la actualización y la innovación permanente en los campos del saber para engendrar acciones discursivas al interior de una acción comunicativa urbana. Para ello se hace necesario inventariar los modos de ser en cada campo de la actividad cotidiana, para que se pueda valorar la puesta en escena de los actos simbólico-cognitivos que permitan identificarse como habitantes de la ciudad con la cual el individuo tiene deudas por brindarle el espacio físico para estar, luego el espacio cultural donde se relaciona objetivamente y finalmente el espacio social, tal vez el más importante porque es allí donde nace, crece y se consolida el conocimiento, como idea, contexto y territorio.

Esta presencia cultural, artístico musical del Ecuador en la región, tiene raíces muy bien cimentadas, el tránsito de intérpretes y compositores ecuatorianos (Trio Los Embajadores, Los Brillantes, Don Medardo y sus Players, Patricia González, Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas entre otros) que viajaban desde Quito hacia Medellín, para realizar la mayor parte de sus grabaciones discográficas e hicieron

de Pasto un paso obligado, en donde se compartía a manera de tertulia y presentaciones en radioteatros el repertorio interpretado, el cual incluía pasillos, valeses, sanjuanitos y albazos.

Emisoras como Radio Saracay y Sutatenza desde el hermano país, inundaban a diario con el famoso programa “Paisaje musical ecuatoriano” a la mayor parte del territorio nariñense. Los nariñenses se sintieron identificados con estas letras y estas músicas más que con lo poco que podía llegar del interior del país representado con grabaciones del Dueto de Antaño, Garzón y Collazos y Silva y Villalba.

La ciudad de Pasto es un punto de encuentro para diferentes manifestaciones musicales, como orquestas, grupos, solistas, duetos y tríos oriundos de países como Ecuador, Perú, Bolivia, Chile. Se ha generado un ambiente musical de imitación vocal e instrumental. Los grupos de música andina latinoamericana buscan tocar como lo hacen Illapu, Inti Illimani o los Kjarkas interpretando sus obras de forma similar, con la misma instrumentación y hasta buscando repetir el color de las voces en diferentes ritmos. Generalmente estos grupos están integrados por jóvenes muy talentosos, algunos con formación académica otros empíricos y autodidactas.

A manera de conclusión, se puede afirmar que no es nueva esta relación afectiva y en cierta forma esa identificación que se siente con la música del Ecuador, la cual hace parte de la cultura nariñense desde siempre.

### **3.4 LAS MÚSICAS REGIONALES EN EL PLAN DE ESTUDIOS**

Todas las respuestas a este ítem demuestran, de manera consensuada, la urgente necesidad de replantear, en el nivel curricular, la inclusión de las músicas regionales en el plan de estudios del Programa de Música; sólo a partir del conocimiento de la propia realidad musical se podrá acceder a contextos musicales foráneos. La armonía, los ritmos y las melodías propias le dan al estudiante las mismas posibilidades técnicas de desarrollo instrumental que las ofrecidas por los métodos europeos. Esto quiere decir que se puede realizar una metodología para la enseñanza de la música partiendo de estos elementos terrígenos, claro está, se hace necesario buscar en ellos niveles de dificultad progresivos que permitan alcanzar, gradualmente, altos desarrollos en la técnica instrumental y del canto. Sólo es cuestión de desarrollar la secuencialidad de formación a partir de las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas de esta música para poder desarrollar diferentes niveles de dificultad técnica, para alcanzar complejos desarrollos, supuestos por la metodología europea. La música europea partió de formas musicales del folclor y ello permitió la consolidación de formas musicales como la suite, la forma sonata, la sinfonía y el concierto.

Como se puede observar en la siguiente descripción, sobre el plan de estudios por semestre, es una realidad totalmente ambiciosa en la que los educandos estarán sumergidos por un periodo de 5 a 6 años para luego enfrentarse a una cruda y desgastante actividad laboral donde las exigencias de los directivos escolares, en nada apoyan las clases de artística o de música.

SEMESTRE 1. Estructuras de la música.

- Modelo de investigación.
- Taller de investigación.
- Música tradicional.
- Taller de investigación pedagógica.
- Instrumento principal.

SEMESTRE 2. Estructuras de la música.

- Investigación pedagógica.
- Instrumento principal.
- Epistemología.
- Música universal.
- Piano complementario.

SEMESTRE 3. Estructuras de la música.

- Instrumento principal.
- Investigación pedagógica.
- Enseñanza - Aprendizaje.
- Música universal.
- Piano complementario.

SEMESTRE 4. Estructuras de la música.

- Investigación pedagógica.
- Enseñanza - Aprendizaje.
- Música universal.
- Piano complementario.

SEMESTRE 5. Estructuras de la música.

- Apreciación artística.
- Música contemporánea.
- Piano complementario.
- Práctica musical conjunta.
- Informática musical.
- Instrumento principal.

SEMESTRE 6. Estructuras de la música.

- Apreciación de la música.
- Música contemporánea.
- Piano complementario.
- Instrumento principal.
- Práctica musical conjunta.
- Taller de investigación 1.

- SEMESTRE 7. Estructuras de la música.  
 Práctica musical conjunta.  
 Didáctica de la música.  
 Currículo y plan de estudios.  
 Educación musical temprana.  
 Modelos pedagógicos.  
 Instrumento principal.
- SEMESTRE 8. Estructuras de la música.  
 Práctica musical.  
 Taller de investigación.  
 Educación musical para ciclos básica y media.  
 Instrumento principal.  
 Informática musical.
- SEMESTRE 9. Estructuras de la música.  
 Técnicas de dirección 1.  
 Instrumento principal.  
 Práctica musical.  
 Informática musical.  
 Práctica docente.  
 Trabajo de grado.
- SEMESTRE 10. Estructuras de la música.  
 Técnicas de dirección.  
 Informática musical.  
 Instrumento principal.  
 Práctica docente.  
 Trabajo de grado.

Las oportunidades para el conocimiento, práctica y divulgación de la música colombiana prácticamente no existen, aunque al interior del departamento de música se han dado experiencias muy valiosas de estudiantes y docentes que de manera voluntaria y con todos los esfuerzos económicos y de disponibilidad de tiempo, han logrado llegar a la cúspide de los mejores intérpretes y compositores de música colombiana, en todos sus ritmos, por ejemplo:

Estudiantes: Ricardo Martínez - tiple  
 Wilmer López - tiple  
 Vanessa Montenegro - voz  
 Fernando Jarrín - bajo  
 Diego Garzón - tiple

Docentes: Consuelo López (Gran premio Mono Núñez, 2006)  
 Rolando Chamorro (Gran premio Mono Núñez, 2006)  
 (Premio de composición, Manizales, 2004)  
 (Premio de composición, Ibagué, 2004)  
 José Revelo (Premios de composición, Ginebra, 2001, 2002)  
 Jenny Muñoz (Participación en eliminatorias regionales)

Se puede concluir enfatizando en la urgencia como lo manifiestan estudiantes y docentes, de implementar dentro del plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música, asignaturas y espacios de encuentros musicales, conversatorios, conferencias, talleres, los cuales permitirán el conocimiento de la música regional y nacional.

### **3.5 ESQUEMAS RÍTMICOS BÁSICOS DE LA MÚSICA COLOMBIANA Y ECUATORIANA Y SU DIFICULTAD INTERPRETATIVA.**

Los estudiantes manifiestan que conocen los esquemas rítmicos básicos de la música colombiana y ecuatoriana, pero este conocimiento lo han realizado, en la mayoría de los casos, en espacios fuera del aula. Únicamente un estudiante manifiesta que debido al énfasis excesivo de música europea no conoce ningún ritmo de los anteriormente mencionados.

En cuanto a la dificultad de ejecución, ellos opinan que debido a la ausencia de estas temáticas en el plan de estudios hay una gran falencia en la ejecución; se presenta confusión en la métrica, los acentos rítmicos, en el movimiento funcional y armónico de la obra y serias dificultades en la transcripción del guión melódico y sus correspondientes partes.

Las encuestas muestrearon que, según el grado de dificultad, los ritmos más complejos son: bambuco, albazo, pasillo y cumbia.

Las agrupaciones musicales nariñenses están integradas como ya se mencionó anteriormente por adolescentes los cuales algunos de ellos, luego de trasegar por un ambiente musical empírico o autodidacta, muy valioso, ingresan al departamento de música para optar al título profesional.

Artistas como Los Realeros de San Juan, Los Fiesteros, Los Andarriegos, en sus grabaciones discográficas han convertido el sanjuanito en cumbia o tecnocumbia, el albazo en sonsureño, el bambuco en muy contadas ocasiones se ha interpretado de la forma correcta, puesto que su sistema de acompañamiento se confunde con el mismo albazo o con el huayno boliviano. Del pasillo colombiano no es mucho lo que se puede decir, puesto que escuchar “Espumas”, “Las Acacias”, “Señora María Rosa”, con intérpretes nariñenses es transportarse directamente al hermano país del Ecuador.

Es común escuchar en un concierto un mosaico compuesto por: Dolencias (albazo), La Guaneña (sonsureño), El Miranchurito (sonsureño), el Cucurazo (bambuco).

Las falencias ejecutorias de los ritmos albazo, pasillo ecuatoriano, sanjuanito, bambuco, cumbia y pasillo colombiano, serán subsanadas por esta propuesta didáctica la cual contiene las especificaciones técnicas. El material impreso de 20 obras entre colombianas y ecuatorianas y el CD interactivo permitirán cimentar bases sólidas interpretativas, pero sin desconocer lo aprendido por cada uno de

los educandos antes de ingresar al programa. La propuesta incentiva la creatividad más no la imitación. A partir de los sistemas de acompañamiento con su forma de ejecución desde el punto de vista académico y desde el punto de vista funcional, hasta las propuestas de arreglos para guitarra solista. Este material didáctico es un camino bordeado de sensaciones, emociones y afectividades, que los estudiantes recorrerán durante seis semestres. El estudio del instrumento principal se convierte en una asignatura de conjugación emocional y técnica, puesto que se sigue el programa académico propuesto, pero apoyándose en la práctica interpretativa, para desarrollar las competencias de la asignatura, las competencias del área, los saberes esenciales, las actividades de contacto, las actividades asistidas, las actividades independientes y la evaluación, desde un punto de vista técnico y académico.

### **3.6 MATERIAL DIDÁCTICO**

Tanto estudiantes como docentes no conocen ningún material audiovisual que permita el estudio de estos ritmos y que facilite su posterior ejecución. A pesar de que en la red abunda este tipo de materiales, no mencionan haber encontrado videos relacionados con el tema: se evidenció la curiosidad y necesidad ante una propuesta que sirva como herramienta didáctica que facilite la labor de los docentes, y que permita unificar patrones rítmicos que, debido a su desconocimiento, se interpretan de muchas formas. La presente propuesta parte de este sentido cuerpo de necesidades en la seguridad que logrará subsanar, por lo menos en parte, cada una de ellas. Sus diferentes componentes servirán de útil herramienta para adentrarse en el conocimiento de los ritmos en mención de una manera agradable y práctica.

El material didáctico impreso, depositado en la biblioteca y que además se sugiere para ser tenido en cuenta en cada uno de los semestres, del instrumento principal, aporta muy pocos aspectos prácticos al perfil ocupacional y profesional del egresado. Es una sumatoria de obras foráneas con sus correspondientes compositores, pensadas y escritas para su contexto de origen. Se busca formar un profesional multifuncional y si se habla específicamente desde el lenguaje guitarrístico, el montaje de este material no se hará más que por cumplir un requerimiento académico y no por lo que pueda aportar armónica y melódicamente.

El egresado deberá ser docente, compositor, arreglista, gestor cultural, entre otros aspectos; pero con este material didáctico propuesto prácticamente le será imposible. La educación musical en básica primaria y secundaria apunta a trabajar con repertorios de carácter popular y tradicional, con músicas con las que los estudiantes se sientan identificados.

A continuación se hace una relación del material didáctico propuesto por la Asignatura de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

- Cuerdas andinas colombianas  
Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra.  
Investigación, compilación y textos: Alejandro Tobón Restrepo.
- Heitor Villalobos  
Collected Works for solo guitar with an introduction by Frederick Noad.
- Ricordi  
F. Chopin (transcripción de N. Casuscelli)
- William G. Leavitt  
Continuación Volumen I
- Álbum de tangos  
Versión para guitarra. Agustín Carlevaro.
- Samtliche Duette  
Zwer Violinen
- The romantic guitar  
Allen Krantz. International music company
- Recreaciones  
G. Bianqui Piñero
- Héctor Farías – Jorge Martínez Zarate  
Guitarra y educación musical contemporánea
- Clásicas de la música popular latinoamericana  
Mario Ramos
- 7.488  
Guitar Chards – Jay Arnold
- Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana siglo XX  
para el tiple solista  
Enerith Núñez Pardo

#### CURSO DE GUITARRA POR NOTACIÓN MUSICAL

- Serie didáctica para guitarra “Abel Carlevaro”. Cuaderno No 3. Técnica de la mano izquierda (traslado de la mano izquierda en el diapasón)
- How to play a million. Guitar Straums today by duke Dewayne
- Serie didáctica para guitarra “Abel Carlevaro”. Cuaderno No 4. Técnica de la mano izquierda (conclusión)
- Composiciones clásicas y románticas. Libro cuarto “Tomás Pomilio”
- Álbum de tangos “Versiones para guitarra de Agustín Carlevaro”
- Czardas Monti (transcripción de N. Casuscelli)
- Guitar Sandard of Excellence “Jazz Combo sesión for group or individual study” by Dean Sorenson

- Metamorfosis para quinteto de cuerdas “Rodolfo Ledesma Aragón”

Desde el constructivismo y el aprendizaje significativo, la propuesta parte de la influencia directa del contexto cultural de los estudiantes. Un concepto tan importante como el “saber previo” se cualifica a través del recurso multimedial, puesto que la interacción en las prácticas conjuntas permiten la retroalimentación del conocimiento.

## **4. PROPUESTA. INTERPRETACIÓN DE ALGUNOS RITMOS COLOMBIANOS Y ECUATORIANOS EN GUITARRA, A TRAVÉS DE RECURSOS MULTIMEDIALES**

### **4.1. DESCRIPCIÓN**

Tomando como base los ritmos más representativos de Colombia y Ecuador, como son, el bambuco, la cumbia, el pasillo, el albazo, y el sanjuanito. Se presenta un material didáctico multimedial interactivo, para los estudiantes de Instrumento principal guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño de los semestres quinto al décimo.

Dicho material consta de tres partes diseñadas y organizadas según el nivel de exigencia de cada pieza musical.

En la primera parte se explica de forma precisa la ejecución de los ritmos desde el punto de vista académico y funcional, haciendo énfasis en la direccionalidad y acentuación de la mano derecha.

La segunda parte incluye una aplicación directa con música real y la inclusión del instrumento armónico (el requinto) el cual permite hacer el acompañamiento armónico sobre la melodía.

Para finalizar en la última sección, se lleva al estudiante a incluir todos los elementos guitarrísticos desde los solos hasta el acompañamiento rítmico y melódico de cada una de las obras.

El CD interactivo se compone de 3 partes muy bien definidas, así:

La primera es la presentación del autor, sobre los esquemas o sistemas de acompañamiento, de los seis ritmos más representativos de Colombia y Ecuador, su ejecución desde el punto de vista académico y funcional.

La realidad los guitarristas actualmente, es que deben ser poli funcionales, o sea que tener un óptimo desempeño en diferentes campos de acción:

- Como solistas.
- Como integrantes de un formato musical. (Existen estudiantes que se desempeñan mejor en grupo que individualmente).
- Como orquestadores y arreglistas
- Como compositores, teniendo en cuenta que la música regional y nacional enmarcada en los ritmos tradicionales, ha sido compuesta por maestros que en su mayoría jamás conocieron la lectoescritura musical, ni pasaron por una academia; en muchos casos tenían otras profesiones distintas a la música como Jorge Villamil (médico), Kike Santander (médico), entre otros. De ahí que sean los futuros egresados de la Universidad los que estén llamados a hacer un aporte significativo al cancionero regional y nacional.

La segunda parte muestra una aplicación directa de los sistemas de acompañamiento incluyendo un instrumento melódico armónico como lo es el requinto, con obras de fácil recordación como “Soy Colombiano”, “Sendas Distintas”, “Pobre Corazón” y “El aguacate”.

La tercera parte del CD interactivo tiene que ver con la ejecución guitarrística como solista. Se encuentran simuladamente la partitura y el video como ayuda didáctica, enriqueciendo así todas las posibilidades orquéstales, de composición y arreglística para el instrumento.

De la misma forma se presenta también el audio y la partitura de otras obras, para despertar en el estudiante el interés para adquirir posibles formas de digitación y montaje de las mismas.

Cabe anotar que esta propuesta didáctica es la sumatoria de experiencias adquiridas mediante la participación del autor de la propuesta en festivales y concursos nacionales e internacionales en donde se divulga y promociona la música tradicional en Colombia y en el Ecuador (Festival Mono Núñez, Cotrafa, Príncipes de la canción); estos espacios se han convertido en el punto de encuentro de los estudiantes de pregrado en música de las universidades de todo el territorio nacional, la diversidad de instrumentistas y compositores contemporáneos allí reunidos afianzan la idea de que los ritmos autóctonos no han desaparecido, sino que, por el contrario ahora se nutren de nuevas voces y propuestas ejecutorias.

## **4.2 OBJETIVO GENERAL**

Interpretar e implementar algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en guitarra, con la ayuda de recursos multimediales, en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

## **4.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Cimentar el conocimiento de obras propias del repertorio musical colombiano y ecuatoriano, para la formación integral de los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Fundamentar la identidad musical del licenciado en música, a través de la implementación de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en guitarra.
- Fortalecer la autonomía del estudiante frente al estudio técnico de los ritmos colombianos y ecuatorianos en guitarra.

#### **4.4 JUSTIFICACIÓN**

Los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño cursan, dentro de su formación la asignatura de Instrumento Principal, en este caso la guitarra, y para su desempeño en el nivel profesional es necesario que pongan en práctica los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos aprendidos en la asignatura Estructuras de la Música; la presente propuesta busca realizar un acercamiento vivencial y personalizado a través de la práctica de funciones tonales y acompañamientos rítmicos de repertorio tradicional colombiano y ecuatoriano, con la ayuda de recursos multimediales aplicados a la guitarra pero generalizable a otras áreas instrumentales.

La función social que desempeña el músico le obliga a hacer de la música algo práctico y la ayuda didáctica que se propone facilita esta labor. La mayoría del repertorio que contiene el programa curricular de guitarra deja por fuera la música de la región nariñense, la colombiana y la latinoamericana privilegiando la música europea. La puesta en práctica de esta ayuda didáctica le permitirá a los profesores de instrumento cumplir su rol de facilitadores de la interpretación musical para aprovechar el tiempo de clase en desarrollos más expresivos que mecánicos. En la actualidad el docente debe dedicar la mayor parte de la hora de clase en aclarar aspectos técnicos, en corregir problemas de postura y aspectos gramaticales. Con la ayuda de este programa multimedial el estudiante puede resolver estos problemas antes de llegar al aula, en la comodidad de su casa y de manera independiente.

La propuesta está direccionada, en líneas generales, a crear condiciones para ir fortaleciendo la identidad musical regional y nacional por medio del conocimiento de los elementos básicos de la cultura musical autóctona. La práctica de las rítmicas propias, se estima, irá creando una conciencia y un reconocimiento de la tradición y su consecuente valoración. Dada esta circunstancia es posible interesar a la juventud desarrollar no sólo proyectos interpretativos sino también creativos sobre las rítmicas, objeto de estudio y sobre las tantas que componen el panorama musical regional y nacional.

#### **4.5 METODOLOGÍA**

La propuesta se ha formulado considerando los objetivos y contenidos generales de la asignatura de instrumento principal guitarra. Cuenta con un total de 20 obras, las cuales han sido seleccionadas según los saberes musicales previos que traen los estudiantes a clase, el análisis del contexto musical de la región, las dificultades técnicas de las obras, los conceptos trabajados en la asignatura de estructuras de la música y la experiencia del profesor proponente. El trabajo se

centra en el acompañamiento rítmico y armónico de cada pieza; una vez el estudiante haya logrado solventar ese paso la interpretación fluirá, de manera mucho más musical, permitiendo así que la idea original del compositor de la obra se pueda ver reflejada en una interpretación libre de fallas, con los niveles adecuados de expresividad, con la correcta dinámica, los tempos requeridos para cada caso, la agógica<sup>33</sup> en su sutileza y la concepción general de su autor.

La propuesta pedagógica se enfoca en un sistema de formación basado en los siguientes aspectos:

- Datos generales.
- Información acerca del ritmo, tonalidad y forma.
- Sistemas de acompañamiento (con escritura musical sobre el pentagrama y otro funcional con convenciones que simplifican la lectura).
- Movimiento armónico.
- Movimiento funcional.
- Guión melódico de la obra.
- Score general de la pieza.

#### **4.5.1 Cumbias**

##### **4.5.1.1 Colombia Tierra Querida**

- Compositor: Lucho Bermúdez
- Género: Tradicional
- Ritmo: Cumbia
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B

---

<sup>33</sup> Agógica: indica la velocidad de una melodía que en música se llama tempo. Los matices agógicos o de tempo son aquellos que indican el ritmo o la velocidad una obra o partes de ésta deben ser interpretadas.

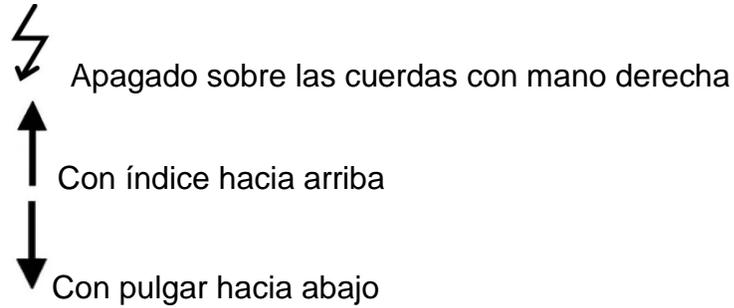
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	Am	Am	G7	Am
Am	Am	G7	Am	A7
Dm	G7	C	F	Dm
E7	Am	F	Dm	E7
Am	Am	E7	E7	Am
Am	E7	E7	Am	

- Movimiento Funcional

i	I	i	V7/III	i
i	I	V7/III	i	V7/iV
iV	V7/III	III	VI	iV
V7	I	VI	iV	V7
i	I	V7	V7	i
i	V7	V7	i	

- Guión Melódico

# Colombia Tierra Querida

Guion Melodico

Voice

The musical score is written on six staves of a grand staff (treble clef). It begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes, often beamed together in pairs. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

- Score general de la pieza

# Colombia tierra querida

## (Cumbia colombiana)

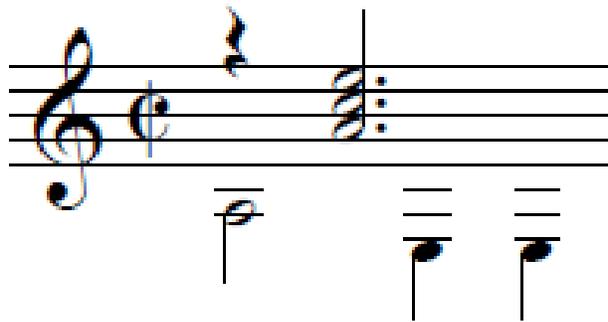
Compositor: Lucho Bermudez  
 Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It consists of 25 measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various chords. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 25 are marked at the beginning of their respective lines. Chord symbols (CIII, CVIII, CVII, Cv) are placed above the notes. Fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-5) are also present.

The image displays a musical score for the piece "Colombia tierra querida". It consists of three systems of music, each on a single staff. The first system begins at measure 29 and features a 4/4 time signature. It includes two first endings, labeled "1." and "2.", which are bracketed together. The second system starts at measure 33 and contains a section marked "CVII" with a dashed line above it. This section includes a 4-measure phrase with a circled "4" above it, followed by a 4-measure phrase with a circled "1" above it, and then a 4-measure phrase with a circled "2" above it. The third system begins at measure 36 and concludes with a double bar line. Below the staff, the instruction "D.C y Fine" is written, indicating a Da Capo and the end of the piece.

#### 4.5.1.2 Navidad Negra

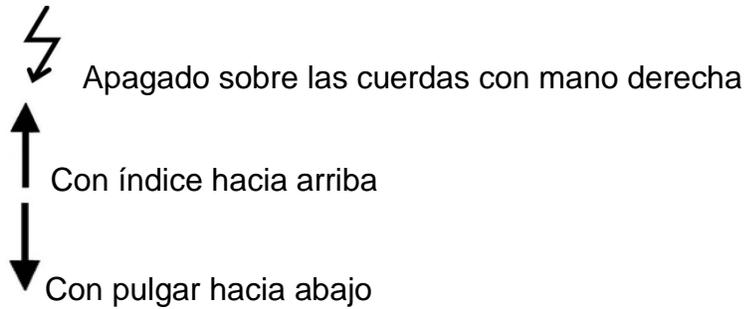
- Compositor: José Barros
- Género: Tradicional
- Ritmo: Cumbia
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	Am	G7	C :	Dm
C	E7	Am	Dm	C
E7	Am	Am	E7	E7
Am	Am	E7	E7	Am
Dm	C	E7	Am	G7
C	E7	Am	G7	C
E7	Am			

- Movimiento Funcional

i	i	V7/III	III :	iV
III	V7	i	iV	III
V7	i	iV	V7	V7
i	i	V7	V7	i
iV	III	V7	i	V7/III
III	V7	i	V7/III	III
V7	i			

- Guión Melódico

# Navidad Negra

Guion Melodico

Voice 

5 

10 

15 

20 

25 

30 

- Score general de la pieza

# Navidad negra

(Cumbia colombiana)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The musical score is written for guitar in a single system with seven staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and guitar-specific techniques like triplets and bends. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 25 are indicated at the start of their respective staves. Chord diagrams are provided for several measures, including CIII, CV, and CVII. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

29 29 **CIII** **CIII** -----

33

37

41 41 **Simil**

44

D.C. al Fine

Fine

#### 4.5.1.3 Quiero amanecer

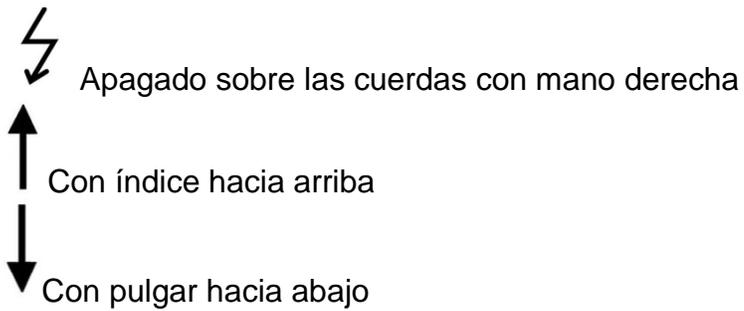
- Compositor: José Barros
- Género: Tradicional
- Ritmo: Cumbia
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

A	A	B7	E7	Bm
E7	E7	A :	A	A
A	A	E7	E7	E7
E7	A	A	A	A
E7	E7	E7	E7	A
A	E7	E7	A	A
E7	E7	A	A	E7
E7	A	A	E7	E7
A				

- Movimiento Funcional

I	I	V7/V	V	ii
V7	V7	I :	I	I
I	I	V7	V7	V7
V7	I	I	I	I
V7	V7	V7	V7	I
I	V7	V7	I	I
V7	V7	I	I	V7
V7	I	I	V7	V7
I				





28 CII-----

32

36

40 CII

44 CII

48

51

Del  $\text{S}$  al  $\text{O}$

Fine

## 4.5.2 Bambucos

### 4.5.2.1 María Antonieta

- Compositor: José A. Morales
- Género: Tradicional
- Ritmo: Bambuco
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones

 Apagado sobre las cuerdas con mano derecha

 Con índice hacia arriba

 Con pulgar hacia abajo

- Movimiento Armónico

Em	B7	Em	Am	B7
B7	B7	B7	Em	Em
E7	E7	Am	Am	Em
B7	Em	Am D7	G C	B7
Em	**E	C#7	F#m	B7
E	G#m G <sup>b</sup> m	F#m	B7	E
**Em	Am	D7	G	G
B7	B7	Em		

- Movimiento Funcional

i	V7	i	iV	V7
V7	V7	V7	i	i
V7/iV	V7/iV	iV	iV	i
V7	i	iV V7/III	III VI	V7
i	**I	V7/ii	ii	V7
I	iii iii <sup>b</sup> o7	ii	V7	I
** i	iV	V7/III	III	III
V7	V7	i		

- Guión Melódico

# Maria Antonieta

Guion Melodico

Voice

6

12

18

24

30

35

- Score general de la pieza

# Maria Antonia

## (Bambuco)

Compositor: José A Morales  
Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It consists of seven systems of music, each beginning with a measure number (4, 8, 12, 16, 20, 24). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingering indications. Chord diagrams are labeled with Roman numerals: CII, CIII, CV, and CVII. There are also circled numbers 3 and 4 indicating specific techniques or fingerings.

28 CII

32

36

40

44 CII

48

52 CII CII

56

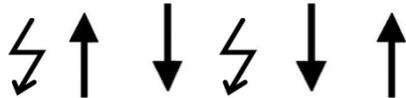
### 4.5.3 Sonsureño

#### 4.5.3.1 Sandoná

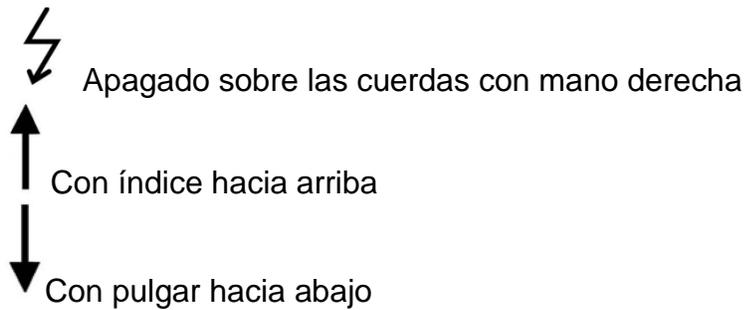
- Compositor: Pote Mideros
- Género: Tradicional
- Ritmo: Son Sureño
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	Am	C	E7	Am
Am	Am	C	E7	Am
Am	C	E7	Am	Am
C	E7	Am	: Am	Am :
: Am	E7	E7	Am :	: Am
C	E7	Am :	Am	F
F	F	F	F	F
F	C	C	E7	Am
Am	C	E7	Am	

- Movimiento Funcional

i	i	III	V7	i
i	i	III	V7	i
i	III	V7	i	i
III	V7	i	:i	i :
: i	V7	V7	i :	: i
III	V7	i :	i	VI
VI	VI	VI	VI	VI
VI	III	III	V7	i
i	III	V7	i	

- Guión Melódico

# Sandona

Guion Melodico

Voice

The musical score for 'Sandona' is written in 6/8 time and consists of seven staves of music for voice. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 20, 26, 32, and 38 indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

- Score general de la pieza

# Sandona

(Sonsureño)

Compositor: el "Pote" Mideros  
Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

CV

5

9 CIII

13 CIII

17 CIII

21 CVIII

25

29

Musical score for Sandona, measures 33-48. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with a bass line of chords. Measure 33 starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 34 continues the melodic line. Measure 35 features a triplet of eighth notes. Measure 36 includes a first ending bracket with a 4-measure sequence. Measure 37 continues the melodic line. Measure 38 features a second ending bracket with a 4-measure sequence. Measure 39 is marked with a CIII (Crescendo III) and continues the melodic line. Measure 40 continues the melodic line. Measure 41 is marked with a CVII (Crescendo VII) and continues the melodic line. Measure 42 continues the melodic line. Measure 43 continues the melodic line. Measure 44 continues the melodic line. Measure 45 continues the melodic line. Measure 46 continues the melodic line. Measure 47 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 48 is marked with a second ending bracket and a second ending sign, leading to a double bar line.

33

37

CIII

41

CVII

45

48

1.

2.

DC al Fine

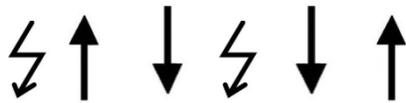
Fine

#### 4.5.3.2 El Miranchurito

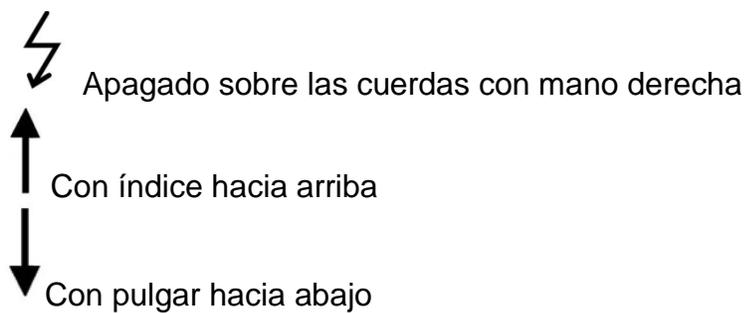
- Compositor: Anónimo
- Género: Tradicional
- Ritmo: Son Sureño
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	C	E7	Am :	Am
E7	E7	Am	Am	E7
E7	Am	Am	C	E7
Am	Am	C	E7	Am
: Am	F	F	F	F
F	G7	C :	C	C
G7	C	C	C	E7
Am				

- Movimiento Funcional

i	III	V7	i :	i
V7	V7	i	i	V7
V7	i	i	III	V7
i	i	III	V7	i
: i	VI	VI	VI	VI
VI	V7/III	III :	III	III
V7/III	III	III	III	V7
i				

- Guión Melódico

# El Miranchurito

Guion Melodico

Voice

6

13

20

26

32

Detailed description: The image shows a musical score for a voice part in 6/8 time. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Voice' and starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, and the piece ends with a double bar line. The subsequent staves are numbered 6, 13, 20, 26, and 32, indicating the start of new phrases or sections. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

- Score general de la pieza

# El miranchurito

## (Sonsureño)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The score is written for guitar in 3/4 time. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Chord diagrams are placed above the staff to indicate specific voicings: C#V (measure 1), C#III (measures 5, 17, 21), and C#VIII (measures 25, 26). Fingering numbers (1-5) are placed below the notes to guide the player. The piece concludes with a final chord in measure 26.

33

37

CIII

41

CVII

45

48

1.

2.

DC al Fine

Fine

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Sandona". It consists of five staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff (measures 33-36) features a melody of eighth and sixteenth notes with a bass line of quarter notes. The second staff (measures 37-40) includes a triplet of eighth notes and a four-measure rest. The third staff (measures 41-44) is marked "CIII" and contains a four-measure rest. The fourth staff (measures 45-48) is marked "CVII" and contains a four-measure rest. The fifth staff (measures 49-50) shows a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The piece concludes with "DC al Fine" and "Fine".

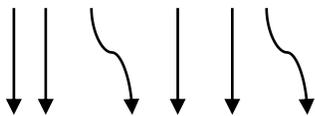
## 4.5.4 Pasillos

### 4.5.4.1 Ángel de Luz

- Compositor:
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones:



Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.



Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

Em	Em	Em	Am	Am
B7	B7	Em	Em	E7
E7	Am	Am	B7	B7
Em:	:Em	D7	D7	G
G	B7	B7	Em	Em
Am	A#°7	Em	Em	B7
B7	Em :			

- Movimiento Funcional

i	i	i	iV	iv
V7	V7	i	i	V7/iV
V7/iV	i	i	V7	V7
i:	:i	V7/III	V7/III	III
III	V7	V7	i	I
iV	iV#°7	i	i	V7
V7	i			

- Guión Melódico

# Angel de Luz

Guion Melodico

Voice

7

14

21

28

- Score general de la pieza

# Angel de Luz

(Pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

CVII

5 CII

9 CII

13 CII

17 CVII

21 CII

25 CII

The image displays a musical score for the piece "Angel de Luz". It consists of four staves of music, each with specific annotations:

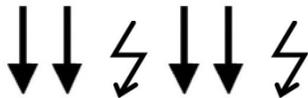
- Staff 1 (Measures 29-32):** Labeled "CVII" above the staff. Measure 29 includes a circled "4" below the staff. Measure 30 includes a circled "3" below the staff. Measure 31 includes a circled "4" below the staff. Measure 32 includes a circled "3" below the staff.
- Staff 2 (Measures 33-36):** Labeled "CVIII" above the staff. Measure 33 includes the annotation "arm 12" below the staff.
- Staff 3 (Measures 37-40):** Labeled "CII" above the staff.
- Staff 4 (Measures 40-43):** Labeled "arm 12" above the staff. Measure 40 includes a circled "1" below the staff. Measure 41 includes a circled "2" below the staff. Measure 42 includes a circled "3" below the staff. Measure 43 includes a circled "1" below the staff.

#### 4.5.4.2 El aguacate

- Compositor: Cesar Guerrero
- Género: Tradicional
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Dm
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



Se ejecuta con el pulgar hacia abajo



Se apaga la sonoridad de las cuerdas

- Movimiento Armónico

Dm	A7	A7	Dm	Dm
A7	A7	Dm	Dm	Gm
Gm	Dm	Dm	A7	A7
Dm	Bb	Bb	E7	A7
E7	E7	A7	A7	A7
A7	Dm	Dm	Gm	Gm
Dm	A7	Dm		

- Movimiento Funcional

i	V7	V7	i	i
V7	V7	i	i	iV
iV	i	i	V7	V7
i	VI	VI	V7/V	V7
V7/V	V7/V	V7	V7	V7
V7	i	i	iv	iv
i	V7	i		

- Guión Melódico

# El Aguacate

Guion Melodico

Voice

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five systems of notation for a voice part. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. The second system starts at measure 7 and includes a repeat sign. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 20. The fifth system starts at measure 27 and ends with a double bar line. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

- Score general de la pieza

# El aguacate (Pasillo)

Compositor: Cesar Guerrero  
Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

6=D

The musical score is written for guitar in 6=D tuning. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The piece is in 3/4 time. The notation includes various guitar techniques and fretting instructions:

- Staff 1:** Measures 1-4. Includes a **CV** (Cord Vibrato) instruction above the first measure and another **CV** above the second measure.
- Staff 2:** Measures 5-8. Includes a **CH** (Chord Harmonic) instruction above the second measure and another **CH** above the fourth measure.
- Staff 3:** Measures 9-12. Includes a **CV** instruction above the first measure and a **CH** instruction above the second measure.
- Staff 4:** Measures 13-16. Includes a **CH** instruction above the second measure.
- Staff 5:** Measures 17-20. Includes **CH** instructions above the second, fourth, and sixth measures.
- Staff 6:** Measures 21-24. Includes **CH** instructions above the second and fourth measures.
- Staff 7:** Measures 25-28. Includes fretting numbers (0, 2, 4, 3, 2, 1, 0) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) below the notes.

CVII CVII φIX

33 CII

37 CV CIV CV

41 CII

Fine

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled 'El aguacate'. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 29 and contains guitar chords labeled CVII, CVII, and φIX. The second staff starts at measure 33 and contains a chord labeled CII. The third staff starts at measure 37 and contains chords labeled CV, CIV, and CV. The fourth staff starts at measure 41 and contains a chord labeled CII. The score ends with a double bar line and the word 'Fine'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with guitar chord diagrams indicated by numbers 0-4 on the strings.



- Movimiento Armónico

D	D	F#m F#m	Em	Em
A7	A7	D	D	D
B7	Em	G	D	A7
D	D	A7	A7	D
D	A7	A7	D	D
A7	A7	D	D	A7
A7	D	**G	G	G
Am	Am	D7	D7	G
G	G	G	Am	Am
D7	D7	G		

- Movimiento Funcional

I	I	iii iii	ii	ii
V7	V7	I	I	I
V7/ii	ii	iV	I	I
I	I	V7	V7	I
I**	V7	V7	I	I
V7	V7	I	I	V7
V7	I	**I	I	I
ii	ii	V7	V7	I
I	I	I	ii	ii
V7	V7	I		



- Score general de la pieza

# Yagari

(Pasillo Colombiano)

Compositor: Maruja Hinestrosa  
Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

6 - D

CVII

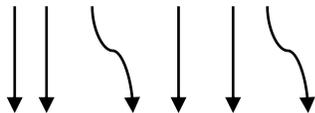
Musical score for Yagari, CVII, measures 29-45. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff (measures 29-32) features a melodic line with various fingering numbers (4, 2, 1, 1, 4, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 2, 1) and a bass line with chords. The second staff (measures 33-36) shows a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with chords. The third staff (measures 37-40) continues the melodic and harmonic development. The fourth staff (measures 41-44) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with chords. The fifth staff (measures 45-48) concludes the section with a melodic line and a bass line, including a circled 'arm' instruction above the final measure.

#### 4.5.4.4 Anhelito infinito

- Compositor:
- Género: Tradicional
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: A
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones

↓ Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.

↘ Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

A	A	A A#°7	Bm	Bm
E7	E7	A	A	A
F#7	Bm	Dm	A	E7
A	A	E7	E7	A
A	C#7	C#7	F#m	F#m
Dm	G7	A	A A#°7	Bm
E7	A			

- Movimiento Funcional

I	I	I I#°7	ii	ii
V7	V7	I	I	I
V7/ii	ii	iV	I	V7
I	I	V7	V7	I
I	V7/Vi	V7/Vi	Vi	Vi
iV	V7/III	I	I I#°7	li
V7	I			

- Guión Melódico

# Anhelo Infinito

Guion Melodico

Voice

The musical score for the voice part of 'Anhelo Infinito' is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff starts at measure 7, with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff starts at measure 14, with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth staff starts at measure 21, with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth staff starts at measure 28, with a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The score ends with a double bar line.

- Score general de la pieza

## Anhelos Infinito (Pasillo)

Guitarra

Arreglo: Rolando Chamorro

The image displays a guitar score for the piece "Anhelos Infinito" in Pasillo style. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music, each containing a melodic line and a corresponding bass line with fingerings and circled fret numbers. The score includes several measures marked with Roman numerals: CVII (measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20), CIX (measures 17-18), and CVII (measures 19-20). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

21

25

29

33

37

41

CVII

CIX

CIX--

CV

CIII

CVII

CVII

Detailed description: The image shows a page of musical notation for guitar, titled "Anhelo Infinito" on page 2. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of notation, each starting with a measure number (21, 25, 29, 33, 37, 41). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering instructions (numbers 1-4 in circles). There are also specific chord or fingering labels: CVII, CIX, CIX--, CV, CIII, CVII, and CVII. Some measures have a circled number followed by a dashed line, possibly indicating a specific fingering or a correction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain chords. The overall style is that of a technical guitar exercise or a short piece.

45

CVII

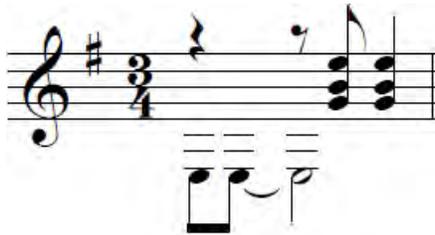
49

Fine

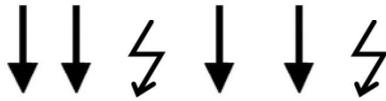
The image shows a musical score for the piece "Anhelo Infinito". It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 45 and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A marking "CVII" is placed above the staff at the start of the second measure. The second staff begins at measure 49 and features a melodic line with quarter notes and a bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine" centered below the staff.

#### 4.5.4.5 Ya no te quiero pero no te olvido

- Compositor:
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



Apagado sobre las cuerdas con mano derecha



Con pulgar hacia abajo

- Movimiento Armónico

	Em	Em	Am	Am
B7	B7	Em	Em	E7
E7	Am	Am	G	B7
Em	Em	G	B7	Em
Em	D7	D7	G	G
D7	D7	G	G	B7
B7	Em	Em	F#	F#
B7	B7	Em	Em	B7
Em	Em	G	B7	Em
Em	B7	B7	Em	Em
B7	B7	Em	Em	C
D7	G	G	B7	B7
Em	Em	G	B7	Em

- Movimiento Funcional

	i	i	iV	iV
V7	V7	i	i	V7/iV
V7/iV	iV	iV	III	V7
i	i	III	V7	i
i	V7/III	V7/III	III	III
V7/III	V7/III	III	III	V7
V7	i	i	V7/V	V7/V
V7	V7	i	i	V7
i	i	III	V7	i
i	V7	V7	i	i
V7	V7	i	i	VI
V7/III	III	III	V7	V7
i	i	III	V7	i



- Score general de la pieza

# Ya no te quiero pero no te olvido

(pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The image shows a guitar score for the piece "Ya no te quiero pero no te olvido" (pasillo ecuatoriano) by Rolando Chamorro. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number and a capo position:

- Staff 1: Measure 1, Capo III (CIII). The music begins with a quarter rest, followed by a series of chords and eighth notes.
- Staff 2: Measure 5, Capo VII (CVII). The music continues with eighth-note patterns and chords.
- Staff 3: Measure 9, Capo VII (CVII). Similar to the previous staff, it features eighth-note runs and chords.
- Staff 4: Measure 13, Capo arm. This staff includes a measure with a whole note chord marked "arm" (armado).
- Staff 5: Measure 17, Capo II (CII). The music continues with eighth-note patterns and chords.
- Staff 6: Measure 21. This staff continues the eighth-note patterns and chords.
- Staff 7: Measure 25, Capo III (CIII) and Capo II (CII). The final staff shows a change in capo position and continues the musical phrase.

CIII

29

Simil

CVII

CVII

33

CVII

37

CIII

41

CH

CH

45

49

53

CH

CH

57

The image shows a musical score for the song 'Ya no te quiero pero no te olvido'. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (29, 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57). The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staves, there are various Roman numerals: CIII, CVII, CH, and CII. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is presented in a clean, black-and-white format.

61 **Simil** **CIII** **CII**

65 **Repite y**  $\text{\textcircled{0}}$  **CVII**

69 **CVI** **CVII**

73 **CIII**

77 **CII**

81 **CIII** **CH**

85

88 **CII** **arm**  $\text{\textcircled{12}}$

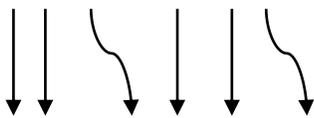
Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Ya no te quiero pero no te olvido'. It consists of eight staves of music, numbered 61 to 88. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and fingerings. Specific markings include 'Simil', 'Repite y' with a circled zero, and chord labels 'CII', 'CIII', 'CVI', and 'CVII'. A circled 12 is labeled 'arm' at the end of the piece. The piece concludes with a double bar line.

#### 4.5.4.6 Anhelos

- Compositor:
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.



Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

Em	Em	Em	Am	Am
B7	B7	Em	Em	E7
E7	Am	Am	B7	B7
Em:	:Em	D7	D7	G
G	B7	B7	Em	Em
Am	A#°7	Em	Em	B7
B7	Em :			

- Movimiento Funcional

i	i	i	iV	iv
V7	V7	i	i	V7/iV
V7/iV	i	i	V7	V7
i:	:i	V7/III	V7/III	III
III	V7	V7	i	I
iV	iV#°7	i	i	V7
V7	i			

- Guión Melódico

# Anhelos

Guion Melodico

Voice

7

14

21

28

- Score general de la pieza

# Anhelos

(pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The image shows a guitar score for the piece "Anhelos" (pasillo ecuatoriano) by Rolando Chamorro. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a "CII" chord marking. The second staff begins at measure 5 and also has a "CII" marking. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 13 and has a "CII" marking. The fifth staff starts at measure 17. The sixth staff starts at measure 21 and has a "CII" marking. The seventh staff starts at measure 25 and has a "CII" marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Chord markings "CII" are placed above the staff at the beginning of several measures.

CII -----

29

33 CV

37 CH CVII CVII

41 CII

45 CII CII

48 arm 12

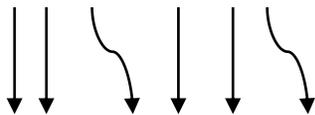
DC y segunda casilla al final

#### 4.5.4.7 Cantares del alma

- Compositor:
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones

↓ Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.

↘ Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

Em	Em A#°7	B7	B7	B7
Em	Em	Em Am	B7	B7
Am B7	Em	Em	Em A#°7	B7
B7	B7	Em	Em	Em Am
B7	B7	Am B7	Em	Em
Em	B7	Em	Em	G
B7	Em	G E7	Am D7	G
B7	Am B7	Em		

- Movimiento Funcional

i	i iV#°7	V7	V7	V7
i	i	i iV	V7	V7
iV V7	i	i	i iV#°7	V7
V7	V7	i	i	i iV
V7	V7	iV V7	i	i
i	V7	i	i	III
V7	i	III V7/iV	iV V7/III	III
V7	iV V7	i		

- Guión Melódico

Score

# Cantares del Alma

Guion Melodico

Voice

7

14

21

28

35

- Score general de la pieza

# Cantares del alma

## (Pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The image displays a guitar score for the piece "Cantares del alma" (Pasillo ecuatoriano). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, each with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25) at the beginning. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Chord diagrams are indicated by letters above the staff: CII, CV, and CVII. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes. A circled number 3 appears below a measure on the fifth staff, and a circled number 2 appears below a measure on the sixth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

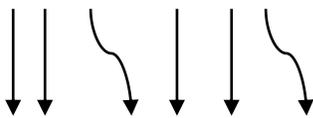
The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins at measure 29 and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a circled '5' below the staff and a 'CVII' annotation above the staff. The second staff starts at measure 33 and contains a circled '1' below the staff, a 'CII' annotation above the staff, and a 'CVII' annotation above the staff. The third staff begins at measure 37 and includes annotations 'CIV', 'CV', and 'CII' above the staff, along with circled numbers '5' and '4' below the staff. The fourth staff starts at measure 41 and features annotations 'CV', 'CVII', and 'Arm ②' above the staff. The piece concludes with the instruction 'D.C. al Fine' followed by 'Fine'.

#### 4.5.4.8 Pasional

- Compositor:
- Género: Tradicional
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Em
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones

↓ Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.

↘ Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

	Em	B7	Em	E7
Am	E7	Am	Am	B7
Am	Em	Em	Em	B7
Em:	:Em	D7	D7	G
G	B7	B7	Em	Em
Em	B7	B7	Em	Em
Em	Em	B7	Em	

- Movimiento Funcional

	i	V7	i	V7/iV
iV	V7/iV	iV	iV	V7
iV	i	i	i	V7
i:	: i	V7/III	V7/III	III
III	V7	V7	i	i
i	V7	V7	i	i
i	i	V7	i	

- Guión Melódico

# Pasional

Guion Melodico

Guitar

- Score general de la pieza

# Pasional

## ( pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

Al § y segunda casilla

Musical score for 'Pasional' on page 2, measures 29-44. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes.

Measures 29-32: Melodic line with ornaments CII (measures 29-30), CII (measure 31), and CIII (measure 32). Bass line with chords and single notes.

Measures 33-36: Melodic line with ornament CII (measure 33). Bass line with chords and single notes.

Measures 37-40: Melodic line with ornaments CVII (measures 37-38), CII (measure 39), and CVII (measure 40). Bass line with chords and single notes.

Measures 41-43: Melodic line with ornaments. Bass line with chords and single notes.

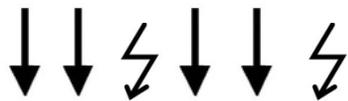
Measures 44-47: Melodic line with ornaments. Bass line with chords and single notes. Measure 47 is marked 'arm12'.

#### 4.5.4.9 Por ti llorando

- Compositor:
- Género: Tradicional
- Ritmo: Pasillo
- Tonalidad: Dm
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



Se ejecuta con el pulgar hacia abajo.



Se apaga la sonoridad de las cuerdas.

- Movimiento Armónico

Dm	Dm	Dm	A7	A7
A7	A7	Dm	Dm	Bb
C7	F	F	F	A7
Dm	Dm	Bb	C7	F
F	F	A7	Dm	Dm
Bb	Bb	Bb	C7	F
C7	F	F	A7	A7
A7	A7	F	A7	Dm
Dm	A7	A7	A7	A7
F	A7	D	D	D
B7	Em	Em	A7	A7
Dm	Dm	Gm	C7	F
F	F	A7	Dm	Dm
Gm	C7	F	F	F
A7	Dm	Dm		

- Movimiento Funcional

i	i	i	V7	V7
V7	V7	i	i	VI
V7/III	III	III	III	V7
i	i	VI	V7/III	III
III	III	V7	i	i
VI	VI	VI	V7/III	III
V7/III	III	III	V7	V7
V7	V7	VI	V7	i
i	7	V7	V7	V7
III	V7	I	I	I
V7/ii	ii	ii	V7	V7
i	i	iV	V7/III	III
III	III	V7	i	i
iV	V7/III	III	III	III
V7	i	i		

- Guión Melódico

## Por Ti Llorando

Guion Melodico

Voice

7

13

20

27

33

40

46

- Score general de la pieza

## Por ti llorando (Pasillo ecuatoriano)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

The musical score is written for guitar in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various chord markings: CI, CVIII, CII, CIII, and CIII CVIII. Measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, and 32 are indicated at the beginning of their respective staves. The music consists of a melodic line and a bass line with chords.

© Jairo Burgos 2013

36 CVIII

40 CX CVIII

44 CII CIII

48 CII

52

56

60 CIII CIII CVIII CVIII

64 CIII

68

al  $\text{X}$  y  $\text{O}$  Fine

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The piece is titled 'Por ti llorando' and is on page 2. The music is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various guitar chords and fingerings. Chords are labeled with Roman numerals: CVIII, CX, CII, and CIII. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. The piece concludes with the instruction 'al X y O' and 'Fine'. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various rhythmic values.

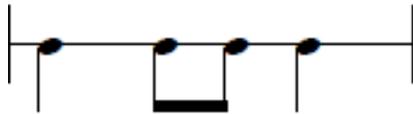
## 4.5.5 Albazo

### 4.5.5.1 Taita Salasaca

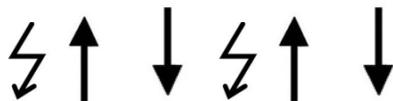
- Compositor:
- Género: Tradicional
- Ritmo: Albazo
- Tonalidad: Dm
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Ritmo Compuesto



- Desde el punto de vista funcional



- Como Bambuco



- Movimiento Armónico

A7	Dm	Bb	Am	A7
Dm	Bb	Am	A7	Dm
Bb	Am	A7	Dm	Bb
Am	F	F	F	F
F	F	F	F	A7
Dm	Bb	Am	A7	Dm
Bb	Am	A7	Dm	Bb
Am	A7	Dm	Bb	Dm

- Movimiento Funcional

V7	i	iii	V	V7
i	iii	v	V7	i
III	i	V7	i	III
i	III	III	III	III
III	III	III	III	V7
i	III	v	V7	i
III	v	V7	i	III
i	V7	i	III	i

- Guión Melódico

## Taita Salasaca

Guion Melodico

Voice

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of seven staves of music for the voice part. The first staff is labeled 'Voice'. The second staff begins with a measure number '6'. The third staff begins with a measure number '12'. The fourth staff begins with a measure number '18'. The fifth staff begins with a measure number '23'. The sixth staff begins with a measure number '29'. The seventh staff begins with a measure number '35'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

- Score general de la pieza

# Taita Salasaca

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

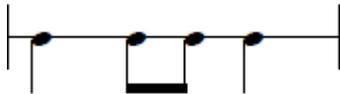
6=D

#### 4.5.5.2 Solito

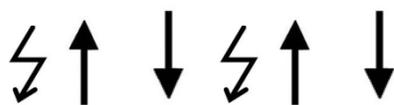
- Compositor:
- Género: Tradicional
- Ritmo: Albazo
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Ritmo Compuesto



- Desde el punto de vista funcional



- Como Bambuco



- Movimiento Armónico

Am	Am	C	E7	Am
Am	C	E7	Am	Am
C	E7	Am	Am	C
E7	Am	Am	Am	F
F	F	F	F	F
F	G7	C	E7	Am
Am	C	E7	AM	

- Movimiento Funcional

i	i	III	V7	i
i	III	V7	i	i
III	V7	i	i	III
V7	i	i	i	VI
VI	VI	VI	VI	VI
VI	V7/III	III	V7	i
i	C	E7	Am	

- Guión Melódico

# Solito

Guion Melodico

Voice

6

12

18

24

30

- Score general de la pieza

# Solito (Albazo)

Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

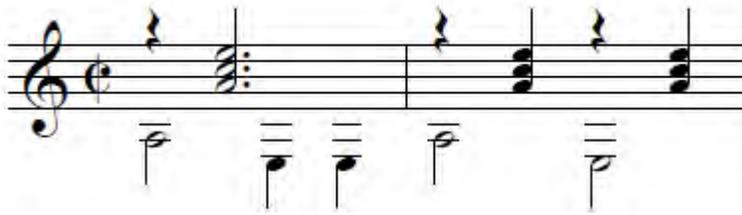
The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'CIII' (Crescendo III) at measures 12, 16, and 32; 'CVIII' (Crescendo VIII) at measures 28 and 32; and a circled 'C' at measure 28. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is titled 'Solito (Albazo)' and is an arrangement by Rolando Chamorro.

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins at measure 36. The second staff has a 'CIII' marking above it at measure 40. The third staff has a 'CIII' marking above it at measure 44. The fourth staff has a 'CIII' marking above it at measure 47. The fifth staff begins at measure 50 and includes a first ending bracket over measures 50-51, a double bar line with a repeat sign, and a second ending bracket over measures 52-53. Below the first ending is the instruction 'Al  $\text{\textcircled{S}}$  y Final' and below the second ending is the instruction 'Final'.

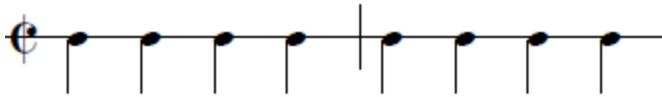
## 4.5.6 Sanjuanito

### 4.4.6.1 Pobre corazón

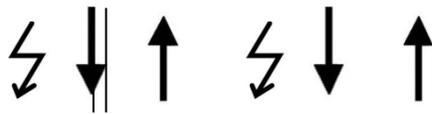
- Compositor:
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: San Juanito
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



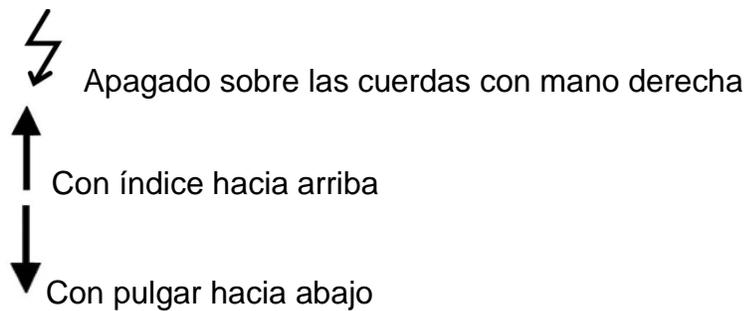
- Ritmo compuesto



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	C	E7	Am	Am
C	E7	Am	Am	C
E7	Am	Am	C	E7
Am	Am	F	F	F
F	F	F	F	G7
C	G7	C	C	C
E7	Am	Am	C	E7
Am				

- Movimiento Funcional

i	III	V7	I	I
III	V7	I	I	III
V7	I	i	C	E7
Am	Am	F	F	F
F	F	F	F	G7
C	G7	C	C	C
E7	Am	Am	C	E7
Am				

- Guión Melódico

# Pobre Corazon

Guion Melodico

Voice

6

12

18

24

30

36

- Score general de la pieza

# Pobre Corazon

(San Juanito)

Arreglo: Rolando Chamorro

Guitarra

5

10

15

19

24

29

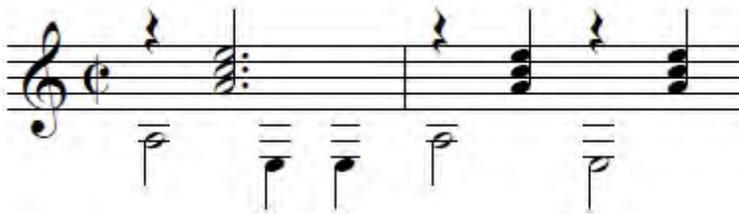
34

Pobre Corazon

Musical score for 'Pobre Corazon' showing measures 39 to 58. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melody line and a bass line. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a series of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3, D3-F3, C3-E3, B2-D3, A2-C3, G2-B2. Measure 44 continues the melody with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line continues with chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3, D3-F3, C3-E3, B2-D3, A2-C3, G2-B2. Measure 49 shows a more complex melody with eighth notes and sixteenth notes. The bass line continues with chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3, D3-F3, C3-E3, B2-D3, A2-C3, G2-B2. Measure 54 features a melody with eighth notes and sixteenth notes. The bass line continues with chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3, D3-F3, C3-E3, B2-D3, A2-C3, G2-B2. Measure 58 ends with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

#### 4.5.6.2 Sanjuanito tradicional

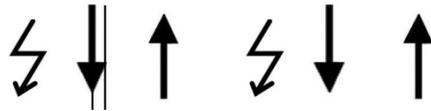
- Compositor: Anónimo
- Género: Tradicional Ecuatoriano
- Ritmo: Sanjuanito
- Tonalidad: Am
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



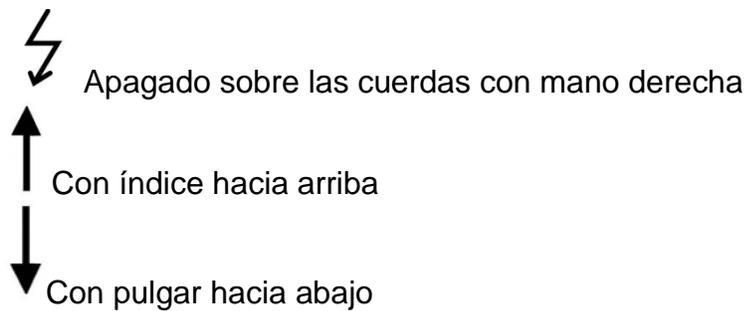
- Ritmo Compuesto



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones



- Movimiento Armónico

Am	E7	Am	E7	Am
C E7	Am	C E7	Am	C
C	F	C	F	C
E7	Am	A7	Dm	A7
Dm	A7	Dm	A7	Dm
B7	E	B7	E	F
C	E7	Am	F	C
E7	Am			

- Movimiento Funcional

i	V7	I	V7	I
III V7	i	III V7	i	III
III	VI	III	VI	III
V7	i	V7/ iV	iV	V7/iV
iV	V7/iV	iV	V7/iV	iV
V7/V	V	V7/V	V7	VI
III	V7	I	VI	III
V7	i			

- Guión Melódico

## San Juanito Tradicional

Guion Melodico

Voice

The musical score is written in a single system with seven staves. The first staff is labeled 'Voice' and begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes with rests. The subsequent six staves are numbered 6, 11, 16, 22, 27, and 32 at their beginning, indicating measure numbers. The notation continues with various rhythmic patterns and rests, ending with a double bar line at the end of the 32nd measure.

- Score general de la pieza

## San Juanito (Tradicional ecuatoriano)

Guitarra

Arreglo: Rolando Chamorro

The image displays a guitar score for the piece "San Juanito" (Tradicional ecuatoriano), arranged by Rolando Chamorro. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a measure number (2, 5, 9, 13, 17, 21) at the beginning. The notation includes a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings (indicated by numbers 1, 2, 3, and circled numbers 1, 2, 3), and a bass line with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Musical staff 25: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bass line consists of quarter notes. A fermata is placed over the final note of the melody.

Musical staff 29: Treble clef, 4/4 time signature. The melody is marked "Simil" and consists of eighth notes, some beamed together. The bass line consists of quarter notes. A fermata is placed over the final note of the melody.

Musical staff 33: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, some beamed together. The bass line consists of quarter notes. A first ending bracket is shown over the final two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 37: Treble clef, 4/4 time signature. The staff begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line consists of quarter notes. A first ending bracket is shown over the final two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 41: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line consists of quarter notes. A first ending bracket is shown over the final two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 45: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line consists of quarter notes. A first ending bracket is shown over the final two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

San Juanito

3

49

53

Simil

## 4.5.7 Vals

### 4.4.7.1 Las tres de la mañana

- Compositor: Maruja Hinestroza de Rosero
- Ritmo: Vals
- Tonalidad: Dm
- Forma: A.B
- Sistema de acompañamiento



- Desde el punto de vista funcional



- Convenciones

 Bajo con el pulgar

 Rasgueo

- Movimiento Armónico

Dm	Dm	A7	Dm	Dm
Dm	D7	Gm	Gm	Gm
Gm	Dm	Dm	Bb	E7
A7	A7	Dm	A7	Dm
Dm	Dm	D7	Gm	Gm
Gm	Gm	Dm	Dm	Bb
A7	D	D	D	B7
Em	Em	A7	A7	D
D	D	B7	Em	Em
A7	A7	D	D	Dm
Bb	A7	A7	A7	A7
Dm	Dm	Gm	GM	Dm
Dm	A7	A7	Dm	Dm
Gm	Gm	Dm	Dm	Bb
A7	D	D		

- Movimiento Funcional

i	I	V7	i	I
i	V7/V	iV	iV	iV
iV	I	i	VI	V7/V
V7	V7	i	V7	I
i	I	V7/iV	iV	Iv
iV	iV	i	i	VI
V7	I	I	I	V7/ii
ii	ii	V7	V7	I
I	I	V7/ii	ii	li
V7	V7	I	I	I
VI	V7	V7	V7	V7
i	i	iV	iV	I
i	V7	V7	i	I
iV	iV	i	i	VI
V7	I	I		

- Guión Melódico

## Las 3 de la Mañana

Guión Melódico

Voice

The image displays a musical score for the piece 'Las 3 de la Mañana'. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number: 7, 14, 21, 29, 36, 44, 51, and 58. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A first ending bracket is present above the 14th staff, indicating a repeat of the following measures. The score concludes with a double bar line at the end of the 58th measure.

- Score general de la pieza

# Las Tres de la Mañana

(Vals)

Maruja Hinestrosa de Rosero  
Arreglo: Rolando Chamorro

Guitar

5

7

12

18

24

30

35

arm 12

This musical score is for the piece "Las Tres de la Mañana". It consists of eight staves of music, numbered 39 through 73. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A repeat sign is present at the end of measure 56. The music concludes with a final cadence in measure 73.

Las Tres de la Mañana

3

78

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 78-81. Melody in the right hand with eighth and sixteenth notes. Bass line with chords and eighth notes.

82

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 82-85. Melody in the right hand with eighth notes. Bass line with chords and eighth notes.

86

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 86-89. Melody in the right hand with eighth notes. Bass line with chords and eighth notes.

92

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 92-95. Melody in the right hand with eighth notes. Bass line with chords and eighth notes.

98

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 98-101. Melody in the right hand with quarter notes. Bass line with chords and quarter notes.

## CONCLUSIONES

- La formulación de cualquier propuesta pedagógica debe partir del estudio de las reales necesidades del contexto en el cual se va a llevar a cabo; de igual forma es importante tener en cuenta los intereses y las necesidades de los estudiantes para que la propuesta se convierta en un eje articulador del proceso y genere una dinámica que permita una verdadera apropiación y sea generosa en resultados. La consulta a los estamentos profesoral y estudiantil no sólo evidenció una profunda necesidad en torno a la recuperación del acervo musical local sino que permitió ver el interés por explorar este campo, para muchos insospechado.
- La música regional necesita de manera urgente procesos que le permitan ser visibilizada, frente a la invasión de músicas extranjeras, sólo a partir de la valoración de la música nariñense se podrá construir una verdadera identidad cultural. Para muchos, esta no deja de ser un regionalismo trasnochado porque consideran que las músicas de comienzos del siglo XX y las finales del XIX son músicas muertas. Pero ahora en los conservatorios y programas profesionales del mundo se valoran repertorios aún más antiguos, sonoridades que no tienen ninguna repercusión en la existencialidad y emotividad de las gentes de esta región. Este no deja de ser un argumento débil que lo único que pretende es justificar el sincretismo musical presente en el que naufraga lo regional y se afirman valores que en nada favorecen la construcción de cultura e identidad.
- Los recursos multimediales se constituyen en importantes herramientas didácticas que facilitan los procesos musicales, debido al desconocimiento de la tecnología, se están empezando a utilizar de manera muy tímida en los procesos educativos musicales, con mayor escasez en el medio local; propuestas como ésta, abren nuevos espacios pedagógicos para la futura construcción de recursos multimediales. A partir de su implementación se esperan desarrollos que puedan contribuir a solucionar problemas de masificación de la enseñanza y la gestación de una formación autónoma, más libre y responsable por parte del estudiante.

- A lo largo de la elaboración del presente documento se pudo constatar como una necesidad sentida en los estudiantes y docentes, que la música regional debe hacer parte importante del currículo del Programa de Licenciatura en Música de manera transversal en todas las asignaturas. Experiencias de este tipo ya han producido resultados en otras regiones y países. El mundialmente conocido Instituto Kodály ha logrado crear una escuela de proporciones gigantescas a partir de las melodías de los campesinos húngaros recogidas durante muchos años en las aldeas de ese país. Un currículo desarrollado a partir de las inherencias musicales puede generar un valor agregado: autoestima social.

## BIBLIOGRAFÍA

ABADIA M, Guillermo. Compendio general de folklore colombiano. Biblioteca Banco Popular, Bogotá. 1983

APARICI, R; A El material didáctico de la Uned. Madrid: ICF-UNED 1988. Artículo 7°, Resolución 2343 de Junio 5 de 1.996

BANNING, Peter. El sanjuanito o Sanjuán de Otavalo El Sarance. Año XV (Otavalo), agosto de 1991: 195-217

BASTIDAS, José Menandro. Compositores nariñenses de la zona andina 1860-1917. Editorial Universitaria Universidad de Nariño. 2011. 397p

BLANCO R, E. La canción infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de música. Salamanca: Ediciones de la Universidad. 2011

CLEMENTE B, José Antonio. El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra. Madrid, 2002

Constitución Nacional de Colombia, 1991 Ley 397 de 1997, en su Artículo 1º, Principios fundamentales

COLOMBIA MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL Ley 115 de Febrero 8 de 1994, Ley General de Educación

DE LA ESPRIELLA OSSÍO, Alfonso. Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero. Editorial Norma. 1997 Bogotá. 712p

DOCENCIA E INVESTIGACION: Revista universitaria del magisterio de Toledo, 2011, revistas digital No 21 ISSN 1133992

FALS BORDA, Orlando. Historia Doble de la Costa: Resistencia en el San Jorge (III), Carlos Valencia Editores, Bogotá

GARCIA QUIERO, Carlos Andrés. "Análisis musical interpretativo de grado de la suite No 2, de Gentil Montaña". Manizales, 2008

GAVIRIA AYALA, José Manuel. "Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en los colegios de la ciudad de Pereira". Pereira, 2009

GELLNER, Ernest. Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 1988 p.79

GONZALES CORREA, Jorge. "Clemente Díaz música para guitarra". Cali, 2009

GOUBERT B, Beatriz; ZAPATA Gloria Patricia, ARENAS MONSALVE, Eliécer; NIÑO MORALES, Santiago. Estado del arte del área de música en Bogotá D.C, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá, mayo de 2009

GUERRERO, Pablo. El Pasillo en el Ecuador, CONMÚSICA, Quito, Ecuador, 1995

KURTPAHLEN. Diccionario Universal de la música. Editorial El Ateneo. Argentina.1959. 439p

LONDOÑO, María Eugenia. Y la memoria se hizo música, en Legado del Saber. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2002

LÓPEZ C, Rubén. La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música. Revista Boletín Música, 17: pág. 42-63. 2006

MANGANELLI, Sergio, Fusiones Latinoamericanas, Revista Fusión, Buenos Aires, Argentina, 27 – 05 – 2001

MANZANO V, Norka. El Nacionalismo Musical: su importancia y trascendencia en los países del Tercer Mundo, Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane, Guayaquil, Ecuador, 1978

MASTERMAN, L. La enseñanza en los medios de comunicación. Madrid: Ediciones de la Torre. 1993

MEMORIAS X FESTIVAL INTERNACIONAL DEL METODO SUZUKY EN COLOMBIA. 2008. Asociación Suzuki de Colombia.

MENDOZA P, J. El musicograma y la percepción de la música. Universidad de Huelva, Tesis doctoral. 2010

NÚÑEZ PARDO, Enerith. Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. 2008. Bogotá Colombia. 43p -----. Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana siglo xx para tiple solista. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. 2012. Bogotá Colombia. 48p

OLARTE M, Matilde. La música en los medios audiovisuales. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. 2005

OLARTE M, Matilde. MONTOYA RUBIO, Juan Carlos; FÉLEZ, David Martín; MOSQUERA FERNÁNDEZ, Almudena. La incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música. Revista Docencia e Investigación N° 21. Universidad de Salamanca España, 2011

PARDO, Carmen. “La escucha en continuidad”. En Estatización y Nuevas Artes Ed. Luis Pelles y Rosa Fernández, Contrastes, Suplemento 13, Málaga: España. 2008. Pág. 139-157

PERDOMO E, José Ignacio. Historia de La música en Colombia. Editorial ABC, Primera Edición, Bogotá 1938. P. 253

PÉREZ F, Rolando Antonio. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, De. Casa de las Américas, Cuba. 1986  
PIAGET, Jean. Psicología y pedagogía. Editorial Crítica, reimpresión 2001.

RAMÍREZ, Luis Hernando. Consideraciones generales sobre la problemática de la Investigación en Educación y sobre la Docencia-Investigación.

ROJAS R, Teresa. Entornos de Aprendizaje de Canto Lírico por Telepresencia, Un Estudio de Caso. Laboratorio de Aplicaciones Multimediales Universidad Politécnica de Cataluña España. Abril de 2009

SALGADO T, Luis Humberto. "Música vernácula ecuatoriana. (Microestudio)". En: Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana, t. IV, No. 11, de enero - diciembre, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951. p. 365-376

SUYZUKY, Shinichi. Hacia la música por amor. Nueva filosofía. Puerto Rico. Ed. Ramallo Bros. 1983. 126p

TORRES CARDONA, Héctor Fabio. Cuerdas típicas colombianas: guitarra tiple y bandola. Editorial Universidad de Caldas, Manizales. 2005. 474p

VALDES, Lorena. "Los hábitos de creación y consumo musical en poblaciones desplazadas a Bogotá". Bogotá, 2004

Versiones Musicales para quinteto instrumental colombiano. Enerith Núñez Pardo. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. 2008. Bogotá Colombia. 272.p

ZAPATA O, Delia. "La cumbia", Revista Colombiana de Folclor, vol.III, n.7, (2ºep.), 1962pp.189-200

## **CIBERGRAFÍA**

[www.udenar.co](http://www.udenar.co), Perfil Profesional Estudiante de Música

[\\_http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Alen.pdf](http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Alen.pdf)

<http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>

## ANEXO A

### ENCUESTA No. 1 DIRIGIDA A ESTUDIANTES

Amigo estudiante, actualmente estoy adelantando estudios de Maestría en Educación; me encuentro en el desarrollo del proyecto de investigación el cual consiste en plantear una "Propuesta didáctica basada en recursos multimediales para interpretar algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño". Para el logro de este cometido, le solicito respetuosamente colaborarme respondiendo la siguiente encuesta. La información que Usted suministre sólo será utilizada para los propósitos de esta investigación.

**OBJETIVO:** Identificar las dificultades en la ejecución de algunos ritmos colombianos y ecuatorianos que presentan los estudiantes en el área de guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

Semestre que actualmente cursa \_\_\_\_\_ fecha \_\_\_\_\_

1. ¿Cuáles son las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

---

---

---

2. ¿Las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra en la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, satisfacen su curiosidad? Justifique su respuesta.

---

---

---

3. ¿Usted considera que la música colombiana cuenta con la debida difusión en el medio? Explique su respuesta.

---

---

---

4. ¿Usted considera que la música ecuatoriana forma parte del contexto musical nariñense? Señale evidencias.

---

---

---

5. ¿Usted considera pertinente la inclusión de estas músicas regionales dentro del plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño? Por qué.

---

---

---

6. ¿Dentro del proceso de educación musical que ha recibido hasta el momento, le han enseñado la forma de interpretar los esquemas rítmicos básicos de la música colombiana y ecuatoriana? Explique su respuesta.

---

---

---

7. ¿Usted tiene dificultades para interpretar los ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra? Señale cuáles.

---

---

---

8. ¿Conoce algún programa computacional que le permita estudiar a fondo, la forma de interpretar los esquemas rítmicos básicos de la música colombiana y ecuatoriana? Señale cuáles.

---

---

---

9. ¿Cree que le ayudaría a un mejor aprendizaje, el uso de un programa computacional que enseña los esquemas, ritmos, adaptaciones y arreglos de la música colombiana y ecuatoriana? Justifique su respuesta.

---

---

---

## ANEXO B

### ENCUESTA No. 2 DIRIGIDA A PROFESORES

Estimado colega, actualmente estoy adelantando estudios de Maestría en Educación; me encuentro en el desarrollo del proyecto de investigación el cual consiste en plantear una “Propuesta didáctica basada en recursos multimediales para interpretar algunos ritmos colombianos y ecuatorianos en el área de guitarra en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño”. Para el logro de este cometido, le solicito respetuosamente colaborarme respondiendo la siguiente encuesta. La información que Usted suministre sólo será utilizada para los propósitos de esta investigación.

**Objetivos:** Describir las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

Asignaturas a cargo \_\_\_\_\_ fecha \_\_\_\_\_

1. ¿Cuáles son las tendencias musicales que se presentan en el área de guitarra de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

---

---

---

2. ¿Usted considera que la música colombiana cuenta con la debida difusión en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño? Explique su respuesta.

---

---

---

3. ¿Usted considera que la música ecuatoriana forma parte del contexto musical nariñense? Señale evidencias.

---

---

---

4. ¿Usted considera pertinente la inclusión de estas músicas regionales dentro del plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño? Por qué.

---

---

---

5. ¿Usted conoce material didáctico que permita el acercamiento a estos ritmos musicales?

---

---

---

6. ¿Conoce alguna herramienta informática (software educativo), que le permita de manera sistemática, ampliar y ejercitar sus conocimientos en cuanto a la adaptación y la forma de hacer arreglos en la música colombiana y ecuatoriana, en el área de guitarra? Especifique su respuesta.

---

---

---

## **ANEXO C**

### **PROGRAMAS DE GUITARRA CLÁSICA NIVELES I, II, III, IV, V, VI**

#### **MAESTROS**

**José Revelo Burbano  
Geyler Carabalí  
Rolando Chamorro  
Luis Olmedo Tatalcha  
Carlos Roberto Muñoz**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2005**

## **JUSTIFICACIÓN**

Hoy en día la guitarra clásica ocupa un lugar importante entre los grandes instrumentos de concierto por su diversidad tímbrica y su disposición armónica, hecho que ha incrementado el favoritismo de la guitarra clásica en los últimos años. Por tal razón los conservatorios han asumido desde tiempo atrás la enseñanza del instrumento con profesionalismo, con el fin de mejorar la calidad musical y cultural. Nuestra ciudad no se escapa a la difusión musical realizada por este instrumento y la labor de la Universidad es asumir la responsabilidad cultural de este fenómeno que se suscita en nuestra región y en el mundo, a través del aprovechamiento del talento humano que brinda la gente nariñense.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL I

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo del semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### METODOLOGÍA Y ENFOQUE

La asignatura de guitarra se desarrollara desde un enfoque que mezcle tanto lo conductista como lo constructivista, en el que el alumno aporta de manera permanente en su proceso de formación. En cuanto a la metodología consiste en el desarrollo de clases individuales en las cuales el profesor orienta al alumno de acuerdo a los objetivos y en concordancia con el programa establecido para cada semestre.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Reconocer y aplicar la técnica de la apoyada y sin apoyar.
2. Reconocer e interpretar las notas a la primera posición.
3. Leer, interpretar y memorizar melodías en primera posición solo y con el acompañamiento del profesor.
4. Mecanizar la posición de ambas manos en el instrumento.

### CONTENIDO

1. Libro 1 de Julio Sagredas<sup>34</sup>
2. Duetos de William G. Leavitt, pág. 21, 36, 41.

### BIBLIOGRAFÍA

- CONSTANZO Irma, Veinte clases para Aprender Música.
- LEAVITT William G., Vol. 1, Método de Guitarra Jazz.
- SAGREDAS Julio. Las Primeras Lecciones de Guitarra.
- SHEARER Aarón. Clasic Guitar Technique, Vol. 1.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

---

<sup>34</sup> Se puede optar de acuerdo al profesor el libro 1 de Irma Constanzo o el libro 1 de Aarón Shearer.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL II

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo del semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Manejar diferentes formas de arpeggios.
2. Memorizar las escalas de Do+, Sol+, Re+ y sus relativas menores.
3. Dominar la técnica de ligados ascendentes y descendentes.
4. Adquirir como mínimo dos estudios para el repertorio del periodo clásico.

### CONTENIDO

1. Escalas de Andrés Segovia: Do+, Sol+, Re+ y sus relativas menores.
2. Estudios I y II de Carcassi.
3. Unas obras de Fernando Sor.
4. Estudios I y II de Francisco Tarrega.
5. Dos obras libres del Libro 2 Guitar Series.
6. Ligados de Aarón Shearer, pág. de la 6 a 12.

### BIBLIOGRAFÍA

- CARCASSI Mateo. 25 Estudios para Guitarra.
- SEGOVIA Andrés. Diatonic Major and Minor Scales.
- SHEARER Aarón. Ornament and Reach Development Exercises for Guitar.
- TARREGA Francisco. Estudios para Guitarra.
- THE ROYAL. Conservatory of Music. Guitar Series. Repertoire and Studies. Album 2.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL III

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo del semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Estudio I de Villalobos.
2. Memorizar las escalas de La+, Mi+, Fa+ y sus relativas menores.
3. Dominar la técnica de ligados ascendentes y descendentes.
4. Adquirir como mínimo un estudio, una obra del periodo clásico y un estudio de música contemporánea.
5. Manejar arpeggios fijos y con desplazamientos.

### CONTENIDO

1. Escalas de Andrés Segovia: Do+, Sol+, Re+ y sus relativas menores.
2. Liguados de Aarón Shearer, pág. de la 13 a 21.
3. Liguados de Abel Carlevaro.
4. Estudios III, IV y V de Carcassi.
5. Andante Op 35 No 14 Fernando Sor.

### BIBLIOGRAFÍA

- CARCASSI Mateo. 25 Estudios para Guitarra. Op. 60.
- SEGOVIA Andrés. Diatonic Major and Minor Scales.
- SHEARER Aarón. Slur Ornament and Reach Development Exercises for Guitar.
- THE ROYAL. Conservatory of Music. Guitar Series. Repertoire and Studies. Album 3.
- VILLALOBOS Heitor. Collected Works for Solo Guitar.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL IV

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo del semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Memorizar las escalas de Si+, Sib+, Mib+ y sus relativas menores.
2. Dominar la ornamentación de acciatura, apoyatura, mordente.
3. Manejar pulsaciones de acordes.
4. Adquirir como mínimo un estudio del periodo clásico, un movimiento de una suite o una sonata del periodo barroco y un estudio de música contemporánea.

### CONTENIDO

1. Estudios I y II de Brouwer.
2. Ornamentación de Aarón Shearer, pág. de la 23 a 27.
3. Bourre de la Suite No 1 J. S. Bach.
4. Estudios VI, VIII y IX de Carcassi.
5. Estudios del libro 3ero de la escuela razonada de la Guitarra.

### BIBLIOGRAFÍA

- BROUWER Leo. Estudes simples (Estudios Sencillos).
- CARCASSI Mateo. 25 Estudios para Guitarra. Op. 60.
- PUJOL Emilio. Libro 3ero de la escuela razonada de la Guitarra.
- SEGOVIA Andrés. Diatonic Major and Minor Scales.
- SHEARER Aarón. Slur Ornament and Reach Development Exercises for Guitar.
- VILLALOBOS Heitor. Collected Works for Solo Guitar.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL V

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo del semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Memorizar las escalas de Lab+, Reb+ y sus relativas menores.
2. Dominar la técnica de ornamentación grupeto y trino.
3. Adquirir como mínimo un estudio del periodo clásico, un estudio de música contemporánea y una obra latinoamericana.
4. Dominar la técnica de armónicos simples.

### CONTENIDO

6. Preludio IV de Villalobos.
7. Ornamentación de Aarón Shearer, pág. 28 a 34.
8. Tremolo Giulio Rigondi.<sup>35</sup>
9. Canción de Cuna (Bercece) de Brouwer.

### BIBLIOGRAFÍA

- BROUWER Leo. Estudios simples (Estudios Sencillos).
- PUJOL Emilio. Libro 3ero de la escuela razonada de la Guitarra.
- SEGOVIA Andrés. Diatonic Major and Minor Scales.
- SHEARER Aarón. Slur Ornament and Reach Development Exercises for Guitar.
- VILLALOBOS Heitor. Collected Works for Solo Guitar.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

---

<sup>35</sup> Puede ser remplazado por recuerdos de la Alhambra o Una limosna por el amor de Dios.

## INSTRUMENTO PRINCIPAL VI

### PROPOSITO DE LA ASIGNATURA

1. Ofrecer una formación instrumental integral que comprenda los dos aspectos de la música:
  - a. El cómo hacer la parte técnica.
  - b. El por qué hacer la parte estética y semiótica.
2. Despertar el interés del alumno por el estudio del instrumento a partir de la práctica de la música.
3. Desarrollar una formación técnica musical pertinente al nivel formativo dl semestre.
4. Contribuir a fomentar la actividad creadora del alumno.
5. Conducir el proceso pedagógico del estudiante hacia el auto aprendizaje.

### INDICADORES DE LOGROS

1. Manejar las escalas terceras.
2. Adquirir mínimo tres obras del repertorio barroco (pueden ser: movimiento de una suite, suite completa, sonata, movimiento de un concierto, concierto completo, fugas).
3. Dominar la técnica de armónicos octavados.

### CONTENIDO

1. Armónicos octavados. Libro 3 de la Escuela Razonada de la Guitarra, pág. 91 a 94.
2. Estudio 38. Libro 3 de la Escuela Razonada de la Guitarra, pág. 148.
3. Escalas en terceras. Libro 4 de la Escuela Razonada de la Guitarra, pág. 55 a 58.
4. Preludio en Re+ J.S. Bach.
5. Preludio en Re- J.S. Bach.
6. Suite Española de Gaspar Sanz.
7. El Sueño de la Muñeca.

### BIBLIOGRAFÍA

- PUJOL Emilio. Libro 3ero de la escuela razonada de la Guitarra.
- SANZ Gaspar. Suite Española.
- SEGOVIA Andrés. Diatonic Major and Minor Scales.
- VILLALOBOS Heitor. Collected Works for Solo Guitar.

**NOTA:** Las obras propuestas en el programa pueden modificarse según criterios del profesor, teniendo en cuenta los logros de cada nivel.

**ANEXO D**  
**CD INTERACTIVO**