

INCURSIÓN EN ESCENARIOS ESCOLARES Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA
TRADICIONAL CAMPESINA POR LOS NIÑOS Y NIÑAS DE LA ESCUELA EN
FORMACION EN MUSICA TRADICIONAL “UN CANTO POR LA VIDA “ EN EL
RESGUARDO INDÍGENA DE MUELLAMUÉS DEL MUNICIPIO DE GUACHUCAL
DEPARTAMENTO DE NARIÑO

JOSÉ ANTONIO TARAPUÉS TERMAL
EDISSON LEÓNIDAS JOJOA ERAZO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES AUDIOVISUALES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

INCURSIÓN EN ESCENARIOS ESCOLARES Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA
TRADICIONAL CAMPESINA POR LOS NIÑOS Y NIÑAS DE LA ESCUELA EN
FORMACION EN MUSICA TRADICIONAL “UN CANTO POR LA VIDA “ EN EL
RESGUARDO INDÍGENA DE MUELLAMUÉS DEL MUNICIPIO DE GUACHUCAL
DEPARTAMENTO DE NARIÑO

JOSÉ ANTONIO TARAPUÉS TERMAL
EDISSON LEÓNIDAS JOJOA ERAZO

TRABAJO PRESENTADO CON EL OBJETO DE SATISFACER LOS
REQUISITOS PARA OPTAR AL TITULO DE LICENCIATURA EN MÚSICA
PROYECTO COLOMBIA CREATIVA

ASESOR: LUIS OLMEDO TUTALCHA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES AUDIOVISUALES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1^o del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Firma del Presidente de tesis

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Octubre de 2012

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
1. SITUACION PROBLEMÁTICA	9
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	11
2. CONTEXTUALIZACIÓN	13
2.1.1. LOCALIZACIÓN GENERAL DE LA REGIÓN	13
2.1.2. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DEL MUNICIPIO	13
2.1.3. ASPECTO SOCIO - CULTURAL.	14
2.1.4. ASPECTOS POLÍTICOS DE GUACHUCAL.	15
2.1.5. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DEL RESGUARDO DE MUELLAMUES	15
3. ANTECEDENTES	15
4. JUSTIFICACIÓN	22
5. MARCO TEORICO	24
6. MARCO REFERENCIAL	25
6.1. ELEMENTOS MUSICALES	26
6.2. RITMOS TRADICIONALES INCLUIDOS EN EL ESTUDIO	32
6.2.1. PASILLO	33
6.2.2. SANJUANITO	36
6.2.3. ALBAZO - ALBACITO	37
6.2.4. BAMBUCO - SON SUREÑO	38
7. ANÁLISIS GENERAL DE LO ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DE LA MUSICA TRADICIONAL DE FRONTERA	43
8. OBJETIVOS	50
8.1.1. OBJETIVO GENERAL	50
8.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	50
9. METODOLOGIA.	54
9.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO	54
9.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN	54
9.3. DISEÑO METODOLÓGICO	54
9.4. INSTRUMENTOS	54
10.CRONOGRAMA	55
11.FASES	55
12.PROCESO Y REALIZACIÓN DE UNA PROPUESTA PEDAGOGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA TRADICIONAL EN LA ESCUELA LA ESCUELADE FORMACION EN MUSICAS TRADICIONALES “UN CANTO POR LA VIDA” DEL RESGUARDO INDIGENA DE MUELLAMUES EN EL MUNICIPIO DE GUACHUCAL.	
12.1. DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA QUE ABORDA LA PROPUESTA	56

12.2. OBJETO DE TRANSFORMACIÓN	57
12.3. OBJETIVOS	58
12.3.1. OBJETIVO GENERAL	58
12.3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS.	58
12.4. COMPETENCIAS O ALTERNATIVAS PARA LAS QUE HABILITA LA PROPUESTA.	58
12.5. REFERENTES TEÓRICOS Y ACTIVIDADES PRÁCTICAS DE LA MÚSICA EN EL CONTEXTO	60
12.6. METODOLOGÍA	60
12.7. DETERMINACIÓN DE TIEMPOS Y NIVELES	61
12.8. CRITERIOS PARA LA EVALUACION, ACREDITACIÓN Y CALIFICACION.	62
12.8.1. LA EVALUACION.	62
12.8.2. LA ACREDITACION	63
12.8.3. CALIFICACION	63
CONCLUSIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	66

RSUMEN

Este proyecto presenta un análisis de un arquetipo de música; la música tradicional campesina de frontera, en relación con su génesis, desarrollo y la incursión en escenarios escolares, los usos posibles y la apropiación que de ella puede hacerse en tales ámbitos. El trabajo se desarrolla a través de dos temáticas generales. La primera, busca dar cuenta de los procesos de emergencia, desarrollo y consolidación de esta manifestación musical. La segunda señala las formas como la música Tradicional de Frontera, de manera paulatina, ha venido operando procedimientos de incursión en la educación no formal.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of an archetype of music, the traditional country music of border in relation to its genesis, development and entry into school scenarios, possible uses and ownership that it can be done in these areas. The work is developed through two general themes. The first attempts to account for the processes of emergence, development and consolidation of this musical. The second displays the traditional music forms like Border, gradually, has been operating procedures foray into non-formal education.

INTRODUCCIÓN

Para propender la visibilización de las prácticas musicales bajo la condición histórica de actualidad y movilidad como expresiones ágiles, dinámicas, capaces de ser apropiadas y de apropiarse de territorios, instrumentos, repertorios, escenarios, técnicas, tecnologías para enfrentar el reto diario de mantenerse vigentes, de circular; la Incursión en Escenarios como las escuelas de formación artística siendo nuestro caso la escuela de Formación en músicas tradicionales UN CANTO POR LA VIDA del resguardo indígena de Muellamues en el municipio de Guachucal Departamento del Nariño. No pretendemos elaborar un inventario de músicas tradicionales, sino identificar puntos estratégicos en donde fuertes sistemas regionales de músicas tradicionales, asociados a formatos instrumentales específicos, van estructurando sus propias redes de producción, circulación y consumo mediante actividades donde se fusionan estrategias e historias de antes y de ahora, nuevos relieves que fundan sonoridades en torno a las cuales se aglutinará la gente para seguir la ruta de movilidad que las diversas prácticas desarrollan en ámbitos locales y regionales.

Son varias las razones por las cuales se decidió iniciar la constitución de un espacio para las prácticas de las Músicas Tradicionales. Una de ellas es la relación que articula las memorias del patrimonio sonoro con la creación, las prácticas y su relación con el Plan Nacional de Música del Ministerio de Cultura; justamente, uno de los ejes de este plan es la Música Tradicional, en las que, como punto de partida se reconoce a las músicas tradicionales regionales como una práctica musical colectiva de gran arraigo.

La identificación y localización de sistemas fuertes de músicas tradicionales y la implementación práctica en escenarios escolares, sociales y comunitarios, responde a la urgencia de ejecutar acciones que ayuden a visibilizar, estudiar y poner a circular este valioso archivo de músicas que posee la región andino-pacífico-amazónica archivos sin descubrir, que corren el riesgo de perderse y no pueden dejarse a la deriva.

El indígena, el español y el africano. Su mezcla racial y cultural le asigna a Colombia un lugar especial entre las naciones trihíbridas, de conformación especialmente mestiza; sin desconocer que la primera sociedad histórico-cultural es la indígena o aborígen la cual tuvo vigencia durante varios milenios desarrollando su cultura y conocimiento.

En el siglo XVI penetró la sociedad española con un sistema de vigencias, creencias, usos, tradiciones y formas de vida de la cultura occidental cristiana. Este dominio colonial tuvo validez por más de Tres siglos. Durante estos años de coloniaje penetró otro elemento en la cultura social de la etnia colombiana: el negro africano, traído en esclavitud. Este hombre se localizó en la costa atlántica y pacífica, valles del Magdalena y el Cauca y regiones diversas de las minas y las

haciendas. En Nariño, tierra rica en oro, este fenómeno no fue ajeno a su historia y el contacto de los tres elementos etnoculturales se da con mucha fuerza.

Esta segunda parte implica el análisis del tratamiento que fundamentalmente la producción musical de los indígenas y mestizos brinda a los niños y las niñas; los vínculos y relaciones entre la música y educación; sus aportes en términos de formación axiológica y las formas como ha incursionado en tales ámbitos, su utilización como dispositivo didáctico y de la apropiación que se opera por parte de los niños y las niñas.

1. SITUACION PROBLEMÁTICA

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El desarraigo cultural que existen en nuestros territorios y la falta de expectativas del ambiente en que crecen la niñas, niños y jóvenes mantienen en permanente análisis la orientación formativa que se desarrolla dentro de los espacios educativos , también se vislumbra claramente la ausencia de contenidos contextualizados en espacios como las escuelas de formación artística las cuales aportarían a procesos de formación y vinculación en valores autóctonos de la comunidad del resguardo indígena de Muellamués.

Los estudios encaminados hacia la recopilación de información que identifique a las diversas comunidades con expresiones particulares en sus manifestaciones artísticas además de ser escasos se consignan como elementos de archivos que no aportan en los procesos volviéndose letra muerta; en el caso específico de Muellamués no existen archivos investigativos que puedan ser referentes para este tipo de trabajos.

El poco conocimiento teórico de las manifestaciones musicales y su análisis formal desde la perspectiva académica para ritmos como el san Juanito, el sonsureño, el albazo y el pasillo también generan falta de información y apropiación en las manifestaciones que identifican a una zona fronteriza como el resguardo indígena de Muellamués.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La indagación tiene como ejes orientadores estos interrogantes:¿Cómo se ha dado el proceso de incursión en escenarios escolares no formales en el resguardo indígena de Muellamues ? ¿Qué usos sociales y formativos se le ha dado a este género musical? ¿Cómo han operado los procesos de apropiación por parte de los niños, niñas y jóvenes de la comunidad pertenecientes a la escuela de formación en músicas tradicionales “un canto por la vida” del resguardo indígena de Muellamues en el municipio de Guachucal? ¿Cómo emerge y se consolida la música Campesina de Frontera como uno de los géneros representativos del Altiplano Nariñense en Colombia?

2. CONTEXTUALIZACIÓN.

Se sabe que la Música Tradicional Campesina, es un producto socio-cultural que refleja las vivencias, la ideología y la forma de ser de los pueblos. En tal sentido, es necesario profundizar el estudio no solamente de sus aspectos formales: ritmo, melodía, armonía, timbre, interpretación, etc., sino además del contexto socio-cultural donde se desenvuelve.

Esta concepción nos remite a plantear la necesidad de dinamizar el proceso de revalorización de la música tradicional, basándose en un diagnóstico previo de la misma. La elaboración de un documento diagnóstico que se desarrollará en la escuela de formación en músicas tradicionales UN CANTO POR LA VIDA del Resguardo Indígena de Muellamués perteneciente al Municipio de Guachucal en el Departamento de Nariño.

2.1. Localización General de región

País: Colombia, cuenta con dos océanos. Pacífico y Atlántico, tiene una superficie de 1.141.748 kilómetros cuadrados, presenta los siguientes límites: al norte con, Panamá, y El Océano Atlántico, al Sur con Ecuador Perú y Brasil; al oriente con Venezuela y al occidente con Océano Pacífico.

Departamento: Nariño, su nombre proviene del precursor de la independencia de la Gran Colombia, Antonio Nariño, en 1904 se constituyó como departamento meridional, junto a la frontera Ecuatoriana, con 33.268 kilómetros cuadrados, su Capital San Juan De Pasto.

2.2. Localización Geográfica del Municipio.

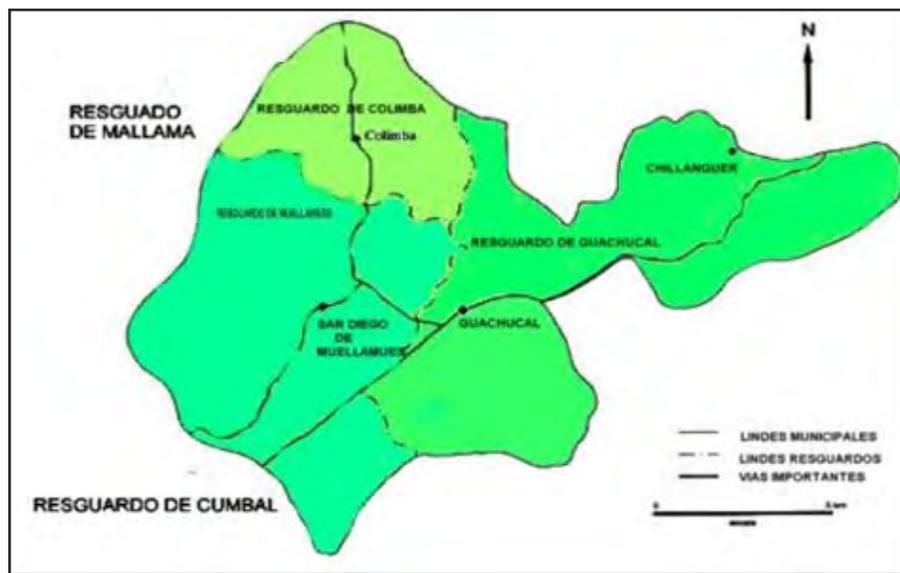
Guachucal, está ubicado a 95 Km. Al sur de la capital de Nariño, y limita por el norte con los Municipios de Mállama y Sapuyes, por el sur con Pupiales, Aldana, Cumbal y Cuaspu, por el oriente con Pupiales y Sapuyes, por el occidente con Cumbal y Mállama. Su altura es de 3087 M.S.N. Sus más importantes actividades económicas son: la agricultura, la ganadería, el trabajo manufacturero y en menor escala el transporte automotor.

Los principales cultivos de la región son: papa, trigo, cebada, maíz, haba y gran variedad de hortalizas. En cuanto a la ganadería, actualmente Guachucal, se destaca por la producción de ganado de levante y leche. Igualmente se ha constituido en un centro de mercado de ganado. Los domingos se efectúan transacciones de compra y venta con la participación de ganaderos de los diferentes municipios de Nariño, como también del Cauca y Valle. La plaza de mercado está ubicada en el barrio Citara donde llegan semanalmente entre 400 y 500 cabezas de ganado.

Los campesinos de Guachucal tienen como actividad complementaria la cría de cuyes, utilizando las cocinas de las casas o jaulas ubicadas generalmente en pequeñas huertas caseras.

Dentro de la actividad manufacturera sobresalen la confección de ruanas y cobijas, elaboradas con lana de oveja en rústicos telares o "guangas". Existen también pequeñas industrias ladrilleras y de fabricación de bloques de cemento.

Una de las industrias de mayor despegue en los últimos años, ha sido la procesadora de productos lácteos, actualmente el Municipio cuenta con dos cooperativas; 'Colácteos' que inició la fabricación en 1.977 y posee plantas enfriadoras en la Victoria (Ipiales), Pupiales, Aranda (Pasto y Cali). La otra cooperativa es "Colpurace" que funciona como sucursal de la planta de Popayán y se dedica exclusivamente a la recolección y enfriamiento de la leche.



2.3. Aspecto Socio - cultural.

La sociedad de Guachucal, se la puede considerar con un carácter híbrido en la medida en que se encuentren dos sectores de población bien demarcadas: los habitantes del sector urbano y los habitantes de los resguardos indígenas que en su mayoría habitan la parte rural. En el presente es posible observar todavía una marcada discriminación racial como rezago de la vida colonial. Esta particular situación en la actualidad se ha agudizado a raíz del problema agrario, con las invasiones de tierra que han provocado, incluso, enfrentamientos armados.

Lo anterior ha conducido a procesos de organización de los indígenas, quienes reclaman prerrogativas por considerarse como la principal fuerza productiva, dedicada a la explotación de la tierra y han realizado movimientos contra los propietarios de haciendas y fincas, al considerarlos como usurpadores de sus bienes.



Se vive. Pues, una situación beligerante, agravada por el desempleo del indígena a raíz del incremento de la explotación ganadera, pues anteriormente eran ocupados como jornaleros en las actividades agrícolas.

2.4. Aspectos políticos de Guachucal.

Como en la mayoría de Municipios de Colombia, el representante legal o autoridad principal en lo civil es el Alcalde Municipal, quien cumple con las funciones de administración gubernamental junto con los demás mandatarios locales. Por otra parte las comunidades indígenas que se encuentran agrupados en tres Resguardos: el de Guachucal, de Muellamués y de Colimba; que se hallan administrados por los honorables Cabildos indígenas que representan la forma de autoridad y gobierno en su comunidad.

2.5. Localización Geográfica del Resguardo de Muellamués

El resguardo está localizado al sur del departamento de Nariño, Municipio de Guachucal, limita al Norte con el Resguardo de Colimba que los divide la quebrada Honda arrimada al morro y continua por la hacienda Cascajal a un punto llamado Ánimas. Por el oriente desde el punto de Animas hasta el pan de Azúcar, pasando por las Dos Cruces. Por el occidente desde el páramo de Flores hasta la Aguada en el municipio de Mállama.

Muellamués está ubicado a 3200 Ms. Sobre el nivel del mar convirtiéndose en las zonas más altas del país sobresaliendo las alturas del Morro de Colimba, Granizo, Chiquito, Salto de las lagunitas y Alto Cuasaquer, es zona de páramo tiene una temperatura promedio de 10 °C.

La organización social como política tiene diferencia a otras zonas está conformada por una corporación autónoma que es el Honorable Cabildo de Indígenas cuyo máximo representante es el Gobernador elegido voluntariamente por los miembros de la comunidad.

Esta región se halla integrada al altiplano de Túquerres e Ipiales también tiene influencias volcánicas provenientes del volcán Cumbal, Chiles y Azúfral que se encuentran ubicados a sus extremos.

Sus suelos son aptos para la agricultura y la ganadería, existe un gran número de quebradas y arroyos que abastecen un alto porcentaje al acueducto del municipio de Guachucal. Esta región posee gran variedad de flora y fauna la cual está desapareciendo por la tala indiscriminada de sus bosques nativos.

La comunidad indígena en todos los años ha mejorado las condiciones de salubridad, educación, vivienda y servicios públicos, la institución educativa con modalidad agropecuaria da cobertura a toda la juventud que tenga ánimo de superación por tal razón los estudiantes son de zonas diferentes hasta donde tiene influencia el instituto.

La mayoría de la población es indígena descendiente de los pastos y unos pocos mestizos no priorizaron como aspecto principal la educación de sus hijos lo que hace que se dediquen a la actividad de la agricultura empírica, ganadería, o ganando un jornal como peones de los hacendados.

Cuenta con medios de comunicación como líneas telefónicas y últimamente celulares, vías de transporte adecuado para trasladarse afuera y dentro del Municipio. Aun se conservan costumbres ancestrales, creencias, rituales, recreativos en el campo educativo; el resguardo indígena cuenta con tres establecimientos educativos de preescolar educación primaria y uno de básicas secundaria. En las instituciones se está llevando programas con énfasis en Etnoeducación y agropecuarias.

El índice de analfabetismo es del 20 % según el último censo, que constituye un conflicto a nivel social y repercute en el proceso educativo, este problema es de cultura; los estudiantes por lo general asisten a la primaria hasta el grado tercero, el grado cuarto o quinto es un problema que no se ha logrado superar.

Como se puede observar el estudio estará basado en el Resguardo de Muellamués específicamente en La escuela de formación en músicas tradicionales Un canto por la vida, donde la enseñanza de la música se hace de forma insipiente y sin darle la importancia que esta requiere.

3. ANTECEDENTES

Al Resguardo de Muellamués perteneciente al Municipio de Guachucal en el Departamento de Nariño; la música llega desde épocas inmemoriales y se pueden situar en tres puntos que están en tres etapas muy bien diferenciadas que son:

- a. La Etapa Capulí: esta época del tiempo es la más antigua, y por ende es la menos estudiada, se conoce tiestos que por ser de un color negro parecidos al fruto del capulí toma su nombre. En esta etapa de la vida en el Resguardo de Colimba se distingue instrumentos musicales rústicos hechos de diferentes materiales; destacándose fundamentalmente el mate; de este material están contruidos unos churos musicales, que tienen sonidos a partir de una flauta rudimentaria, se conocen cinco tipos de estos churos; que a decir de los estudiosos de etnomusica en su conjunto con cinco se puede interpretar una música de un tono acústica y melodía perfecta.
- b. La Etapa Piartal: En esta etapa se sabe se utiliza en los tiestos de color ladrillo con algunos adornos, antropomorfos y zoomorfos. Además las primeras flautas hechas en madera y astas de venado.
- c. La Etapa Cuasmal: Es la más abundante y rica en instrumentos y utensilios, tiestos de color crema con figuras y rombos de color rojo ladrillo, se la conoce la hispánica, por estar en furor a la llegada de los españoles, en esta etapa se encuentra gran variedad de instrumentos incluyendo el bombo legüero y el macure.

En este gran proceso de des aculturación que se dio durante la colonización Española, se fundarían colegios para caciques y sus hijos.

Así en la cerámica Tuza o cuasmal que abarca territorios del Carchi (Ecuador) y sur de Nariño aparece con frecuencia la escena de la caza del venado. Este testimonio arqueológico, sostiene la riqueza expresiva de la fiesta y el rito agrario y cosmológico omnipresente en la memoria colectiva de los pueblos subyugados, con el fin de coadyuvar en la lucha ideológica.

Pero es en la Cerámica de la cultura Pasto, donde mejor se retrata en forma fidedigna la instancia de la fiesta indígena unida a la actividad productiva como la caza del venado, el culto al sol, y el culto al mono.

En el diseño aparecen los danzantes principales ataviados con túnicas altas con motivos heráldicos piramidales divididos en dos zonas triangulares, portando tocados de plumas y máscaras con picos y lanza hondas, estolas de huaco o bastón de mando. En otros platos precolombinos aparecen danzantes y guerreros armados con lanzas estólicas, propulsores de dardos y de piedras. En el rito al sol de los pastos, los danzantes portan curiosas maracas.

Uno de los instrumentos más antiguos que se conocen en Nariño es la ocarina que forma parte de la cerámica del complejo capulí, Piartal y Cuasmal; otros los silbatos en forma de ave o de figura femenina de la cultura Tumaco en la que se encuentran también varias figuras de músicos tocando flauta. Otras formas de instrumentos son los sonajeros, formados por conchas, placas de metal, piedra o por hojas secas; también la flauta de pan o rondador en oro, de la cultura Nariño.



Churo Musical Época Piartal

Asociados a la música, en la cerámica Pasto aparecen unas figuras muy estilizadas llamadas danzantes que bailan en círculo o en parejas, baile que se interpreta como un culto al sol. Alguna relación con este pasado deben tener los danzantes de Males y de Yascual, de dos regiones andinas de Nariño, a pesar del proceso de culturización que han experimentado.¹

La música más representativa en el Resguardo de Muellamués fue la llamada música de la Banda de Yegua. Se le da este nombre por estar construido el bombo con el cuero de una yegua que tuviera menos de siete años ni mayor de diez. En escoger el tiempo incluso la luna en que era muerta y desollada la yegua daba el sonido de “excelencia”; además de este bombo, quien daba el ritmo, estaba un violín, una flauta de caña, una guitarra, un guitarrón de dos bocas, y unas excelentes grandes maracas y cascabeles de bronce que se colocaban los danzantes y los músicos en los tobillos para que en su continuo movimiento sonaran.

Esta banda acompañó por mucho tiempo a los sacerdotes o fiesteros que iban al frente de la procesión de presentación, a los alegres acordes de esta singular música degustando: chicha, trago (chancuco), guarapo y tabaco.

La última agrupación de este tipo fue integrada por Marcial García en el violín, en la guitarra: Emiliano Ojeda, en el guitarrón el famoso personaje e inolvidable Cachiporro José Elías Arciniegas y en las maracas Nicolás Oliva. En casos muy especiales acompañaba con su flauta, un anciano músico de profesión y zapatero de necesidad don Salustiano Ojeda.

Los instrumentos tenían unas características muy peculiares. Las guitarras se construían en un taller; ubicado en el casco urbano por el señor: Eduardo Malte ya

¹ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Pág. 210

fallecido según unos planos y apuntes de este artesano da pautas para reconstruir ese tipo de instrumentos.

Cualquier cosa que de naturaleza de sonidos armónicos, los adoran como reconociendo allí alguna particularidad. A este tono cualquier cosa que tenga extrañeza entre los de su género, les parecía que tenía divinidad, Bajo este principio de espiritualidad, cada una de las partes del cosmos y los instrumentos musicales representan el orden divino mediante el sistema holístico de la racionalidad y un nexo de conexión podía ser la praxis del espíritu humano y el espíritu del instrumento, entendiendo que la espiritualidad es un conjunto de creencias y símbolos que el hombre andino tiene para entrar en relación con lo sagrado. Lo sagrado está cargado de poder, de ser y representa la plenitud de la existencia. Es una vivencia propia de algo profundo y trascendente.

Los Pastos, creían en el espíritu de los instrumentos musicales eran fuentes inagotables de energía "que como luz radiante nos invade con sus ondas benéficas para hacernos participar de la dulce danza cósmica" para que surja una nueva humanidad. Por tanto, los habitantes andinos eran espirituales porque se relacionaban con lo divino de muchas maneras y una de ellas era practicando el culto al espíritu de los instrumentos musicales. Es decir, eran de mentalidad sagrada y por ello practicaban ritos, este sentido de sacralidad le daba a los instrumentos musicales en sus acordes en su música emanaciones de poder y energía.

Desde una visión andina se puede definir al rito como un conjunto de elementos que vitalizan la memoria colectiva de los pueblos y moldean sus identidades porque se sustentan en principios que organizan la vida material y espiritual. Desde esta visión el rito no solamente transmite una memoria, una cosmogonía y una identidad, sino también reproduce el ordenamiento social y legitima las jerarquías, porque el rito es la "repetición de un acto primordial" y funciona como un mecanismo que anula cualquier innovación.

El horizonte andino y su praxis son de naturaleza ritual y celebradora, tiene una religión del rito, de la sensibilidad del cuerpo y de la búsqueda del bienestar intramundano. Es una visión espiritual que se hace presente como una conducta consagrada, puesto que en el rito se encuentran y se fortalecen los estados de ánimo, motivaciones y la concepción de la vida. En el ritual surge la fe que le da matiz a su mundo de vida. En este sentido se ha realizado las ceremonias y rituales a las divinidades de la música al nacimiento, al matrimonio y a la muerte y se continúa practicando en todo suceso de la vida porque los indígenas tenemos un alma festiva.

Uno de los rituales que realizaban los músicos al llegar a la fiesta, era templar el encordado de la guitarra y el violín, estos para que no desafinaban era con soplar en las clavijas de madera con el primer trago, el segundo, el tercero para el músico, el cuarto en las clavijas. Este ritual era imprescindible, después de repetir unas cuantas veces este ritual estaba listo el músico y su instrumento a tocar

unidos en una praxis de lo humano y lo divino y estaban listos para entonar su primera melodía.

La guitarra y el violín: En los primeros tiempos las clavijas eran en madera, clavijas que se la hacían de una madera sacada del árbol llamado puma maque (árbol de hacer cucharas). La percusión estaba a cargo de un bombo hecho de cuero de yegua de allí el nombre de la banda de la yegua.

En Guachucal fueron también de gran trascendencia los tríos o dúos de requinto, y dos bandolas. Uno de los más solicitado fue el de las hermanas Malte de la vereda la victoria. Gran Interpretete y representante de la música sacra fue el Señor: Hermógenes Charfuelán quien tocaba con gran maestría el Armonio, a él se le debe muchas de las composiciones tanto religiosas como pasillos Colombianos, música y nota que reposan al cuidado de la familia Charfuelán Oliva, esta música fue rescatada por el Señor y músico Emiro Charfuelán.²

En los años cuarenta fueron muchos los grupos musicales de renombre no solo en Guachucal sino que muchos pasaron la frontera de la provincia, entre ellos tenemos: Una de las orquestas que en estos años fue el ensueño de las señoritas y jóvenes de la época la orquesta dirigida por el Señor Salustiano Ojeda quien tocaba la flauta con gran maestría haciendo dúo con el Señor Ignacio Aguirre, acompañado en la primera guitarra Manuel Realpe, en la segunda guitarra el Señor Ángel León Pérez, y en la percusión el Joven más entendido y entusiasta de la fiesta en la que eran contratados.

Uno de los Cuartetos de cuerdas conformado por las Hermanas malte de la Victoria: Eduarda, Lorgia, Arnulfa y Marina, este cuarteto muy nombrado y muy solicitado, sobresalía por la exquisitez en la interpretación de las dos bandolas.

Otro grupo musical que trascendió nuestras fronteras donde el fuerte estaba en las dos voces: en la primera voz La Señora Fidelia Oliva y en segunda voz Ramón Charfuelán Campiño, acompañado con la magistral interpretación del requinto de Lucrecia Charfuelán Campiño, en las guitarras, Ángel León Pérez y el Señor Leonardo Aguirre.

En Guachucal a enero de 2012, existen tres bandas y desde el inicio de la presencia de las Bandas de música de viento han coexistido cuatro a saber:

La Banda Bolívar
La Banda del pueblo
La Banda Santa Cecilia
La Banda Aires de mi Pueblo

Según los relatos de un gran maestro el señor Segundo Eliodoro Tatalchá, hombre sencillo como toda nuestra gente y un gran músico desde hace muchas décadas

² CHARFUELÁN, Ramón y CHARFUELÁN, Jairo. Revista FABULA 2010.

el cual en una charla informal acerca de la historia musical en cuanto tiene que ver con las bandas existentes en el municipio de Guachucal y sus Resguardos nos comenta: “Esta banda antes no se llamaba Bolívar, sino Banda Quebrada de Piedras, esta banda había sido fundada por un señor llamado José Díaz. Cuando yo empecé apenas si tenía doce años, soy nacido el 2 de mayo de 1928.- Mi Papacito me contaba que esa banda nació el 17 de diciembre 1909, después de unas paces que se hicieron entre algunos liberales y conservadores que existían en el Tuta; así se llamaba lo que hoy la denomina, La Victoria. De ese día en adelante se había iniciado la colecta para comprar los primeros instrumentos dos clarinetes, dos barítonos, un trombón, una bombardita los platillos y el bombo. Los que enseñaron a tocar eran los maestros Atanasio Oliva, el maestro Francisco Campiño, y la pusieron a funcionar una “papelura” que la música que soplaban era cantar de sirenas, la primera banda como le vuelvo y le repito se llamó banda quebrada de piedras, los integrantes cuando yo inicié eso si los conocí cuando ya era músico³

Entró y salió marcado unas fotografías muy bien enmarcadas, las mire y una sonrisa asomo a mi cara al mirar las pintas que en aquellas fotografías donde solemnes aparecían sus integrantes. Escanee las fotografías de los marcos y al iniciar por el grupo más numeroso las sin marcar dijo: esas si le sirven se las dejo regalando a usted le pueden servir más, y es más ahora que llego a la casa le voy a regalar unas canciones que escribió mi papá con nota y todo, más allá en mi casa no demoran en echarlas al fogón.⁴

La Banda Santander, Corrían los años cuarenta, en esa semana santa fue invitada La Banda Quebrada de Piedras para que acompañara estos días santos, pero esta banda se había comprometido en ir a tocar, a lles y por esta razón no iban a tocar en el Pueblo, los del pueblo nos palearon en el sector Kinkintun a: piedra y palo con los del Tuta hoy La Victoria, siendo necesaria la intervención del padre paz y el señor Atanasio Oliva.

*“La solución que llegaron a conciliar era que algunos músicos y los aprendices acompañaran las misas de semana santa. Así se solucionó el impase pero para que esto no volviera a suceder Don Atanasio Oliva que era un gran músico y director de bandas decidió con el apoyo del pueblo crear una nueva banda a la que llamaron “La Banda del pueblo”, para después de seis meses ya estaba “soplando” esta banda con aires alegres y se pusieron en una pelea bastante buena para los pobladores de Guachucal por que se turnaban cada sábado hacer una retreta donde los que salían a escucharla calificaban con aceptaciones y felicitaciones a la Banda que mejor interpretaba los diferentes acordes de las alegres y románticas canciones; pasó un año y la banda del Pueblo de acuerdo con los Pobladores del casco urbano decidieron llamarla Banda Santander”.*⁵

³ Charla informal con el señor Segundo Eliodoro Tatalchá, trabajo de campo de la presente investigación. Guachucal – Nariño. Septiembre de 2011.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Se ha tomado como aporte contextual algunas manifestaciones musicales que se dieron en la cabecera Municipal, debido a la constante relación de lo rural con lo urbano, lo que ha permitido que actualmente en el Resguardo Indígena de Muellamués, exista la única escuela de formación musical y específicamente su más alto componente es la música tradicional de corte campesino o rural. La Escuela de Música “Un Canto por la Vida”, funciona con aportes del Resguardo, del Municipio y de la nación. El sistema de formación está basado en los lineamientos que emana el Ministerio de Cultura.



BANDA QUEBRADA DE PIEDRAS

Fotografía en la Ciudad de Iles 1957

De izquierda a derecha. Arriba: Ramón Tutalchá, Bernardino Cuatín, Juan Galindres, Ramón Román, Ignacio Salcedo, Diógenes Rodríguez. Abajo: Segundo Tutalchá, Luis Molina, Segundo Termal, Uven, Aza



De izquierda a derecha

Ramón Cuases, Segundo Termal, Teófilo Galindres, José Tutalchá, Carlos Leytón, José Rafael Tarapués, José Elías Llorente, Luis Villacis, Segundo Eliodoro Tutalchá, Antonio Aza

4. JUSTIFICACIÓN.

El ser humano de hoy, tiene un pie entre dos mundos, pero vive una vida. Ese paso es a menudo incierto porque cada mundo está en un continuo estado de cambio. En el caso de los habitantes del Resguardo Indígena de Muellamués perteneciente al Municipio de Guachucal, Departamento de Nariño; necesitan evaluar lo mejor de su cultura y quedarse con ello; porque siempre estará por encima de todo en la vida; pero también necesitan tomar lo mejor de otras culturas para mezclarlo con lo que ya se posee y generar un proceso de crecimiento continuo; porque a pesar de la conquista española y la política oficial de asimilación; la cultura y el conocimiento tradicional sobreviven en algunas regiones del país. Este permanecer se consigue a través de lucha, resistencia y aguante; convirtiéndose en una lección vital para los jóvenes, niñas y niños de hoy en día.

La educación es una de las llaves para superar el desarraigo cultural, espiritual y la falta de expectativas, ambiente en el que crecen los jóvenes, niñas y niños que habitan los diferentes rincones de la patria. La educación nos da también el entrenamiento necesario para manejar los recursos que nos quedan. La cultura y específicamente la música, es una de esas riquezas que han sido subvaloradas en el sistema educativo colombiano.

Al abordar el análisis que se desarrolla a lo largo de esta investigación, se ve la importancia que esta tiene para la academia, la pedagogía y sobre todo, para el desarrollo social y la formación integral de las niñas, niños y jóvenes de la escuela de formación en músicas tradicionales Un Canto por la Vida Resguardo Indígena de Muellamués, a través de una educación pertinente e incluyente que contribuirá tener claro conceptos y elementos en el momento de empezar a estudiar la música como una parte esencial en la vida de cada uno.

Es de gran pertinencia, puesto que se ofrecen distintas herramientas y bastantes elementos para facilitar así, la composición o la interpretación y la valoración de la música tradicional campesina, que ostenta una riqueza musical como medida para tener mayores criterios cuando se trate de hablar de la música regional; convirtiéndose además en un antídoto en contra de las músicas que se bombardean a diario por los medios de comunicación masiva que poco o nada le aportan al desarrollo del conocimiento.

Además de pensar en todo un análisis formal e informal de la música tradicional, también se pretende atraer al lector para que disfrute de toda una variedad de ritmos, melodías, enlaces armónicos y de un mundo en donde se muestran las grandes cualidades que tienen los compositores nariñenses que aparte de ser grandes músicos, son personas con un alma sensible.

En el campo pedagógico, lo más importante en este trabajo es el conocimiento transmitido de una manera clara, y fácil para su interpretación. Esto se logra gracias a varios principios planteados desde la “escuela activa” o el constructivismo, los cuales tienen importantes pensadores “músico-pedagogos”

como lo son Maurice Martenot (1898- 1980) o Edgar Willems (1890-1978), en donde lo más importante para una buena asimilación de conceptos y un claro aprendizaje es el principio de “lo simple a lo complejo”, o de lo conocido a lo desconocido.

5. MARCO TEORICO

La esencia del método Martenot para el aprendizaje de la música tiene como base la creación de un ambiente agradable afectivo y motivador que favorezca en el estudiante la confianza y en especial le conceda la posibilidad de actuar, también recomienda una secuencia apropiada conforme a la potencialidad de cada estudiante. El método enfatiza en la necesidad de un ambiente afectivo, la incorporación de actividades lúdicas, recomienda se haga a un lado la rutina, el autoritarismo y la repetición de ejercicios consabidos. Martenot demanda que la actividad escolar se apoye en la creación, la libertad y el favorecimiento de un entusiasmo auténtico, de tal forma que los estudiantes realicen las actividades con entusiasmo.

Por su parte Willems no parte de la materia, ni de los instrumentos, sino de los principios de vida que unen la música y al ser humano, dando gran importancia a lo que la naturaleza nos ha dado a todos: el movimiento y la voz. En un primer momento, Edgar Willems pone una premisa muy clara e importante: "Para que la educación musical pueda ser eficaz es necesario cuidar las bases desde el comienzo, las raíces; sonido, ritmo, melodía, armonía, etc..." Willems apunta que para empezar a trabajar todos estos aspectos hay que tener en cuenta que el niño viene ya dotado de facultades musicales innatas, como pueden ser la escala diatónica, el ritmo (ritmo biológico) o la escala mayor. Pese a todo esto, al niño hay que enseñarle los nombres de las notas y la lectura de estas.

Es bueno también tener en cuenta que en el proceso de reconocimiento musical se tendrán en cuenta criterios como que la música tradicional en Colombia está integrada por un conjunto de géneros, ritmos y formas musicales diseminados a lo largo y ancho del territorio y que corresponden a la acepción, tanto por su elaboración por parte de las capas sociales denominadas populares, como por su aceptación general.⁶

El origen y evolución de la música tradicional, están ligados a la formación del territorio colombiano como país. Tres componentes básicos fueron la base para el nacimiento de la tradición en Colombia: el nativo, el europeo y el africano. El nativo incorporó a sus expresiones, elementos musicales y rítmicos de los aportes europeos y africanos, dando como resultado, músicas nuevas nacidas de un mestizaje en el que predominan elementos de una u otra vertiente, dependiendo de la zona de influencia en que se desarrolle. En la vida del pueblo colombiano, se encuentran hechos de diferente orden, los cuales conforman la vigencia social del pueblo, entendiéndose por vigencia, todo lo que posee fuerza y está presente en la sociedad y que nace como respuesta a una determinada realidad histórica.⁷

⁶ Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ed. Emilio CASARES RODICIO. Madrid: SGAE, 1999, vol. III, p. 819.

⁷ OCAMPO LÓPEZ, JAVIER. Las fiestas y el folclor en Colombia. El Áncora Editores. Bogotá. 1997. p. 20.

6. MARCO REFERENCIAL.

La construcción del marco teórico es el producto de las distintas reflexiones en torno al objeto de estudio, la conceptualización parte en integrar los fundamentos más relevantes en lo que se refiere a la estructura y forma de la música tradicional campesina y por otro lado, los ritmos colombianos en relación con la interpretación de los músicos nariñenses que tienen una forma especial concebir los ritmos tradicionales que tienen una cargada influencia del sur del continente, como el Huayno, el Pasacalle, el albazo, el pasillo y el sanjuanito

El estudio de toda una serie de composiciones, se debe mirar desde distintos puntos de vista en cuanto a sus elementos, formas, conceptos, interpretación. Es así, como se desarrollan una serie de reflexiones que ayudan y sustentan el estudio de cualquier obra musical. Con base en lo anterior, este estudio se enfoca en dos tipos de análisis fundamentales en el estudio de la música; el “morfosintáctico” basado en el libro Análisis Musical de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, y el “estructural-formal tomado del libro Tratado de la forma musical de Clemens Kühn. Y los aportes propios de esta investigación que son producto de la práctica musical conjunta y la observación de las formas propias de la interpretación y composición de los músicos de la región, específicamente del Resguardo Indígena de Muellamués.

Las repeticiones también son claves en este tipo de estudio ya que muestra la reiteración de una idea y se crea el final y el comienzo de otra frase.

Los contrastes son las señales más claras, ya que dicen el cambio definitivo de una idea llevándonos a otra totalmente distinta. En el agrupamiento de cada parte también se deben tener en cuenta distintos conceptos como son las tonalidades. En una canción tradicional, la estrecha relación de las tonalidades hacen que compartan un mismo esquema tonal haciéndolas similares entre sí. Otro elemento esencial es la temática que se está trabajando en cada sector.

Ya con estos análisis a nivel global, se argumenta la clase de forma que está utilizando el compositor en la obra, ya sea forma canción, sonata, rondó, sinfonía, fantasía, entre otros. Para ello se manejan diagramas en cuadros y así, se tiene gran parte del análisis formal que es de gran ayuda para entender el aspecto estilístico y compositivo.

El segundo modelo a describir es el “morfosintáctico”. En la literatura, la palabra morfosintaxis se divide en: “morfo” que quiere decir “forma”, y “sintaxis”, que es el estudio de la forma y la función de las palabras en una oración. Abordando ahora la parte musical, este tipo de estudio consiste en el análisis de cada elemento musical de una obra, sustrayendo así, toda una serie de expresión de conceptos particulares y representativos del estilo de composición, la función que cumplen y su correcta coordinación dentro de la obra.

En esta clase de análisis se encuentran los principales elementos musicales tales como: cadencia, tonalidad, tempo, metro, ritmo, dinámica, densidad timbre, ornamento, registro, textura y motivo. Cada uno de estos elementos se explica más adelante de una manera más detallada. Es de gran importancia esta clase de estudio ya que con base en él, se determinan todo el funcionamiento interno, sus temáticas y la contextualización de una pieza.

6.1. ELEMENTOS MUSICALES

Los elementos presentes en la música tradicional que se interpreta en el Resguardo Indígena de Muellamués, son una parte esencial para realizar una obra, para interpretarla o simplemente para escucharla. Es una de las bases de cualquier composición, estas herramientas compositivas son las siguientes:

Cadencia. Se entiende como un punto de relajamiento de una frase o un motivo. Esto se puede evidenciar en un cambio armónico melódico y/o rítmico. Existen dos tipos de cadencias: Cadencias conclusivas: en ellas se encuentran dos tipos:

Perfecta: V-I (los dos en estado fundamental)

Plagal: IV-I Cadencias suspensivas: en ellas se encuentran:

Imperfecta: V- I en esta cadencia hay que tener en cuenta que uno de ellos se encuentra en inversión, ya sea 6/3 o 6/4, mientras que el otro acorde está en estado fundamental por dirección de voces.

Ej. 1

Ej. 2

- Semicadencia: I-IV-V (reposo en la dominante)
- Cadencia rota: V-VI

También existen otros tipos de cadencia pero de carácter más formal como lo son:

- Cadencia conclusiva final y conclusiva no final.
- Cadencia de reposo.

- Cadencia estructural (separación de elementos fraseológicos)
- Cadencia modulante.
- Desarrollo cadencial.

Tonalidad. Es el campo tonal donde se está desarrollando la obra. Además se refiere a sus distintos cambios de tonalidad o mudanza de armadura (modulación). En una obra tonal, hay un centro donde todas las notas giran alrededor de él desarrollándose toda la pieza sin perder el centro. Se puede reconocer una idea tonal si se observa que:

- La relación que tienen los grados I-V en el transcurso de la melodía.
- La presencia de los grados sensibles a las tónicas.
- Las cadencias que se pueden presentar en la melodía
- La utilización de escalas como lo son: mayores, menores, pentatónica, modal, entre otras.
- Las modulaciones que se presentan como por ejemplo: cromáticas, diatónicas y enarmónicas.

Tempo. Se refiere a los distintos cambios de velocidad que se dan en una pieza. Se producen por medio de acelerados o retardándolos. También se puede dar por medio de la figuración; si hay figuraciones largas el tiempo es lento, pero si por el contrario, la figuración es corta, la velocidad se entiende con tempo rápido:

Esto puede ayudar como referente de tiempo, sin embargo, la mayoría de las partituras tienen establecido un tiempo determinado para la interpretación y en muchos casos hacen alusión a caracteres interpretativos reemplazando el tiempo, o incluyendo los dos simultáneamente:

Metro. Es entendido como la subdivisión dentro de un compás o el cambio de compás dentro de la misma obra. Puede suceder escribiendo el compás y así se dará por entendido el cambio de la métrica, o como una organización rítmica. En esta organización se juega con el encadenamiento rítmico y también con los acentos, haciendo que se desplacen, creando así una subdivisión en uno o varios compases.

El termino Hemiola es frecuente en los compositores ya que es otra manera de desplazar el tiempo dividiendo el pulso del compás. La hemiola es una agrupación de tres o más notas de igual valor donde se forman sincopas externas e internas desplazando el acento del compás dando una sensación de cambio de métrica, como por ejemplo:

En la métrica también se desprende un aspecto importante donde se encuentran dos conceptos griegos:

Arsis: se entiende como una acentuación en el tiempo débil en un comienzo de una frase también llamado anacrusa:

Tesis: también llamado reposo o tético. Es una acentuación en el tiempo fuerte:
Ritmo. Uno de los aspectos más importantes en la música. Se puede decir que sin el ritmo no habría un discurso musical estético y coherente. Se define el ritmo como “el ordenamiento de elementos sonoros a través del tiempo”. El ritmo influye y se mezcla en los ámbitos de “la melodía” y “la armonía”.

El ritmo se puede comprender desde dos formas: Forma binaria: donde la división de cada uno de los tiempos dentro de un compás es de dos. Forma ternaria: donde la división de cada uno de los tiempos dentro de un compás es de tres:

En este campo se presentan las “células rítmicas” que son definidas como los elementos rítmicos primarios más pequeños de una pieza musical. Estos contienen un acento fuerte con su respectivo reposo. Dentro de este aspecto se desprenden dos términos para la diferenciación de dos células rítmicas distintas:

Inciso. Se define como la célula rítmica más pequeña que comprende un acento débil y su reposo. Esta se ubica dentro de un solo compás o a través de la barra divisoria de dos compases consecutivos.

Ej.



(Fragmento: Tema Muy Guachucalense de José A Tarapuéz T)

En el anterior ejemplo se muestra claramente el comienzo y el final del inciso. Cabe anotar que se puede dar a lo largo de la pieza, no necesariamente al comienzo.

Motivo. Es la unión de dos células rítmicas más pequeñas, donde posee dos acentos fuertes, es decir es el resultado de dos incisos. Para ello, se demuestra con el mismo ejemplo anterior:

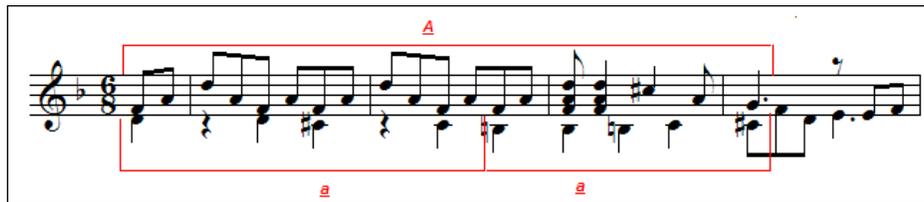
En toda pieza musical, se encuentran distintos tipos de comienzos y esto le da un carácter distinto al motivo. En estos diferentes comienzos se encuentran: Tético, Anacrúsico y acéfalo:

Tético: cuando el comienzo del motivo rítmico coincide con el acento fuerte del compás.

Anacrúsico: cuando el motivo comienza antes del primer acento fuerte del compás.

Acéfalo: cuando el motivo comienza después del acento fuerte y antes de la primera parte del compás.

En este punto, se resalta un aspecto muy importante al momento de abordar el estudio de una estructura rítmica dentro de una pieza musical. Aquí se habla del periodo. Se entiende por periodo a la concatenación de incisos y motivos dando lugar a estructuras rítmicas mayores.



(Fragmento de la obra "Ojo al toro" de Cantalicio Rojas, arreglo del maestro Jorge Vargas)

Con la letra "A" mayúscula se nombra el periodo, mientras que con la letra "a" minúscula se ilustra el motivo.

Cuando se presentan varias voces en una pieza, y al mismo tiempo su ritmo es idéntico o similar, se dice que se presenta una "Homorritmia"

Si por el contrario, en el transcurso de una obra musical se producen distintos ordenamientos de acentos en donde las voces no coinciden con estos, se le da el nombre de "Polirritmia"

En el ritmo es importante hablar de dos términos que identifican parte del carácter de una pieza musical, hablamos de isometría y polimetría

La isometría se refiere a un patrón rítmico uniforme en toda la obra mediante un único compás, es decir, su continuidad es la misma en un compás binario o ternario sin variar en toda la pieza.

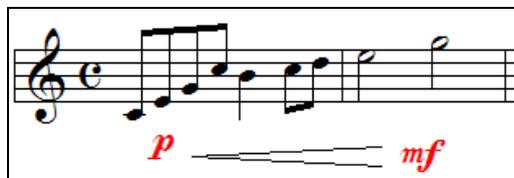
La polimetría, al contrario de la definición anterior, se refiere a la combinación de diferentes compases en el transcurso de toda la obra.

Existen polimetrías horizontales que consisten en que todas las voces cambian simultáneamente de compás, mientras que las polimetrías verticales lo hace cada voz en tiempos diferentes.

El ritmo y el tiempo tienen una estrecha relación en cuanto se puede identificar el tiempo de una obra por medio del ritmo, esto se da gracias a los acentos, ya que si una pieza comprende los acentos distantes entre cada uno de ellos, se dice que el tiempo es lento es decir en compases de 4/4, 3/2. Mientras que si el acento se encuentra menos distante, su tiempo será más ligero, es decir en compases de 3/8. Cabe anotar que esto no es una regla, solo es una guía para poder identificar

el tiempo en caso de que el autor no lo especifique y se tenga que deducir por medio de esta definición.

Dinámica: es el resultado de diferentes volúmenes que se manejan en una obra. Está representado por medio de crescendos y decrescendos además de otras escrituras como retardándoos, acelerándoos. Piano (P), Forte (F). Muchas veces se recurre al “color” como una manera de distinguir algunos sonidos o efectos que se realizan con la guitarra, algunos de ellos son: metálico, pastoso, dulce, pizzicato, armónicos, Entre otros. Ejemplos:



Densidad. Es el manejo del espacio musical de una forma gradual y sistemática. Se puede tener desde la parte melódica, armónica o rítmica. Con el manejo de la densidad en una pieza, se pueden lograr dinámicas sin ser conscientes de ellas:

Guitarra 3

Guitarra 4

(Fragmento: Tema Muy Guachucalense de José A Tarapuéz T)

Aquí se ve un claro ejemplo de un dueto de guitarras, donde el espacio musical está gradualmente utilizado dándole a la guitarra 4 el espacio del acompañamiento mientras que la guitarra 3 hace el papel melódico teniendo el cuidado de manejar la densidad para que no se opaque la melodía ni la armonía.

Timbre. Es la propiedad que permite distinguir un instrumento de otro o un grupo de instrumentos de otros. Aunque también, permite distinguir las diferentes sonoridades de un instrumento. Es importante tener este elemento en cuenta al momento de arreglar o componer para una orquesta o un grupo, ya que de este, además de otros elementos, depende una buena versión de una obra o el éxito de un tema musical:

(Fragmento: Tema El Regalito de José A Tarapuéz T)

En este ejemplo se distinguen claramente los timbres de cada instrumento dándole un papel independiente y diferenciándolos de los otros.

Registro. Es el cambio de tesitura que se produce en un evento musical. También se entiende como el rango donde un instrumento se desenvuelve en una pieza.

Textura. Es la mudanza de relaciones rítmicas y melódicas ya establecidas entre varias voces. En la especie de cánon se presenta con frecuencia. Juan Sebastián Bach en su fuga en do mayor BWV 846 las expone de una manera clara:

Motivo. Es un evento rítmico y melódico predominante en toda la obra y es el carácter de esa pieza musical.

(Fragmento: Tema Muy Guachucalense de José A Tarapuéz T)

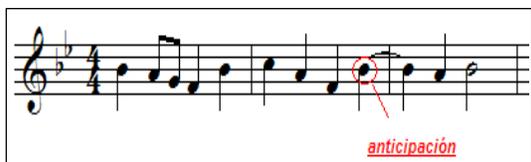
Aquí el evento predominante es rítmico, donde el motivo de toda la pieza son las tres pares de corcheas y la negra ligada a una corchea.

Ornamentos. También llamados “adornos musicales”, son notas extrañas a la melodía y a la armonía, que resuelven a una nota real. Es de gran importancia tener claro esta clase de elementos ya que se cae en el análisis erróneo de interpretar una nota de adorno como real y viceversa.

Se clasifican en tres grupos:

1. se producen en la fracción débil del compás y resuelven a una nota real por medio de una segunda mayor o menor descendente o ascendente. En este grupo se encuentran: Notas de paso. Anticipaciones bordaduras o floreos y grupetos.

Ejemplos:



2. se producen en el tiempo fuerte del compás y resuelven a una nota real por medio de una segunda menor o mayor descendente o ascendente. Aquí se encuentran: apoyaturas y retardos.

Ejemplo:



3. En este grupo se producen en la fracción débil del tiempo del compás pero resuelven a una distancia mayor a una segunda. Aquí se encuentra: escapadas

6.2. RITMOS TRADICIONALES INCLUIDOS EN EL ESTUDIO

Los músicos académicos de esta época desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones. Motivados por el éxito de los movimientos musicales “nacionalistas” en el continente, viajan por todo el país recogiendo y transcribiendo melodías indígenas, campesinas y afrocolombianas. Muchas de las publicaciones de esta época son simplemente una o dos melodías transcritas y comentadas, melodías que posteriormente aparecerán –transformadas- en una obra sinfónica o de cámara; resultan “encajonadas” un poco mecánicamente en los patrones académicos de la música centroeuropea. La mayoría de ellas no resistirían una confrontación con la realidad musical del contexto, a excepción tal vez las Blas Emilio Atehortúa y Francisco Zumaque, sin lugar a dudas son los que más logran aproximarse con las herramientas de la gráfica musical occidental al fenómeno sonoro “salvaje” y distinto de la música indígena, popular y tradicional.

En los años 40, cuando apenas comenzaban los trabajos pioneros a contar cómo era la música tradicional en nuestro país, en otros lugares ya no había música “tradicional” para transcribir y analizar pues toda, prácticamente toda, estaba editada en cientos de cancioneros, discos y estudios musicológicos que permitían desarrollar libros de texto para escuelas y universidades, estudios comparativos, análisis macro-musicológicos⁸

Por eso, hoy se necesitan trabajos de campo, grabaciones de calidad y con criterios etnomusicológicos, con rigor en la recolección de la información, cancioneros, transcripciones, análisis, textos didácticos, estudios históricos y también estudios sobre las transformaciones de la música tradicional en el contexto de la globalización. Para acercarnos a esa mirada general necesitamos numerosos estudios locales y regionales en profundidad, construir esos pequeños pedacitos que nos permitirán poco a poco armar ese espejo trozado de Colombia donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos. Se trata de la irrupción de las miradas posmodernas, interdisciplinarias y, en concreto, el campo llamado de los “estudios culturales”. En Colombia estos planteamientos se han popularizado a través de los trabajos de Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, pero el impacto en los estudios musicales es todavía incipiente.

Desde estos, y otros puntos de vista, el concepto de de música tradicional se basa en el estudio de creencias, tradiciones costumbres y conocimientos populares de cualquier pueblo o sociedad; conocimiento tradicional, definiendo tradicional como un conocimiento entregado a otras generaciones. Pero precisamente es tradicional y no científica en cuanto que ese conocimiento está dirigido a una población específica y empíricamente más no de una manera global o universal. Lo Tradicional, se identifica en una población por cuatro aspectos fundamentales que le dan su propia identidad: literario, musical, coreográfico y material. Aspectos que hacen a una población auténtica y destacada en una determinada región. El Resguardo de Muellamués es el espacio donde se desarrollará el aspecto musical, zona fronteriza, mestiza e Indígena del Municipio de Guachucal, Departamento de Nariño.

Entonces hemos considerado, revitalizar o refrescar los conocimientos sobre los ritmos musicales que tienen más arraigo cultural en la zona como son el Pasillo, la Danza, el Sanjuanito y el Son sureño (Bambuco) de la zona andina nariñense.

6.2.1. Pasillo

El pasillo, uno de los ritmos representativos de la zona andina colombiana. Tomando como referente teórico al maestro Guillermo Abadía Morales Pino, en su libro; “ABC del folclore colombiano” de 1995 aclara que el pasillo es proveniente del “Vals” europeo, apareció en nuestro país hacia 1800 donde la burguesía lo adopto después de buscar un sonido que fuera acorde con las clases altas de

⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel; Introducción a la música tradicional castellana y leonesa, Segovia, 1984.

aquella época, y tomando como referente los ritmos que se estaban desarrollando en el continente europeo de aquel periodo, ya que las otras tonadas eran más representativas de los “plebeyos” y las clases bajas como el bambuco o la guabina.

Se tocaba de forma instrumental, sin embargo en contacto con las regiones y con el pueblo, el pasillo fue tomando un carácter “criollo” empezando a mezclarse con el torbellino y el bambuco, este último aportó una gran influencia en el pasillo interpretándose vocalmente y con un tempo más lento donde empezaron a aparecer calderones y retardandos . Es así como se transformó y se apropió de una identidad dándole un sentido más tradicional y autóctono.

Denominado así por el diminutivo de “paso” ya que en su baile se hacían pasos cortos, por cuanto su interpretación era más ligera y vertiginosa. Su escritura maneja el compás escrito en una métrica de 3/4. Su forma más común de acompañamiento en la guitarra es la siguiente:



Sin embargo existen algunas variaciones derivadas del ritmo básico que son las siguientes:

Variación 1:



Variación 2:



Variación 3:



Variación 4:



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,)

La forma rondó-sonata toma como base la forma rondó para desarrollar su propia forma:

(Introducción, "opcional") - Tema A (exposición) - Tema B (desarrollo) -.Tema A (reexposición) - coda.

El minuet y el scherzo también tienen una forma parecida a la del pasillo exponiendo su tema principal, pasando por un segundo tema en su paralela o su relativa, y finalmente re exponiendo el primer tema para llegar a una coda para el final.

En el pasillo tradicional colombiano, esta forma toma la misma idea haciendo que el estribillo se retome en el transcurso de toda la pieza. En la mayoría de las obras, los temas A y B, se presentan en la misma tonalidad, mientras que el tema C, hace contraste con estos dos presentándose en la tonalidad relativa o paralela.

Cabe decir que esta estructura tiene algunas variaciones pero casi siempre es la misma:

(A, B, A, C, A)

(A, B, A, C, A, B, C, A)

Estos aires vernáculos son producto de la música trasculurada de diversos matices, adaptada por los sectores bajos de la población que durante la colonia conoció los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos. Estos aires y danzas fueron adaptados por el pueblo a sus propios sentimientos, dándoles un ritmo propio mezclado en algunos casos con la tristeza aborigen y en otros con la alegría bullanguera de los negros

6.2.2. Sanjuanito.

Es considerado el ritmo nacional del Ecuador, de origen precolombino ritmo alegre y melodía melancólica; según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena latinoamericano especialmente del que habita en el altiplano como el caso que se está tratando en el Resguardo de Muellamués. Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos como: la quena, el rondador, Pingullo, Bandolín, dulzainas, se suman a estos instrumentos extranjeros como: la guitarra, bombos, zampoñas, etc. incluso con instrumentos electrónicos dándole un toque de modernidad y estilización.

Existen varias versiones hipotéticas sobre el origen del San Juanito, según el musicólogo Segundo Luis Moreno, tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura, con otros autores comparten la idea de que el San Juanito surgió en lo que hoy es; San Juan de Iluman perteneciente al Cantón Otavalo, deriva su nombre a que se lo baila en las fiestas en honor a San Juan Bautista, los San Juanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de Saltashpa.

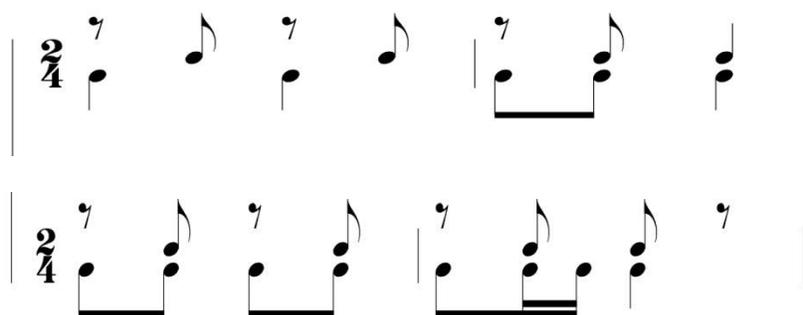
Para los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita D´harcourt quienes realizaron investigaciones de campo en Perú, Bolivia y Ecuador, sostienen que el San Juanito es originario de la Cultura Inca, posiblemente una derivación del Huayno Cuzqueño Segundo Luis Moreno, y otros autores no aceptan esta hipótesis por las siguientes razones:

- La invasión de los Incas en la zona de origen del San Juanito en lo que hoy es el Cantón Otavalo, donde habitaban los indígenas Caranquis e Imbayas, el sometimiento inca en esta región fue por muy poco tiempo, luego de este suceso, se produjo la invasión española, lo que no da el margen de tiempo para pensar con seguridad que los incas difundieran o establecieran su música en ese lugar.
- Según Cronistas españoles, este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás de la formación del imperio inca.
- No existe en otras regiones andinas, evidencias de instrumentos autóctonos como el Rondador o similares, en el museo del Banco Central del Ecuador, existen reliquias muy antiguas del rondador confeccionado, con plumas de cóndor, instrumento básico para la interpretación del San Juanito que datan de épocas pre hispánicas.
- Como sinónimo existe en la región andina Colombiana, en los departamentos del Huila, Tolima, Cauca y Nariño El San Juan, ritmo similar al San Juanito pero con características propias, cuyo origen no establece vinculación con la cultura inca, con el antecedente de que parte del departamento de Nariño y del Valle del Cauca, pertenecían antes al Ecuador, los mismos que se separaron al desmembrarse la Gran Colombia.

Bailar al son del San Juanito, es propio de los indígenas y mestizos colombo colombianos. Para el indígena bailar el San Juanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra (Pacha mama). Para el mestizo bailar San Juanito tiene un mensaje de algarabía e identidad nacional. En la actualidad, el baile del San Juanito, forma parte del repertorio en fiestas populares y reuniones sociales del departamento de Nariño y especialmente de las zonas de frontera, cuando está muy encendida la fiesta, todos los presentes hacen gala de sus mejores pasos bailan formando círculos, trencitos, etc.

Actualmente el San Juanito tiene vigencia siendo interpretado por muchas agrupaciones juveniles que lo han modernizado y estilizado con fines comerciales esto ha permitido que sea admitido como ritmo para los concursos nacionales como el Mono Núñez y en Nariño orquestas, bandas, grupos musicales han hecho que este ritmo se sienta como propio de la región andina del sur del país y es normalmente interpretado para animar todo tipo de fiestas.

Formulas rítmicas características:



6.2.3. El Albazo o Albacito

Ritmo musical generalmente interpretada por bandas de músicos, que recorren las calles durante el Alba de ahí su nombre que deriva de alborada. Según Tobar Donoso, la voz Albazo, es un peruanismo, fuentes del siglo XVII ya mencionan al albazo en las fiestas de San Pedro.

Jiménez de la Espada, lo hace mención en 1881, titulado "El Albacito" aclarando que "con ese yaraví despiertan los indígenas a los novios al otro día de casados". Segundo Moreno dice; "el albazo es una composición criolla en la que no han tenido la más leve intervención los indígenas" por eso es posiblemente que sea uno de los primeros géneros musicales de los mestizos.

El Domingo de Ramos en Licán (Provincia de Chimborazo) comienza con el Albazo durante el cual se beben canelas (bebida caliente de canela con aguardiente o licor) y chicha (bebida fermentada de maíz). Se oyen albazos a partir del 29 de Junio de cada año en ocasión de San Pedro en Alausí (Provincia

de Chimborazo) en Cayambe y Pomasqui (Provincia de Pichincha). En Chaupicruz a las 4 de la mañana se ofrece un albazo a la priosta (Prioste es la persona que aporta económicamente para las fiestas) del día de la cruz. El Albazo, acompaña al baile de tejido de las cintas en Tisaleo (Provincia de Tungurahua)⁹.

En Nariño, especialmente en el Resguardo de Muellamués, perteneciente al Municipio de Guachucal, las bandas tocan el ritmo de albazo, en todo tipo de fiestas; inclusive se realizan mezclas melódicas con el son sureño, porque en algunas partes donde está marcada la influencia del Ecuador, los rasgueos y la percusión se tocan como el bambuco sureño.

Fórmulas rítmicas características

The image displays three musical staves, each representing a different rhythmic formula in 6/8 time. The first staff is labeled 'Complemento armónico-ritmico (acordes) Bajo' and shows a sequence of chords: a dotted quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by two eighth notes, and a quarter note followed by two eighth notes. The second and third staves are labeled 'Comp a-r Bajo' and show a sequence of chords: a grace note (7) above a quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by two eighth notes, and a quarter note followed by two eighth notes.

6.2.4. Bambuco – Son sureño

Es el ritmo más representativo y popular de la zona andina colombiana. No tanto por sus cantos o por la danza, sino por su gran difusión en la mayoría de las regiones donde encontramos Antioquia, Caldas, Risaralda, Cundinamarca, Quindío, Tolima, Huila, Boyacá, Santander, Norte de Santander, Cauca, Nariño y Valle del Cauca. Su origen es mestizo ya que combina melodías indígenas con diferentes ritmos. Se puede interpretar tanto instrumental como vocalmente. En la parte vocal se canta a dos voces principalmente masculinas.

Entre las teorías de la palabra 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

⁹ MORENO, Segundo Luís. Historia de la Música en el Ecuador, Editorial Casa de la cultura Ecuatoriana Quito, (1987).

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 cundí boyacense
- Bambuco Antioqueño
- Guaneña (Son sureño)

En cuanto a la escritura, se evidencia dos vertientes bastante importantes en donde se han formado 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:



Teniendo una discusión donde no se llega a un acuerdo. Este trabajo se centrará básicamente en la escritura de 6/8 ya que el son sureño en Nariño y el Resguardo Indígena de Muellamués tiene esta figuración.

El ritmo básico del bambuco en 6/8 se ilustra de la siguiente manera:



La forma más común de acompañamiento del bambuco en la guitarra la encontramos así:



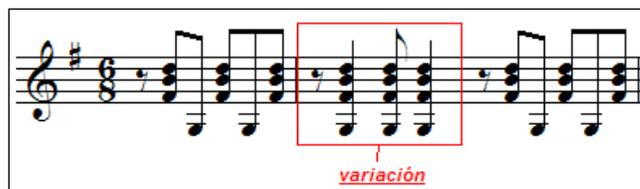
En este ejemplo se muestra una pequeña variación en la 4ª corchea donde se reemplaza el “apagado” por la ejecución del acorde.

Sin embargo existen otras variaciones presentadas de la siguiente forma:

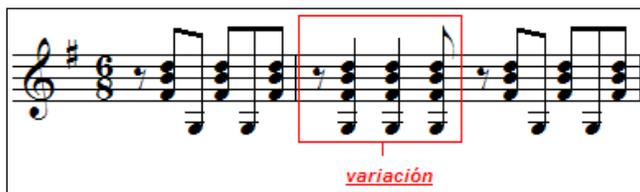
1.



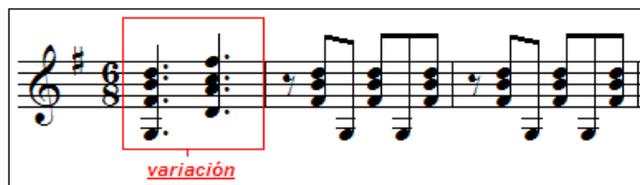
2.



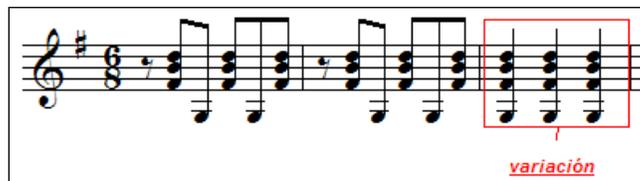
3.



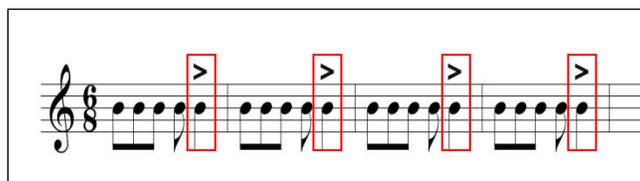
4.



5.



6.



Esta versión se la puede definir como la forma como se realiza el rasgado para el son sureño en algunas regiones del departamento de Nariño, donde se acentúa en el último tiempo del compás, aclarando que esta forma va cambiando de acuerdo a la zona igual como se observa en el bambuco, cada región tiene su propia versión. Entonces volvemos siempre a la discusión cual es el verdadero bambuco o son sureño o como se lo bautice en cada región.

Lo cierto es que el bambuco y el son sureño comparten la misma raíz, pero para el caso de Nariño y más para el Resguardo Indígena de Muellamués, tiene una ligera influencia del ritmo ecuatoriano del Albazo que se interpreta en la zona andina y de la Bomba, ejecutada por los negros de la región del Chota ubicados en los valles interandinos ecuatorianos.

También es importante analizar el papel que juega el bajo en el acompañamiento del bambuco, ya que la mayoría de las obras interpretadas, se identifican por medio de este instrumento.

La escritura del bajo en el bambuco, aunque el compás se encuentra en 6/8, crea la sensación de usar el compás de 3/4 creando así una polirritmia 6/8, 3/4 junto con el acompañamiento.

Ejemplos:

1.

Guitarra

Bajo

2.

Guitarra 4

Bajo electrico

El Departamento de Nariño específicamente el Resguardo Indígena de Muellamués perteneciente al Municipio de Guachucal, a lo largo de su historia, se ha visto influenciado por diversas culturas. La música y la danza han adoptado rasgos valiosos de todas ellas. Lejos de poder mostrar y compartir lo más representativo de la cultura del sur, el objetivo fundamental es presentar la

asombrosa riqueza y diversidad cultural de un pequeño pueblo, donde se comparten, complementan y superponen razas, culturas, idiomas, costumbres y tradiciones de los mundos andino, pacífico y amazónico.

La música y la danza ecuatoriana, es por supuesto es la que más directamente ha influenciado las músicas regionales y tradicionales del sur, pues únicamente un río traza su frontera política, pero ancestralmente los habitantes pertenecen a la etnia de los Pastos, comunidad que a pesar de todas las vicisitudes sobrevive y conservan gran cantidad de usos y costumbres, por ello es complicado definir que ritmos son colombianos o ecuatorianos, pues todos hacen parte de la tradición cultural y la vivencia diaria con una sola visión; la música tradicional campesina.

7. ANÁLISIS GENERAL DE LOS ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE FRONTERA.

Los siguientes puntos son el resumen y todo lo recogido a lo largo del análisis de los cuatro ritmos más representativos de la música tradicional y que se escuchan tocan y bailan en el Resguardo Indígena de Muellamués. Además, son las herramientas y los referentes más importantes al momento de abordar la propuesta pedagógica que se realizará.

Las apoyaturas que son las notas de adorno utilizadas con más frecuencia en la música tradicional y se ven de dos maneras a lo largo de toda la observación y análisis realizado en el Resguardo Indígena de Muellamués: primero, como una “suspensión” en el acorde, es decir, una nota extraña en un acorde en particular y después resolver a la nota real. Esto se hace con el fin de crear, a parte de tensión, una sensación diferente e interesante al oyente. En segundo lugar, las apoyaturas son usadas en las melodías dándoles gran prioridad. Se ubican en los tiempos fuertes. Como se dijo anteriormente, las dinámicas y las expresiones son resaltadas con gran importancia, y este tipo de adornos ayudan para que la melodía tome ese carácter romántico, melancólico y expresivo característico de la música del altiplano.

Sus melodías son líricas y melancólicas en todas, así como también la armonía es bastante tradicional a excepción de algunos pasajes de dominantes secundarias e intercambios modales. Lo cual se puede deducir la manera como el compositor trabaja sus composiciones basándose en las músicas tradicionales colombianas influenciado por lo tradicional, y así, plasmarlo en toda una serie de melodías y armonías bastante rica en musicalidad.

El papel que cumple la armonía, la melodía y el bajo es bastante claro y específico. Es en este punto donde la densidad es una parte importante en cuanto como la maneja música tradicional, ya que los tres planos son bien precisos y destacados cumpliendo cada uno con sus funciones sin saturar las obras en ningún momento.

Sus expresiones y dinámicas claras y evidentes como: melancólico, expresivo, rítmico o triste, hacen más fácil e interesante su interpretación. Es esta parte, donde el intérprete está tocando la verdadera música tradicional, ya que este es el carácter de la música y su intención.

Los ritmos en cada una de las canciones se ven y se sienten con gran claridad ya que el motivo del bajo y de la armonía es muy similar a los patrones rítmicos establecidos dentro del folclor colombiano. Se ciñe a los ritmos tradicionales colombianos, dándole un sentido de lo tradicional y de la claridad con que maneja esta clase de elementos.

Es importante que el uso de estos elementos de la creación musical tienda cada vez más a contribuir a la preservación de la identidad nacional de nuestro país. Varios son los caminos: investigar y reconocer mejor nuestros antecedentes

aborígenes, afrocolombianos e hispánicos, o desarrollar los mismos enriqueciéndolos con las contribuciones de la música universal: pero sobre todo la tarea del artista creador, parece ser la de comprometer su canto para comunicarse con el pueblo, buscar su integración y proyectar la necesidad de ser mejores, y transmitir que así como nos unen las canciones, también nos puede unir el anhelo de construir una vida mejor, más fructífera.

En las canciones tradicionales del sur, por lo general, se utilizan dos clases de escalas: la pentafónica y la heptafónica; además de las notas naturales de estas escalas, se encuentran también alteraciones cromáticas a manera de notas de adorno. Se puede señalar que el modo menor pentáfono y las escalas menor, natural y melódica son característicos y predominantes.

En las melodías son frecuentes los intervalos de terceras mayores y menores, las segundas a manera de notas de paso y bordadoras o apoyaturas, existiendo también los demás intervalos: sextas, cuartas, quintas y primeras. En general, las líneas melódicas tienen carácter reiterativo, con dinámica adecuada al texto, observándose algunas diferencias entre las partes A y B, sobre todo, modulatorias y climáticas; éstas además, utilizan en gran medida las notas de adorno (apoyaturas superiores e inferiores). El glisando es parte de la interpretación especialmente cantada. El dúo de la melodía principal corre generalmente a distancia de tercera inferior (mayor o menor) aunque algunas veces lo hacen también a distancia de sexta.

Sobre las combinaciones armónicas, cadencias y modulaciones, podemos anotar que las introducciones de las canciones generalmente se constituyen en estribillos que se repiten después de cada parte o período, con un objetivo de ubicación tonal para lo cual se combinan los grados de la escala de diferentes formas: V-III-I; V-I; III-VI; VI- III-V-I: I (arpegiando).

En el desarrollo de las canciones existen modulaciones internas pasajeras al IV, V o III grado; pero por lo regular la segunda parte de la canción modula al VI grado para luego volver a la tonalidad original. El final se realiza con una modulación por el III-V-I, aunque la más tradicional y característica es la cadencia napolitana.

En la música nariñense y específicamente en el Resguardo Indígena de Muellamués, existen ritmos binarios, ternarios y cuaternarios, graficados en compases simples y compuestos, así:

2/4 (binario simple): sanjuanito, marchas

3/4 (ternario simple): pasillo, vals.

6/8 (binario compuesto): albazo, bambuco y son sureño.

4/4 (cuaternario simple): himnos y marchas cívicas.

El acompañamiento y armonización para el canto de dúos, tríos, coros mixtos al unísono o a manera de "contrapunto", se realiza con cordófonos preferentemente (guitarra, requinto) aunque poco a poco se ve tradicionalizarse conjuntos vocales e instrumentales que ejecutan instrumentos de viento, de cuerda, de percusión e

idiófonos indistintamente. Finalmente, en las bandas de pueblo observamos el manejo de instrumentos de viento (madera y metales), de percusión e idiófonos, en las primeras y un repertorio de cordófonos (bandola, guitarra), en las segundas.

Cuando nos referimos al compositor tradicional, nos referimos a una actitud contraria al yo individual. La música tradicional no es la música de los individuos, más bien es un lenguaje socializado que habla de un yo colectivo de la comunidad y que expresa patrones establecidos a los que se aviene el creador de las obras musicales, respetándolos como normas, reglas y parámetros de su quehacer.

El compositor tradicional es parte fundamental en la música nacional, su papel es el de un preservador y trasmisor de técnicas de ejecución de los instrumentos, de recursos expresivos diversos tanto del canto como de la instrumentación y, sobre todo, del color y contenido de nuestra música. Pero su condición, parece se sanciona en la medida que sintoniza el sentir del pueblo y lo revierte con formas e imágenes propias de nuestra idiosincrasia; nos referimos a simbolismos, pensamientos, creencias, aspiraciones, metáforas, etc., que a través de la tradición se han fijado en nuestra gente. Aparece como un "cuello de botella" en el que se condensa la creatividad del conglomerado social.

Mencionar la tradicionalidad no significa identificarla con lo antiguo, con lo folclórico. Lo tradicional involucra algo más, es algo antiguo que funciona, que está vigente, que trae el pasado al presente y lo hace activo. Lo tradicional, a decir de los estudiosos, es un contacto fecundante que permite a las nuevas generaciones tener sentido de unidad y continuidad histórica de la sociedad, sobre todo tomando en cuenta los antecedentes de oralidad de nuestras etnias aborígenes.

El arte de crear y escribir obras musicales supone en quien lo ejerce el conocimiento de la técnica musical y un grado de imaginación y sensibilidad necesario para emplear el lenguaje musical en la expresión de sus pensamientos y sentimientos personales. Y si bien alrededor de esta labor, comúnmente se menciona la inspiración o la intuición, rara los artistas el trabajo y la socialización del mismo tienen en la creación una parte siempre preponderante.

Estos dos elementos que hemos mencionado son los procesos que nutren de "materialidad" a la obra artística. El primero en tanto significa la acción transformadora de la materia prima sonora fijada en combinaciones rítmicas, relaciones de altura, duración, intensidad y timbre, desarrollos melódicos, combinaciones armónicas, etc.; y, el segundo en cuanto que su producción, el músico la comunica y trasmite a una masa de oyentes de la que él es parte y que revierte para sí respuestas y relaciones que escrutan su visión, la problemática y el medio en el cual se desarrolla su existencia.

Revisemos este segundo aspecto, ¿cuál es la temática predominante en nuestra música tradicional? Diríamos que se canta a la geografía, las costumbres y tradiciones, a los sucesos y anécdotas históricas, a la mujer, a los niños y a los valores como el amor, la abnegación, la lucha, el trabajo, la alegría, la ternura, la convicción, etc.: en fin, situaciones humanas que permiten al campesino, al

poblador de los suburbios, al obrero, trabajador, a la gente de las urbes, identificarse con sus recuerdos, con su propia experiencia y cotidianidad. Diríamos se canta la vida de los demás vivida junto a ellos¹⁰

La tecnocumbia, junto a la música rocolera y la música chicha, antes consideradas versiones decadentes de la música folclórica colombiana, están desplazando a la música nacional en términos de difusión y comercialización, especialmente desde el inicio de la migración internacional a fines de los noventa. Cabe destacar que el término “música nacional” es ambiguo y tiene diferentes significados según la edad, etnicidad y clase social de los oyentes, convirtiéndose en un barómetro que mide las percepciones cambiantes que tienen los colombianos de su identidad.

Las generaciones mayores y las clases dominantes se sienten identificados con la “música nacional” de antaño debido a que sus textos poéticos retratan a los colombianos con los atributos por ellos deseados: gente culta, sensible y valiente. Sin embargo, los jóvenes migrantes y las clases tradicionales que viven en Colombia conciben la “música nacional” como la que ellos consumen hoy en día (música rocolera, música chicha, música del recuerdo), o la música de raíz extranjera que es interpretada por cantantes colombianos, como es el caso de la tecnocumbia. Para ellos, la “música nacional” es un conjunto de ritmos y canciones que narran sus experiencias de vida, centradas en la relación de pareja, el desarraigo y la separación familiar, en un lenguaje coloquial que, al parecer de las clases dominantes, describe a los colombianos como gente vulgar, inmoral y alcohólica.

Actualmente, todo tipo de música colombiana producida y consumida por el pueblo tiende a ser considerada como música nacional, mientras que la “música nacional” de antaño es llamada “música nacional antigua”. Para algunos sectores de las clases dominantes, en consecuencia, la “música nacional” se ha convertido en sinónimo de “música del pueblo”. Cabe destacar que mientras en otros países latinoamericanos se identifica a la música tradicional por su origen, –“música tradicional brasileira”, “música cubana”, “música mexicana” o “música peruana”– en Colombia se utiliza frecuentemente el término “música nacional”.

Las percepciones de la identidad nacional están cambiando al igual que la noción de “música nacional”. El concepto de “identidad nacional” es aglutinante y busca homogeneizar a una población heterogénea. Sin embargo, el concepto de identidad nacional no puede ser singular o excluyente por la diversidad étnica, social y cultural resultante del mestizaje y otros procesos históricos en Colombia. Los estudios sobre “nacionalismos” e “identidades nacionales” son generalmente examinados desde la óptica de las clases dominantes, de arriba hacia abajo, ignorando la visión de las clases subalternas que forman también parte de la nación. Si consideramos al nacionalismo como una actitud colectiva que refleja y moldea los sentimientos de pertenencia de un pueblo, entonces los sectores tradicionales también pueden mostrar su nacionalismo de abajo hacia arriba.

¹⁰ Casa de las Américas, Habla y Canta, Víctor Jara, La Habana, 1978. P. 20.

En su estudio sobre la identidad latinoamericana, el sociólogo Jorge Larraín afirma que es posible construir varias versiones de una identidad nacional, que representen diferentes intereses, valores y grupos sociales. No existe, entonces, una sola identidad nacional porque esta construcción mental es selectiva, dinámica y excluyente.

Se dice que Colombia es un país que no tiene una identidad musical propia, pero lo cierto es que tiene múltiples identidades que coexisten y representan a diferentes grupos sociales. Constituyen “identidades competitivas” que luchan por legitimidad y hegemonía en el imaginario colectivo del país.

Si hablamos de una “identidad nacional hegemónica” que busca homogeneizar a la población colombiana, podemos hablar también de una “identidad nacional tradicional” que pluraliza las voces del pueblo e interpela con su música aquella identidad musical impuesta por las élites con el pasillo. Estas “identidades tradicionales” en la música pueden ser consideradas, en su conjunto, como una identidad nacional “alternativa”, que si bien no es hegemónica tiene presencia y visibilidad nacional.

El común denominador de estas tres épocas es que la música colombiana era interpretada y escuchada en otras geografías por una diversidad de público no necesariamente colombiano.

Esta visión que vincula las nociones de “presencia internacional” con “identidad nacional” concibe a esta última como “la imagen” hacia afuera o la “imagen de exportación”, es decir, no tanto “lo que se es” o “lo que se cree ser”, sino lo que se aparenta ser para los demás. Esta posición es reafirmada con otros discursos similares provenientes de las clases dominantes: “Colombia no tiene una bebida que lo identifique internacionalmente”, como la tienen Brasil y México con la caipiriña y el tequila.

Los colombianos tenemos una identidad musical propia, la cumbia, como la tienen los brasileños con la samba.

Estos discursos que niegan la existencia de una música tradicional legítimamente colombiana revelan profundas diferencias étnicas y de clase social. Cabe destacar que las clases dominantes y los intelectuales no se ven identificados con la música tradicional; por estar asociada con los sectores populares, mestizos e indígenas. Para ellos, el bambuco, de antaño es el símbolo de la identidad nacional colombiana por excelencia, un género musical que con sus textos poéticos resalta la raíz hispánica en la ideología de la “nación mestiza”, sobre la cual se ha construido el imaginario de la “colombianidad”. En Colombia se escucha decir con frecuencia que los colombianos adolecemos de una falta de autoestima y cierto complejo de inferioridad, que hace que desvaloricemos nuestras expresiones y productos nacionales, prefiriendo lo extranjero.

Tratando de explicar el origen de este complejo de inferioridad, el antropólogo ecuatoriano José Almeida afirma que “si se presta demasiada atención al desarrollo económico [y estándar de vida] alcanzado por Europa o Estados Unidos como referencia identitaria [y modelo a seguir], es inevitable que esta comparación genere una auto apreciación devaluada y un agudo sentido de inferioridad en los latinoamericanos” La baja autoestima crece aún más cuando países subdesarrollados tratan de emular los estilos de vida de las sociedades desarrolladas partiendo de realidades socio-culturales distintas.

Regresando al tema de la “translocalidad” de la música tradicional, este fenómeno no constituye un simple cambio de localidad geográfica en el consumo musical puesto que aún cuando la audiencia, los cantantes y el repertorio de canciones sigan siendo los mismos, se crean procesos de dislocación, transformación y mediación que van a generar otros significados y cambios en las prácticas musicales. Así por ejemplo, para los migrantes colombianos en España, la música colombiana de estrato popular llega a convertirse en un referente de identidad nacional y pierde cierto grado de estigmatización al estar ausentes, o en menor cuantía, aquellos que la estigmatizan.

Esto ocurre especialmente con los migrantes jóvenes que no están familiarizados con la música nacional de antaño. En Colombia, en cambio, la música tradicional es constantemente criticada por su falta de calidad artística, lo cual impide cualquier referente identitario nacional desde la óptica de las clases dominantes.

La dislocación y transformación de las prácticas musicales se manifiesta en la logística y en los contextos sociales. En Bogotá, los conciertos de música tradicional son “maratónicos”: empiezan al mediodía y duran alrededor de 6 a 8 horas, se presentan de 10 a 15 cantantes en coliseos populares, con una variedad de canciones y estilos musicales, combinando géneros bailables y sentimentales para satisfacer la demanda de un público diverso.

8. OBJETIVOS

8.1. OBJETIVO GENERAL.

Incursionar en la pluralidad de escenarios educativos de preescolar, primaria y media básica del Resguardo Indígena de Muellamués con la música tradicional campesina; con el fin otorgar a las niñas, niños y jóvenes el uso adecuado de esta manifestación artística, como dispositivo didáctico-pedagógico que contribuya a la apropiación de los bienes y valores de la cultura, a la formación integral, al pleno desarrollo de la personalidad, objeto y finalidad de una educación idónea y de calidad.

8.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Indicar la relevancia de la formación artística, específicamente de la vinculación de la música a la educación, no sólo en términos de la educación musical, sino también en cuanto herramienta didáctico pedagógica y social, en perspectiva de los mencionados procesos de formación integral.
- Hacer que la música tradicional y la cultura en general sean una praxis social del hombre, para apropiar, las raíces músico-sociales y la gran diversidad de expresiones tradicionales que en el transcurrir del tiempo siguen vigentes en el mundo que nos rodea, fruto de un continuo proceso de mestizaje, de la rica variedad cultural y geográfica del sur.
- Demostrar a la comunidad educativa y todos los habitantes del Resguardo Indígena de Muellamués, la importancia que tiene la música tradicional campesina, como una herramienta que brinda al ser humano la posibilidad de apreciar, contemplar, comprender, crear, recrear, llenar de sentido y significación su propia existencia para que se les proporcione cuidado, afecto, amor; de respetar, revitalizar las costumbres y las tradiciones de los mayores; de cuidar la naturaleza; de que se dediquen a jugar, a soñar y no a trabajar.

9. METODOLOGÍA

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su posterior desarrollo en cada una de las fases propuestas, partiendo inicialmente en describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos de dicho trabajo; teniendo en cuenta que debe apuntar a la formación integral se ocupa de temprar el carácter, en el sentido más extenso y total del término: formar el carácter para que se cumpla un proceso de socialización imprescindible, y formarlo para promover un mundo más civilizado, crítico con los defectos del presente y comprometido con el proceso moral de las estructuras y actitudes sociales. La formación integral es aquel proceso que permite dirigir, conducir, acompañar al otro de manera gentil “hacia él mismo”; para ello es pertinente que deba ocuparse de algo que en apariencia es marginal, pero que constituye parte de lo esencial de la condición humana: “el arte de ser felices, la asignatura de amarse y respetarse los unos a los otros.

9.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO

Se enfoca a un análisis cualitativo el cual está orientado a indagar acerca del porqué y el cómo se toma una decisión con el ánimo de explorar las relaciones que hacen parte de una realidad social o particular. Puesto que en el transcurso de todo el estudio de la de la música tradicional campesina del sur del país, se caracterizan y se describen los elementos esenciales de la música, mostrando de esta, sus cualidades y sus funciones específicas dándole un valor menos tangible y más analítico.

9.2. TIPO DE INVESTIGACION.

El tipo de investigación es de carácter descriptivo, esto se refiere a la descripción, registro, análisis e interpretación de la naturaleza actual, procesos de los fenómenos. Por ello, este estudio se basa en especificación y explicación de cada elemento utilizado la música tradicional campesina del sur del país. Así mismo se analizan las distintas herramientas que los músicos emplean para el diseño estructural y morfosintáctico de cada una de las canciones y cantos regionales.

9.3. DISEÑO METODOLOGICO.

Este trabajo es analizado bajo unos pasos a seguir el cual se denominan “Fases”, presentadas a continuación:

Fases 1. Análisis y síntesis de los elementos musicales obtenidos de la Música tradicional campesina del sur del país.

Objetivo:

Describir y explicar los elementos tanto formales como morfosintácticos presentes en la Música tradicional campesina del sur del país, y así poder después sintetizarlos

Se desarrolla de la siguiente manera:

- Presentación de los ritmos, reconociendo el tipo de compás, tonalidad, y su estructura formal.
- Identificación y análisis de los movimientos armónicos y cadencias de las obras.
- Reconocimiento de los registros, expresiones y los ornamentos propios de las obras.
- Síntesis de elementos musicales utilizados en la música tradicional campesina del sur del país. Este paso pretende identificar los principales elementos, que de manera reiterativa, emplean los compositores, para posteriormente utilizarlos como recurso pedagógico. Esta síntesis, pretende, entre otras cosas:
 - ✓ Presentar los elementos comunes en las partes constitutivas de la obra
 - ✓ Recoger todo los elementos y concretarlos en una sola idea musical.
 - ✓ Con base en el estudio minucioso de los elementos musicales, explicar y organizar dichos conceptos dentro de una propuesta pedagógica.

Fase 2. Proceso y realización de una propuesta didáctica pedagógica para la formación de la comunidad educativa y de las niñas, niños y jóvenes del Resguardo Indígena de Muellamués

Objetivo:

Realizar una propuesta didáctica pedagógica para la formación de la comunidad educativa y de las niñas, niños y jóvenes del Resguardo Indígena de Muellamués a partir de los elementos analíticos aportados en la fase anterior: “análisis de la música tradicional campesina del sur del país

Se desarrolla de la siguiente manera: A partir del análisis musical a nivel formal se recogen los aportes más relevantes y significativos para proceder al campo propositivo. No obstante, se definen, de manera previa, algunas pautas para llevar a cabo el proceso pedagógico. Estas pautas están orientadas hacia la:

- Definición de los elementos esenciales de la música como el ritmo (donde se desprende el estilo como son sureño, pasillo, sanjuanito y albazo), el compás y la tonalidad
- Definición del clima de libertad para la realización de frases melódicas y encadenamientos armónicos, y así poder depurarlos y organizarlos.
- Definición de la estructura de una pieza musical
- Inclusión de los elementos musicales a nivel de ornamentos y dinámicas.
- Proceso de escucha, valoración y ajustes al proceso pedagógico.

9.4. INSTRUMENTOS.

El instrumento principal utilizado a lo largo de todo el proceso descriptivo y analítico, es la observación tal como la define Sierra y Bravo(1984), “es la inspección y estudio realizado por el investigador, mediante el empleo de sus propios sentidos, con o sin ayuda de aparatos técnicos, de las cosas o hechos de interés social, tal como son o tienen lugar espontáneamente, ya que por medio de esta acción se encamina el proceso para la debida descripción de los objetos, y así, finalmente llegar al análisis”¹¹. “Cuando decide emplearse como instrumento para recopilar datos hay que tomar en cuenta algunas consideraciones de rigor. En primer lugar como método para recoger la información debe planificarse a fin de reunir los requisitos de validez y confiabilidad. Un segundo aspecto está referido a su condición hábil, sistemática y poseedora de destreza en el registro de datos, diferenciado los talentos significativos de la situación y los que no tienen importancia”.¹²

Fuera de la simple observación también se recurrió a charlas informales, con músicos, padres de familia, niñas, jóvenes, profesores del Resguardo Indígena de Muellamués; practicas musicales e intercambio de saberes, usos y costumbres con la comunidad en general, participando en las distintas festividades, actividades culturales y rituales propios de la región; es decir se pasa de la simple observación a la participación activa.

¹¹ SIERRA BRAVO, R Tecnicas de investigación Social. Editorial Paraninfo, Madrid, 1984 p 78

¹².MORÁN, J.L.: “La Observación” en Contribuciones a la Economía, julio 2007. Texto completo en <http://www.eumed.net/ce/2007b/jlm.htm>

10. CRONOGRAMA

TIEMPO	2011 – 2012																															
	JULIO				AGO				SEPT				OCT				NOV				DIC				ENERO				FEB			
ACTIVIDADES	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Resumen, Introducción y Situación Problémica	■	■	■	■	■	■																										
Marco Referencial					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■																
Análisis Y Síntesis													■	■	■	■	■	■	■	■												
Realización de Propuesta Didáctica Pedagógica																	■	■	■	■	■	■	■	■								
Conclusiones																									■	■	■	■				

11. FASES DE LA INVESTIGACIÓN

FASES	MODO	INSTRUMENTO
Recopilación de los referentes conceptuales	A través de la consulta bibliográfica, audiciones y recopilación de la información.	Fuentes bibliográficas, discografía y partituras, charlas informales y trabajo de campo.
Descripción de los elementos estructurales y morfosintácticos de la música tradicional campesina nariñense.	Definición de los criterios rítmicos, melódicos y armónicos de la composición	Observación, audición y análisis de cada composición abordada en la propuesta.
Desglose de cada elemento musical y tradicional de las composiciones.	Explicación y relevancia hacia la composición y el texto.	Observación general de los elementos y sus relaciones
Análisis general	Análisis crítico y propositivo desde lo particular a lo general.	Observación y separación por unidades analíticas.
Propuesta Didáctica Pedagógica y Conclusiones	Identificación y descripción de cada elemento musical, didáctico y pedagógico	Ensamble, ajuste y maduración del resultado de la propuesta didáctica pedagógica.

12. PROCESO Y REALIZACIÓN DE UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ESCUELA DE FORMACIÓN EN MÚSICAS TRADICIONALES “UN CANTO POR LA VIDA” DEL RESGUARDO INDÍGENA DE MUELLAMUES EN EL MUNICIPIO DE GUACHUCAL.

En el contexto cultural, el desarrollo histórico – social de la música universal, latinoamericana y nacional se constituye en un elemento de fundamental importancia en la formación integral del ser humano, consecuentemente, las instituciones de educación primaria y básica secundaria, en este caso, en el Resguardo Indígena de Muellamués perteneciente al Municipio de Guachucal, Departamento de Nariño, coherente con la misión y visión institucional emanada desde el Ministerio de Educación Nacional, se proyecta al tratamiento de temáticas pertinentes con la formación de los futuros profesionales, para que, con sus saberes y prácticas se inserten con idoneidad e incidan en el desarrollo cultural y social de la comunidad y la región sur del país.

El aprendizaje de las artes en la escuela tiene consecuencias cognitivas que preparan a los alumnos para la vida: entre otras el desarrollo de habilidades como el análisis, la reflexión, el juicio crítico y en general lo que denominamos el pensamiento holístico; justamente lo que determinan los requerimientos del siglo XXI. Ser "educado" en este contexto significa utilizar símbolos, leer imágenes complejas, comunicarse creativamente y pensar en soluciones antes no imaginadas.¹³

La actual propuesta, está orientada al tratamiento del desarrollo histórico – social de la música tradicional colombiana, por lo que proporciona una visión contextualizada del desarrollo del arte musical, en el andamiaje histórico – social de la humanidad, por lo que se propone despertar la iniciativa en los estudiantes, brindar el sustento teórico, para que puedan comprender las razones, escenarios y situaciones concretas en las que se construyeron los productos culturales en los diversos periodos, regiones y masas sociales.

Sin lugar a dudas despertará en los estudiantes la curiosidad, la creatividad, la apreciación musical, la sensibilidad, el análisis y el planteamiento de propuestas que promuevan un cambio de actitud y predisposición apreciativa - auditiva, fundamentada con pertinentes elementos de juicio.

Ponemos, entonces a consideración estos temas, que con el apoyo de la investigación, fortalecerán la comprensión de los mismos, así como también

¹³ Educación Artística, Serie Lineamientos Curriculares. Ministerio de Educación Nacional de Colombia. Bogotá 2000 p 2.

poner en práctica el tratamiento del desarrollo musical regional y colombiano desde nuestra práctica, ya sea como docentes de educación musical o instrumentistas, toda vez que, la literatura histórico-musical seleccionada, es de gran pertinencia y trascendencia.

El presente módulo será abordado en tres momentos Interrelacionados. El Primero, se refiere a la caracterización y situación actual de la problemática; el Segundo, se orienta a la fundamentación teórica y análisis crítico de la problemática; y el tercero, trata las alternativas que coadyuvan a la solución de la problemática investigada. Cada momento posee el sustento teórico necesario y específico, así como las actividades puntuales que debe realizar el estudiante.¹⁴

Sin embargo, de considerar pertinente, están en plena capacidad y libertad de ampliar sus conocimientos y referentes teóricos con bibliografía adicional, para de esta manera propender al logro de aprendizajes significativos.

12.1. DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA QUE ABORDA LA PROPUESTA.

Considerando los elementos histórico-sociales de la música a nivel mundial, latinoamericano, nacional y regional, se puede evidenciar en los docentes, tanto de Educación Musical, así como en los Instrumentistas que laboran en los centros educativos y en las agrupaciones musicales existentes en nuestra región, algunas deficiencias que impiden desarrollar un adecuado tratamiento de estas temáticas en el proceso de enseñanza – aprendizaje, deficiencias que se las resume de la siguiente manera:

- Desconocimiento de los procesos histórico-sociales del arte musical a nivel mundial, latinoamericano, nacional y regional. La limitación del tratamiento del desarrollo histórico – social del arte musical, sin tomar en consideración el entorno político, social, económico, etc., así como los antecedentes de diversa índole en cada época, desmerece la importancia que la Educación Musical y la Música, que, en la Educación Básica, como parte de la Cultura Estética, y, a nivel superior, tienen el propósito de sensibilizar al ser humano, formar seres humanos con valores éticos, culturales, cívicos y sociales, no se puede admitir que los docentes de Educación Musical y los Músicos Instrumentistas, que laboran en los centros educativos y agrupaciones musicales del Resguardo Indígena de Muellamués, respectivamente, presenten vacíos o desconozcan los hechos más importantes que, a través del arte musical han trascendido en las diversas etnias y culturas del mundo, de Latinoamérica y del país, toda vez que constituyen elementos esenciales para comprender el contexto cultural y

¹⁴ Métodos, Contenidos y enseñanza de las artes en América Latina. La Educación Artística y la creatividad en la escuela primaria y secundaria Conferencia Regional sobre educación Artística en América Latina. Uberaba. Brasil 2001

las razones principales del ser de cada género, época y más detalles específicos que evidencian el rico potencial cultural que encierran.¹⁵

Lo anotado conlleva a un marcado déficit de comprensión y apreciación del arte musical en todos sus ámbitos lo que afecta significativamente al adecuado desarrollo cultural de la sociedad colombiana.

- Descontextualización en el tratamiento de las épocas y géneros musicales, mundiales, latinoamericanos y nacionales y regionales El tratamiento del “contenido por el contenido”, es una antiquísima práctica de un gran número de docentes, no solo del campo específico que estamos tratando, sino, de la mayoría de las asignaturas. Práctica tradicional que parcela el conocimiento, direccionándolo a un propósito inadecuado, que, lamentablemente, pervive en los momentos actuales.

Si consideramos a los contenidos como el QUÉ, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, son el resultado de los haceres culturales, producto de teorizaciones que han vivido un proceso de experimentación y de hechos comprobados, mal hacen los docentes en no contextualizar el entorno multidimensional en que se fundamentaron.

Todo hecho, acontecimiento, experimento o problema, tiene su contextualización. Mucho más aún cuando tratamos temáticas de orden histórico-social, como es el caso de la Educación Musical y la formación de los instrumentistas, amerita la integración del entorno, la contextualización en la que se dieron los procesos de desarrollo del arte musical.

Esta falencia al no abordar multidimensionalmente los diversos periodos de evolución y desarrollo de las épocas y géneros musicales, origina un criterio empobrecido de la apreciación y aceptación de la cultura musical mundial, latinoamericana, nacional y regional, que debilita el gusto y goce estético.

- Significativa Alienación Cultural. El sistema político-económico-social, producido por el proceso de globalización, ha transgredido toda forma de cultura ancestral-tradicional, y, ha impuesto una unipolarización de la cultura - homogenización cultural-, en la que el consumismo, el entretenimiento, la pornografía y la violencia, se han convertido en los “patrones culturales” de actualidad.

Preferir lo ajeno y despreciar lo propio se ha convertido en una práctica “muy natural”. Este fenómeno socio-cultural puede evidenciarse, especialmente en niños y jóvenes, así como también en una considerable cantidad de adultos, en algunos países de Latinoamérica, pero muy significativamente en Colombia.

¹⁵ Límites y supuestos para una educación artística: un marco de referencia académica. Unidad de Arte y Educación. Conferencia regional de América Latina y el Caribe sobre educación artística. Bogotá 2005

La música se ha convertido en una mercancía, y la práctica profesional del instrumentista en un servicio de mecenazgo, todo redundando en el dinero. Los ritmos tradicionales y folclóricos de Colombia y Latinoamérica, han sido prácticamente olvidados y se prefieren otras músicas que nada tienen que ver con el pasado histórico, rico en elementos culturales ancestrales. El currículo oculto que viene en los textos y los famosos contenidos básicos obligatorios, se constituyen en el medio más adecuado para oficializar las nefastas intenciones de las transnacionales programadas por las potencias mundiales.

En este contexto, los educadores musicales y los músicos instrumentistas se convierten en presas fáciles de estas prácticas, desmejorando significativamente el proceso de identidad cultural regional, nacional y Latinoamericana.

- Escasa Cultura de Apreciación Artístico-Musical. “El nivel de alienación cultural negativa se refleja en el nivel cultural de la sociedad”¹⁶. Frase muy decidora, que invita a la reflexión.

Los docentes de Educación Musical y los Músicos Instrumentistas, en una considerable mayoría, demuestran apatía por asistir a conciertos y programas culturales que se dan en el resguardo, el municipio y el departamento.

En nuestra sociedad Nariñense, fácilmente se puede observar en los diversos entornos culturales, al mismo público que asiste a los eventos, escasa asistencia a los conciertos de música de los grandes maestros que presenta la Orquesta Sinfónica semanalmente, lo que contrasta, lamentablemente, con la significativa cantidad de personas que no pudieron ingresar a la presentación artística de un cantante de despecho, de una agrupación musical conformada por féminas que artísticamente no tienen ninguna trascendencia, pero exhiben su contoneada figura semidesnuda. En síntesis, la depreciación del gusto artístico es notoria.

- Poca Valoración de la Educación Musical y del Músico Instrumentista. Como producto de la homogenización cultural, los currículos impuestos y descontextualizados y la influencia de los medios de comunicación de masas, la Educación Musical y los haceres del Músico Instrumentista han sido desvalorizados por la sociedad.

12.2. OBJETO DE TRANSFORMACIÓN.

El contexto del desarrollo histórico – social de la música universal, latinoamericana, colombiana y regional, ha tenido un incipiente tratamiento por parte de los docentes de Educación Musical y Músicos instrumentistas, que laboran en los centros educativos, lo que evidencia: marcado desconocimiento de

¹⁶ HARVE, Joseph. Diccionario de Cultura. Editorial “Verbo Divino”. Barcelona. 1995. Pág. 75

los procesos histórico sociales del arte musical a nivel mundial, latinoamericano, nacional y regional; descontextualización en el tratamiento de las épocas y géneros musicales mundiales, latinoamericanos y nacionales; significativa alienación cultural; escasa cultura de apreciación artístico-musical; y poca valoración de la educación musical y del músico instrumentista, lo que no ha permitido abordar con una mejor comprensión el estudio del Arte Musical, discernimiento y apreciación de las diferentes músicas, y, la consecuente desvalorización de nuestra identidad cultural latinoamericana y nacional. Razón por la que, la Incursión en Escenarios Escolares y Apropiación de la Música Tradicional Campesina por los Niños y Niñas del Resguardo Indígena de Muellamués del Municipio de Guachucal Departamento de Nariño, a través del desarrollo de esta propuesta, pretende Lograr una formación integral, sustentada teóricamente, científica y críticamente, en los procesos de desarrollo histórico-social de la música, nacional y regional.

12.3. OBJETIVOS.

12.3.1. Objetivo General

Contribuir a la formación integral de las niñas, niños y jóvenes del Resguardo indígena de Muellamués, en el campo del conocimiento de la cultura musical, con sólidos fundamentos, teóricos-prácticos y axiológicos, que le permitan coadyuvar a la transformación y desarrollo musical, artístico, social y cultural de la región sur y el país.

12.3.2. Objetivos Específicos.

- Proporcionar a los estudiantes una base teórica-conceptual sobre el origen y desarrollo histórico-social del arte musical.
- Analizar críticamente los elementos histórico-sociales que se produjeron en el contexto de desarrollo del arte musical,
- Manejar elementos de la investigación social y educativa en el proceso de interaprendizaje.
- Fomentar en los estudiantes la práctica axiológica que coadyuve en su formación integral y pueda desenvolverse en un futuro cercano con responsabilidad ética y la aplicación de valores éticos, estéticos, culturales y sociales en el proceso de formativo y en el campo ocupacional.

12.4. COMPETENCIAS O ALTERNATIVAS PARA LAS QUE HABILITA LA PROPUESTA.

La actual propuesta, con los respectivos talleres de apoyo, habilita a los estudiantes para que en equipos de trabajo, conozcan y analicen los principales

acontecimientos que, con respecto al arte musical se produjeron en el Resguardo Indígena de Muellamués, en el contexto del desarrollo histórico-social.

En este sentido los beneficiarios de la propuesta adquirirán destrezas y habilidades que se plantean a continuación.

- Leen comprensivamente los referentes teóricos de la propuesta y contrastan los contenidos con las problemáticas del contexto.
- Acuerdan el tema y definen el escenario en donde van a desarrollar el proceso formativo.
- Asisten a conciertos y recitales de música, así como a diversos eventos artístico-culturales, con la finalidad de fortalecer su capacidad auditiva-apreciativa.
- Realizan acercamientos a la realidad y elaboran instrumentos de investigación, con la finalidad de identificar y caracterizar la problemática correspondiente.
- Fundamentan teórica y críticamente los problemas surgidos en el diagnóstico.
- Redactan informes, reportes y comentarios críticos que les permite fortalecer la comprensión y el adecuado proceso formativo.
- Leen partituras musicales a través de la interpretación de los instrumentos tradicionales propios de la región, en una relación teórica práctica objetiva.
- Interpreta canciones a través del canto coral, con aceptable timbre y afinación.
- Interpreta los instrumentos musicales con sutileza, observando las normas de la educación ambiental.

Para la formación específica

- Puntualidad en la asistencia para el desarrollo de conciertos y recitales de música, así como a diversos eventos artístico-culturales, en los que demuestra respeto y valor apreciativo.
- Considerable juicio crítico – apreciativo, respecto de los elementos formales, históricos, sociales y culturales del entorno de la música y de los compositores regionales.
- Aceptable destreza para leer las partituras musicales e interpretarlas en el piano u otro instrumento musical.
- Buena afinación para interpretar canciones por medio de la voz, de forma individual y en conjunto.

Para la Internalización, Socialización y Aplicación de los contenidos:

- Aceptable dominio de los contenidos teóricos y la coherente relación con la caracterización de los diversos sub problemas contenidos en el nudo crítico del contexto social.
- Considerable capacidad para la redacción de informes, reportes y comentarios críticos que les permite evidenciar el nivel de comprensión.
- Adecuada capacidad de abstracción para la fundamentación teórica

12.5. REFERENTES TEÓRICOS Y ACTIVIDADES PRÁCTICAS DE LA MÚSICA EN EL CONTEXTO.

La música de las culturas precolombinas
La Música Precolombina en América del Sur
La Cultura Inca
La música tradicional
Música Criolla y Mestiza
La música tradicional Colombiana
La Costa Atlántica. La Cumbia y el Vallenato
La región Andina. Bambuco, Son sureño, el Sanjuanito, el albazo y Pasillo
Los Llanos: Joropo y el Galerón
Visión geopolítica de Colombia.
Comentarios y análisis crítico
La música indígena en la época prehispánica
En las entrañas del barro
Mestizaje étnico y cultural
Tradiciones y costumbres
Ritos y creencias
Qué es la cultura popular
El Inti Raymi o Corpus Christi: Fuentes de la cultura popular
El proceso de mestizaje cultural
La tradición oral
La música y la danza populares
Tradicción y renovación
La Internacionalización de la música tradicional colombiana.
Una Identidad Nacional Alternativa en la música
Consideraciones sobre el compositor popular
La materialidad en la creación artística
Sobre el compositor popular
Aspectos de la técnica musical de difusión popular
Difusión musical
Ritmos tradicionales y populares de Colombia
Marco histórico
Orígenes
La melodía
La armonía
El ritmo
El tempo
Análisis musical
Conclusiones

12.6. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de los contenidos de la Propuesta se priorizarán las técnicas y estrategias del aprendizaje activo y grupal, en una conjunción de prácticas y haceres que permitan la aprehensión del conocimiento, vinculando las funciones

básicas como son: Investigación, Desarrollo, Formación de Recursos y vinculación con la colectividad que interactúan como apoyos para la obtención de aprendizajes significativos.

En el desarrollo general del módulo, se priorizarán las técnicas y estrategias de aprendizaje activo y grupal, como: la conferencia dialogada, la conferencia foro, paneles, mesas redondas, conversatorios con expertos invitados, audiciones dirigidas, exposiciones, elaboración de gráficos, entre otras, todo esto en una conjunción de prácticas, tareas y actividades que permitan la aprehensión del conocimiento, vinculando las funciones básicas como son: La Formación de Talentos Humanos, La Investigación – Desarrollo y la Vinculación con la Colectividad., que interactúan como apoyos para la obtención de aprendizajes significativos.

En síntesis, el trabajo será realizado en interacción, procurando, ante todo, la adecuada comprensión y rigor de las temáticas a desarrollarse.

12.7. DETERMINACIÓN DE TIEMPOS Y NIVELES

NIVEL 1

Gramática musical 5 horas semanales
Cultura Estética 2 Semanal
Recursos técnico-musicales 2 horas semanales
Prácticas Musicales de grupo 4 horas semanales
Guitarra funcional 2 horas semanales

NIVEL 2

Lectura musical 5 horas semanales
Cultura Estética 2 Semanal
Recursos técnico-musicales 2 horas semanales
Prácticas Musicales de grupo 4 horas semanales
Guitarra funcional 2 horas semanales

Cada nivel tiene una duración de seis meses y se trabajara en jornada contraria a la que asisten a las clases académicas normales.

12.8. CRITERIOS PARA LA EVALUACION, ACREDITACIÓN Y CALIFICACIÓN.

12.8.1. LA EVALUACIÓN

La evaluación se realizará en un proceso permanente y sistemático, a través de estrategias metodológicas que permitan el análisis crítico del proceso académico a desarrollarse, así como instrumentos de evaluación, para reorientar las actividades del módulo, asesorar el proceso de Investigación Formativa, y, retroalimentar el proceso enseñanza – aprendizaje en su contexto.

Por lo expuesto y, en coherencia con el modelo político – académico – pedagógico, en el proceso de evaluación de los aprendizajes, es necesaria la participación de los agentes que intervienen en todas las instancias, en este sentido se pondrá en práctica la autoevaluación, la heteroevaluación y la coevaluación

La Autoevaluación, por considerarla imprescindible ya que el estudiante debe desarrollar comportamientos de autoevaluación de sus propias actuaciones. Por medio de este momento evaluativo tanto el estudiante de la evaluación como el objeto (temas, contenidos, informaciones, módulos,) de la evaluación se unifican e identifican. Es un tipo de evaluación que toda persona realiza a lo largo de su vida, ya que continuamente se toman decisiones en función de la valoración positiva o negativa de una actuación específica, un trabajo realizado, una tarea por cumplirse. En otras palabras, permitirá la crítica y la autocrítica, como un paso previo a la reflexión de lo actuado por el propio estudiante que, sin lugar a dudas, aprenderá a tomar decisiones sobre sus actos, sus trabajos realizados, sus deberes presentados, etc. y tomará conciencia de lo positivo y negativo para reafirmarlo o corregirlo según corresponda.

Esta práctica será introducida habitualmente en el aula, entre los estudiantes, en forma paulatina y con ciertos grados de complejidad, según el avance y desarrollo del proceso. El estudiante es perfectamente capaz de valorar su propia labor y el grado de satisfacción que le produce. El maestro debe orientar esta actividad mediante pautas sencillas, y quizás con algún instrumento (ad-hoc) que pueda elaborar para uso de los estudiantes, que ayudará a que se realice con seriedad, honradez, y corrección.

La orientación del docente es importante e imprescindible para evitar la excesiva influencia de la subjetividad en la propia evaluación, mucho más frecuente cuanto más inmadura es la persona que lo realiza.

Además debe comprender la influencia que su juicio va a tener en una valoración global que se realice posteriormente a su actuación y progreso. De esta manera el mismo estudiante es parte activa de la evaluación. Así despertará confianza en lo que hace y dentro de un ajuste y equilibrio "aprenderá a valorar" su propia acción y generar criterios de autoestima.

- La Coevaluación: El estudiante no se encuentra aislado y solitario en el ambiente social y escolar; por lo tanto debe compartir sus deberes, responsabilidades y actividades en su nivel de realización, con el fin de recibir criterios, observaciones, reflexiones, recomendaciones y correcciones. La coevaluación consiste en la evaluación mutua, conjunta de una actividad o un trabajo, que puede realizarse en pares para luego hacerlo en grupos pequeños. El maestro generará trabajos de grupos, en equipos, sobre temas o actividades que deben ser previamente planificadas, en los cuales cada uno valora lo que le parece más

interesante de los otros. Otra forma de practicarla, consistirá en entregar un cuestionario (anónimo) a los estudiantes, con el fin de que opinen con absoluta independencia sobre lo realizado y contrastar con lo percibido por el docente.

- La Heteroevaluación: Es necesario que una persona evalúe a la otra sobre su: trabajo, actuación, rendimiento, etc. Práctica que será guiada por el docente coordinador, con adecuado conocimiento y perspicacia, que permita eliminar una serie de dificultades y problemas que frecuentemente suelen presentarse y que luego derivan en un antagonismo a la disciplina de estudio, una antipatía al mismo docente y competencia entre estudiantes. Para el caso de los contenidos teórico – prácticos, en cada fase del proceso se aplicarán:
 - Pruebas orales, escritas y recitales
 - Exposiciones, Presentaciones, conciertos
 - Aplicaciones

PARÁMETROS A EVALUAR Equivalencia

- Valores y actitudes: puntualidad y asistencia, compromiso institucional
- Trabajo individual
- Trabajo grupal
- Exposiciones – socializaciones
- Reportes: análisis- síntesis
- Pruebas orales y escritas

12.8.2. LA ACREDITACIÓN

Para acreditar el nivel, el estudiante debe cumplir con todas las actividades individuales y grupales planteadas en cada uno de los momentos del proceso investigativo, en la perspectiva de avanzar fundamentadamente en la construcción de nuevos conocimientos. En este sentido, cada uno de los talleres y cursos de apoyo que conforman el módulo, son de aprobación obligatoria.

12.8.3. CALIFICACIÓN

La calificación será la sumatoria de las ponderaciones efectuadas a los procesos señalados anteriormente (de aprendizaje e investigación) en una escala de 0 a 10 puntos, lo que permitirá cumplir con la normatividad institucional para la aprobación del nivel. Se requiere de la calificación mínima de 7 equivalente a buena para aprobar el módulo.

CONCLUSIONES

Es importante abrir puertas hacia la transformación de los contenidos de enseñanza musical, contextualizándolos en cada región con el fin de darle curso a la apropiación de los saberes y el fortalecimiento de las comunidades alrededor de su propia identidad.

La enseñanza de las artes en las comunidades como El resguardo indígena de Muellames es un acercamiento a la diversidad étnica de nuestro país, que ha olvidado sus orígenes y que nos mantiene en constante lucha inentendible para los pueblos milenarios de nuestra región.

La cultura fronteriza es el testimonio de la complejidad en calificar uno u otro parámetro de identidad sin apropiarse de generalidades que identifican a los pueblos andinos Suramericanos.

En Colombia cada región tiene distintas manifestaciones artísticas que se deben resaltar para que todo el país las acoja, las admire, se sienta orgulloso aprenda de ellas. Lo que llamamos "Música Tradicional" son formas a veces de gran valor artístico. Las Músicas tradicionales no se deben enseñar en contextos sin sentido. La educación artística debe escoger y propiciar los medios autóctonos que conserva la tradición local.

La cultura entonces, propicia la integración de todos los procesos como las comunidades intuyen, conciben, simbolizan, expresan, comparten y valoran la existencia humana individual y colectiva; como las personas y las comunidades construyen su identidad desde la cotidianidad y como en esta interacción se hace realidad aquello de que "La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de valores culturales de la Nación"¹⁷.

La educación artística motiva y da bases formativas para el goce y la utilización sensible y responsable de los medios de comunicación. Dice Luis Camnitzer sobre la posición de la creación artística ante los medios masivos "globalizantes", que "En la medida que esas técnicas aparecen al servicio de nuestras necesidades, nos estamos protegiendo del deterioro de lo que tenemos. Abrimos la posibilidad de profundizar el conocimiento de nosotros mismos, tanto personal como colectivamente. Recién entonces tendremos la posibilidad de crear cultura en lugar de mercancías, de crear en lugar de consumir"¹⁸

¹⁷ Artículo 70 de la Constitución Política.

¹⁸ CAMNITZER Luis, en memorias del Seminario - taller Nuevas Tendencias del arte, ed. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 1995.

La música se relaciona estrechamente con la vida afectiva, propicia el desarrollo perceptivo y creativo de los educandos, tanto hacia la música misma como hacia otros campos formativos. La actividad musical se da en la convivencia placentera y respetuosa, es un medio artístico por excelencia para transmitir valores integradores interpersonales, incide en el equilibrio y en el desarrollo armónico de la vida social del estudiante, por estas razones la educación en música no debe estar al margen de su contexto musical (escuela, ambiente familiar, televisión, etc.), el cual, por serle significativo, forma sus gustos e intereses. Por lo tanto, se tendrá que disponer de estrategias pedagógicas de acercamiento a estos ámbitos para que, de su mayor conocimiento y comprensión, el alumno desarrolle su capacidad analítica, reflexiva y crítica sobre el entorno, se enriquezca artística y espiritualmente y asuma una actitud que redunde en favor de su calidad de vida.

BIBLIOGRAFIA

Casa de las Américas, Habla y Canta, Víctor Jara, La Habana, 1978. P. 20

CAMNITZER Luis, en memorias del Seminario - taller Nuevas Tendencias del arte, ed. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 1995

Constitución Política de Colombia 1991.

Charla informal con el señor Segundo Eliodoro Tatalchá, trabajo de campo de la presente investigación. Guachucal – Nariño. Septiembre de 2011

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ed. Emilio CASARES RODICIO). Madrid: SGAE, 1999, vol. III, p. 819.

Educación Artística, Serie Lineamientos Curriculares. Ministerio de Educación Nacional de Colombia. Bogotá 2000 p 113

HARVE, Joseph. Diccionario de Cultura. Editorial “Verbo Divino”. Barcelona. 1995. Pág. 75

Límites y supuestos para una educación artística: un marco de referencia académica. Unidad de Arte y Educación. Conferencia regional de América Latina y el Caribe sobre educación artística. Bogotá 2005

MORÁN, J.L.: “La Observación” en Contribuciones a la Economía, julio 2007. Texto completo en <http://www.eumed.net/ce/2007b/jlm.htm>

MORENO, Segundo Luís. Historia de la Música en el Ecuador, Editorial Casa de la cultura Ecuatoriana Quito, (1987).

Métodos, Contenidos y enseñanza de las artes en América Latina. La Educación Artística y la creatividad en la escuela primaria y secundaria Conferencia Regional sobre educación Artística en América Latina. Uberaba. Brasil 2001

OCAMPO LÓPEZ, JAVIER. Las fiestas y el folclor en Colombia. El Áncora Editores. Bogotá. 1997. p. 320.

PALACIOS GAROZ, Miguel; Introducción a la música tradicional castellana y leonesa, Segovia, 1984.