

**EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA
A TRAVÉS DE RITMOS TRADICIONALES LATINOAMERICANOS**

EBALARRY OSWALDO MUESES YELA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2011**

**EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA
A TRAVÉS DE RITMOS TRADICIONALES LATINOAMERICANOS**

EBALARRY OSWALDO MUESES YELA

**Asesor:
JHON GRANDA PAZ**

**Proyecto de pasantía presentado como requisito parcial
para optar el título de Licenciada en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2011**

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, 27 de Enero de 2011

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado,
son responsabilidad exclusiva del Autor”

Artículo 1 del Acuerdo nro. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

RESUMEN

Éste trabajo contiene el resultado de la pasantía pedagógica musical, basada en las músicas tradicionales latinoamericanas, orientada a la formación musical de un grupo de estudiantes de la I.E. Juan pablo I la Llanada-Nariño, utilizando la lúdica y parte del conductismo como propuesta metodológica.

ABSTRACT

This work contains the results of the internship teaching music, based on the traditional Latin American music, aimed at the musical education of a group of students of School Juan Pablo I of the municipality of the Llanada -Nariño, using the fun and part of behaviourism as a methodological proposal.

PALABRAS CLAVES

- Música – Enseñanza
- Música – Aprendizaje de memoria
- Aptitudes musicales

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. TITULO	15
2. JUSTIFICACIÓN	16
3. OBJETIVOS	18
3.1 OBJETIVO GENERAL	18
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	19
4.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	19
4.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	19
4.3 HIPÓTESIS	19
5. MARCO DE REFERENCIA	20
5.1 MARCO CONTEXTUAL	20
5.1.1 Macrocontexto	20
5.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	21
5.2.1 La ciencia del comportamiento aplicada al proyecto pedagógico Musical	21
5.2.2 Desarrollo de la memoria, procesamiento y algunos pasos para Recordar información	24
5.2.3 Influencia de la cultura en el desarrollo de un proyecto pedagógico	26
5.3 MARCO HISTÓRICO	26
5.3.1 La tradición popular musical, la etnomusicología y folclor	26
5.3.2 Instrumentos musicales	30
5.3.3 Biografías compositores latinoamericanos	37
5.4 MARCO LEGAL	50
6. METODOLOGÍA	57

7. RECURSOS	59
8. CRONOGRAMAS	60
8.1 CRONOGRAMA DE PASANTÍA	60
8.2 CRONOGRAMA Y DESARROLLO DE ACTIVIDADES	61
8.2.1 Grupo 1 – (TAKY – RUNA)	61
8.2.2 Grupo 2	66
9. CONCIERTO TEATRO IMPERIAL “UNA VOZ MÁS PARA MI CANTO”	
GRUPO I (TAKY-RUNA)	68
9.1 PLANEACIÓN DEL CONCIERTO	68
CONCLUSIONES	71
BIBLIOGRAFÍA	72
CIBERGRAFÍA	73
ANEXOS	74

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Guitarra	30
Figura 2. Charango	31
Figura 3. Cuatro	34
Figura 4. Tiple	34
Figura 5. Quena	35
Figura 6. Quenacho	35
Figura 7. Zampoña	36
Figura 8. Bombo Leguero	37
Figura 9. Violeta Parra	37
Figura 10. Patricio Manns	41
Figura 11. Víctor Heredia	44
Figura 12. Carlos Puebla	45
Figura 13. Lucho Bermúdez	47
Figura 14. Grupo Quilapayún	48

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. PARTITURA BAMBUSICU	75
Anexo B. PARTITURAS BAMBUCO LA LLAMITA	80
Anexo C. PARTITURA SICURIADA LLANADA	85
Anexo D. LETRAS CANCIONES CONCIERTO	90

GLOSARIO

AMAUTAS: En el antiguo imperio de los incas, sabio o filósofo. Persona anciana y experimentada que, en las comunidades indias, dispone de autoridad moral y de ciertas facultades de gobierno.

ARMONÍA: En la música tonal las armonías consonantes son aquéllas que suenan estables; las armonías disonantes suenan inestables o parecen chocar, y tienden a resolverse en armonías consonantes. Los compositores han sacado partido de la tensión que se establece entre las consonancias y las disonancias, una sensación de impulso y reposo. Entre 1650 y 1900, el sistema clásico occidental de la tonalidad había regulado las armonías de acuerdo a un complejo juego de convenciones. La tonalidad brindaba un medio poderoso de organización, dado que todas las notas y acordes estaban relacionados de una manera específica respecto a la tónica nota, acorde o tonalidad básica. Algunos compositores del siglo XX, como el alemán Paul Hindemith o el húngaro Béla Bartók, desarrollaron métodos no tradicionales de crear música, centrándose en una nota tónica. Entre estos métodos estaba el bitonalismo, dos tonalidades superpuestas, o el politonalismo, varias tonalidades superpuestas.

CONCIERTO: Función de música en que se ejecutan composiciones sueltas. Composición musical para diversos instrumentos en que uno o varios llevan la parte principal (concierto para charango).

CONTINGENTE: grupo de tropa. Que puede suceder o no suceder. Contingencia cosa posible.

DESMEDRO: deteriorar, decaer, ir a menos.

ETNOCENTRISMO: tendencia emocional que hace de la cultura propia el criterio exclusivo para interpretar los comportamientos de otros grupos, razas o sociedades.

FOLCLORE: Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.

INTERPRETACIÓN MUSICAL: Habilidad de un músico o músicos para darle un sentido subjetivo a una obra musical, respetando ciertos parámetros donde ha nacido la pieza.

MELODÍA: Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a armonía,

combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes. La repetición y recombinación de unos motivos y fragmentos melódicos fugazmente reconocibles, así como la clara reiteración de patrones más largos, ayudan a crear unidad y coherencia a la vez que aseguran la variedad. Se pueden relacionar dos o más melodías en una pieza en virtud de que compartan ciertos motivos. Estos motivos pueden ser más o menos evidentes. Las secciones de una melodía pueden diferenciarse por su perfil: el tono puede variar en grados conjuntos, movimiento de un grado a otro adyacente o a saltos, y la dirección puede ser ascendente o descendente. Estas variaciones proporcionan un contraste a pequeña escala y también puede servir para destacar las divisiones más importantes dentro de una composición.

MORISCA: dicese de los moros que en tiempos de la unidad española permanecieron en España y abrazaron más o menos sinceramente, el cristianismo.

PASILLO: Composición musical de compás tres por cuatro, con la cual se baila el pasillo.

PIACHE: para indicar que alguien llegó tarde, o no se halló a tiempo en un negocio o pretensión.

PINQUILLO: delgado. Fatula de pico conocido también como: pinkillo. Pingullo. Una de sus características principales es llevar insertado un tarugo de madera o de cera de abeja con un aeroducto.

SICUS: hilera de flautillas ordenadas de pequeñas a grandes de izquierda a derecha. También conocido como sico o chhalla. En quechua: antara y sicura; kallawayá tujrana y tuana; los guaraní la conocen como tancuamasi y flautas de tacuarilla; los chiquiranos secu secus, los moxeños jerure, etc,. En castellano zampoña p flauta de pan, en griego siringa. Instrumento precolombino sobreviviente conformado por hileras de flauta ordenadas de menores a mayores.

TIEMPO Y RITMO: Es la relación entre las unidades de tiempo, ya sea entre notas largas y breves en un motivo rítmico o entre los movimientos de una sinfonía. Los patrones subyacentes más grandes también pueden servir para estructurar una obra. Los compositores europeos de la edad media a veces utilizaban un esquema rítmico complejo que se repetía a lo largo de la obra. Este procedimiento, llamado isorritmo, brindaba coherencia incluso en caso de que los patrones no fueran tan evidentes para el oyente. En un mayor nivel de detalle, puede darse la recurrencia de unos motivos rítmicos cortos en contextos melódicos y armónicos diferentes, contribuyendo así a la unidad de una obra.

USUFRUCTO: derecho de usar de la cosa ajena y aprovecharse de todos sus frutos sin deteriorarla. Utilidades, frutos, o provechos que se sacan de cualquier cosa.

VIRTUOSO: Capacidad implacable y ejemplar de un músico para la interpretación de cierto instrumento.

INTRODUCCIÓN

El municipio de la Llanada ubicado en la sub región andina, al centro del occidente del departamento de Nariño, con una afinidad hacia la música tradicional Latinoamericana por la cordillera andina, hace que este trabajo se realice con el fin de brindar herramientas de cierta forma lúdica para una mejor organización y montaje del repertorio tradicional latinoamericano escogido, basado en ciertos parámetros del modelo pedagógico conductista propuesto por Skinner.

Inicialmente se expone la lectura de actividades propuestas al grupo de estudiantes de la Institución Educativa Juan Pablo I del Municipio de la Llanada, dichas actividades se logran a través de la observación participante voluntaria y el testimonio de algunos de sus actores, de igual manera se exponen las metas de la propuesta pedagógica, como también la secuencia a seguir.

En el repertorio escogido están inmersos algunos de los ritmos tradicionales latinoamericanos tales como: saya, sanjuanito, candombe, huaino, son sureño, bambuco, joropo, mapalé, cumbia, currulao.

Se expone el cronograma y desarrollo de actividades que deben ser cumplidos por los estudiantes. Finalmente este trabajo es una alternativa pedagógica musical que mejorara la visión en la población estudiantil acerca de estas músicas tradicionales latinoamericanas.

1. TITULO

EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE RITMOS TRADICIONALES LATINOAMERICANOS.

2. JUSTIFICACIÓN

Al experimentar en distintos ensambles de música tradicional latinoamericana, lo instrumental-vocal, me es pertinente dar a conocer una alternativa pedagógica musical aplicable a una población estudiantil que permita el montaje de este repertorio con mayor profundidad.

En el transcurso de la historia, la producción musical tradicional, ha permitido caracterizar diferentes culturas ubicadas en distintos contextos geográficos e históricos en Latinoamérica. Como manifestación estética es un arte para disfrutarse, reconocerse, comunicarse y valorarse.

Por ello es de gran importancia la inclusión dentro del accionar académico esta propuesta, que beneficia no solamente a los estudiantes vinculados a este proyecto, sino también la obtención de un registro pedagógico musical por parte de la Institución Educativa Juan Pablo I del municipio de la Llanada, cimentando así una forma de representación de la cultura tradicional latinoamericana. El reconocimiento, y desarrollo de esta música dentro de la Institución Llanadiense, vincula de cierta forma a los padres de familia que tienen un conocimiento de este proyecto.

El proyecto pedagógico musical tiene gran importancia e interés, por cuanto a la música tradicional latinoamericana en la Institución Educativa Juan Pablo I ha sido poco explorada. Ciertos artistas logran su repertorio con estudiantes sin una concepción clara y crítica sobre lo que están tocando, aun más cuando este montaje se realiza en una población que no ha tenido una orientación pedagógica musical, pues muy pocos se preocupan por enseñar a través de estas músicas evitando así el disfrute del arte y la pedagogía. Este proyecto es un aporte al mejoramiento continuo de la actual realidad pedagógica musical.

Entre los objetivos propuestos dentro de este proyecto está la realización de un DVD en vivo, como herramienta fundamental para tener un registro histórico del proceso, que además sea un incentivo para el reconocimiento de los estudiantes que hayan tenido un buen proceso, además una presentación a público abierto por parte del grupo (I y II) en el municipio de la Llanada, brindando de esta forma una posibilidad de integración de la comunidad Llanadiense y estimulando y desarrollando así las habilidades y destrezas de los estudiantes, sin pretensiones de virtuosismos por parte de ellos si no como una propuesta pedagógica musical. La riqueza y posibilidades que ofrece la música Tradicional Latinoamericana en el campo artístico-musical hacen que se involucre el descubrimiento, exploración y construcción metódica y crítica de estas músicas tradicionales, dentro del desarrollo del proyecto pedagógico musical.

A mi juicio este proyecto es de gran importancia por que aporta una alternativa pedagógica musical a una población estudiantil vulnerable al conflicto armado, puesto que aquel que empuña un instrumento musical jamás empuñara un arma.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Desarrollar una propuesta pedagógica musical, basada en las músicas tradicionales latinoamericanas, orientada a la formación musical de un grupo de estudiantes de la institución educativa Juan pablo I del municipio de la Llanada.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICO

- Establecer un proyecto pedagógico de música tradicional latinoamericana en la institución educativa Juan pablo I del municipio de la Llanada.
- Desarrollar un plan de trabajo para el montaje instrumental-vocal de músicas tradicionales latinoamericanas.
- Identificar las necesidades e intereses musicales de los estudiantes.
- Generar inquietud y brindar herramientas para una mejor comprensión de la historia de las músicas Tradicionales Latinoamericanas.
- Lograr la consecución de un registro histórico del desarrollo del proceso pedagógico musical, que sea base fundamental para el mantenimiento de la propuesta hacia el futuro con la utilización de medios audiovisuales.

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

4.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Históricamente la Institución Educativa Juan Pablo I del municipio de la Llanada no cuenta entre sus archivos con un proyecto pedagógico musical basado en la música tradicional Latinoamericana; La carencia de este proyecto ha hecho que estas músicas no tengan relevancia, ni impacto entre la comunidad estudiantil, además cabe resaltar que el enfoque musical de los estudiantes está inclinado al formato bandístico.

La música tradicional Latinoamericana cobro cierta importancia, con el talento y la convicción de algunos estudiantes, con quienes se formo un grupo musical enfocado en estas músicas, con el cual se participo en distintos eventos culturales del municipio. Esta situación llevó a que la administración municipal considerara pertinente y necesario el llamado de un profesor que desarrolle una propuesta pedagógica sobre estas músicas. A pesar de lo mencionado anteriormente, hasta el momento en el municipio de la Llanada, no existe una propuesta pedagógica musical clara, que cambien la realidad de la ausencia de valoración, difusión y aprendizaje de la música tradicional latinoamericana. Por ello el desconocimiento del manejo, ejecución, técnica, historia y evolución de los instrumentos utilizados en estas músicas.

4.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿De qué manera la formulación de una propuesta pedagógica musical, que tenga su asiento en ciertos parámetros de la lúdica y el modelo conductista, pueden llevar a mantener y proyectar la música tradicional Latinoamericana en la institución Educativa Juan Pablo I del municipio de la Llanada?

4.3 HIPÓTESIS

La enseñanza de la música a través de los ritmos tradicionales latinoamericanos permitirá fomentar y establecer un proyecto pedagógico musical estable en la Institución Educativa Juan Pablo I.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1 MARCO CONTEXTUAL

5.1.1 Macrocontexto. El municipio de la Llanada ubicado en la sub región andina, al centro del occidente del departamento de Nariño, a una altura sobre el nivel del mar 2340 metros; Se sitúa en las coordenadas 1,29 y 30 latitud norte y 77, 34 y 54 latitud oeste del meridiano de Greenwich.

Presenta los siguientes límites:

Al norte: con el municipio de los Andes, partiendo de la desembocadura de la quebrada el Mincho, hasta encontrar la vereda la Loma, por la línea imaginaria hasta el sector del Maco, luego por la cima de la loma el Roble, hasta encontrar la cordillera de los andes, siguiendo su cima hasta encontrar el Cerro Negro, en el camino que conduce a Cumbitara, continua en dirección al occidente por la cima del Cerro el Mote, de allí hasta el nacimiento del Río Sumbiambi, siguiendo sus aguas hasta su desembocadura en el Río Cuembi.

Al sur: con el municipio de Samaniego, Río Saspi al medio aguas arriba, hasta encontrar la cordillera en la Mina el Paramo, de allí por la Quebrada la Llanada, hasta su desembocadura en el Río Pacual.

Al oriente: con el municipio de Linares, río Pacual, al medio, entre las desembocaduras de las quebradas del Murciélago y el Mincho.

Al occidente: con el municipio de Barbacoas, el río Cuembi al medio, desde la desembocadura de río Sumbiambi, hasta las desembocaduras de los ríos Cuembi y Saspi, en el río Telembi.

La Llanada fue habitada por la tribu de los ABADES, grupo indígena pacífico, agricultor, minero, comerciante y músicos. Las minas que estos indios exploraron fueron la de los Indios y el Páramo, se dedicaban también algunos a comerciar con los PANGAS, tribu asentada en el altiplano (hoy Sotomayor), tribu de los Pangas (hojas al viento en idioma quechua) perteneciente a la tribu de los Pastos, nómadas por excelencia, habito poco tiempo en la zona que actualmente es la Llanada, pero sus tierras frías y poco aptas para la agricultura los obligaron a regresar a las tierras bajas del río Guáitara.

Paulatinamente los Abades fueron diezmándose de la zona por las constantes arremetidas de los españoles y algunos sobrevivientes fueron obligados a vivir en las tierras altas. Posteriormente en la época de la colonia, los encomenderos de la corona real los obligaban a realizar trabajos forzosos, fue así como su raza su pueblo fue desaparecido de la América pre colombina¹.

¹ GUERRÓN, SANTANDER, Orlando. Así es la Llanada. La Llanada: EDINAR. pp. 11

5.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

5.2.1 La ciencia del comportamiento aplicada al proyecto pedagógico musical. Con los niños y jóvenes se aplicó la metodología propuesta por Skinner a partir de las teorías estímulo-respuesta y sobre la idea del asociacionismo según el cual el aprendizaje se debe a asociaciones fundamentalmente simples. Estos dos puntos de vista tuvieron ciertos alcances formativos que contribuyeron a delinear los aspectos que se resalta de los modelos transmisivo-imitativo de la enseñanza y del aprendizaje, donde, el individuo que enseña transmite una información o conocimiento y el que aprende realiza un procedimiento imitativo debido a la motivación generada por el docente en el aula de clase.

Skinner, propuso el comportamiento contestatario, causado por un estímulo precedente, ya conocido, y el comportamiento operante, activado en el organismo siempre en relación con un estímulo (y no independiente de él), estímulo del que no es relevante conocer su origen, siempre y cuando gracias a estas operatividades de comportamiento se logre un cierto tipo de resultado; ya que en el ambiente escolar el conductismo propuesto por este autor, implanta ciertas sucesiones secuenciales que se impartirán al alumno a manera de instrucción. Para que esto sea consecuente, debe haber una organización precisa y detallada en los iter formativos finales, en conjunto de los objetivos didácticos explícitos tanto en los contenidos como en la metodología.

Al tratar de motivar a los estudiantes a realizar distintas actividades musicales tanto en la expresión con su cuerpo como con los instrumentos, fue de suma importancia el haber creado un ambiente de música tradicional latinoamericana en el aula de clase, logrado a través de la interpretación por parte del docente de los distintos instrumentos existentes en el salón y por él distinto material que se les ofrecía. Es aquí donde se observa que el comportamiento de los estudiantes hacia estas músicas es favorable, al motivarse a través de las clases por aprender a interpretar los distintos instrumentos, melodías y cantos propuestos en el proyecto. Al inicio, de forma imitatoria, (porque lo que ellos pretendían según las observaciones, era interpretar en los instrumentos las melodías que observaban), su exploración se realizó de forma empírica en los distintos instrumentos musicales, demostrando así el énfasis del comportamiento operante, que radica en el comportamiento y sus consecuencias, en el individuo y su interacción con el ambiente, que opera para obtener un refuerzo y, si lo obtiene, tiende a repetir la respuesta.

Al poder definir de cierta forma la cultura como un conjunto de refuerzos contingentes y contextualizados: es de suma importancia el ambiente que se implanta en el medio, ya que tiene un rol selectivo, por el cual las distintas culturas pueden reforzar diferentes patrones de conducta. Al ofrecer ciertas alternativas de imitación frente a los distintos ritmos latinoamericanos planteados en el proyecto,

los comportamientos que tienen más probabilidades de ser aprendidos, son aquellos considerados más operativos en el ambiente de las condiciones de vida naturales y culturales de los individuos; la operatividad del comportamiento es relativa a la organización del ambiente, determinada por las condiciones sociales y culturales circunstanciales en que cada sujeto sea halla viviendo, reforzada de igual forma a través de procesos adaptativos integrativos del individuo en el grupo social de pertenencia.

A través de un proceso la operatividad y la capacidad de modificar su ambiente a través de respuestas operativas se ve reflejado en las interpretaciones básicas de los instrumentos y consolidación de ciertos objetivos musicales propuestos en el proyecto, aunque según el conductismo el comportamiento individual depende fuertemente de las condiciones del ambiente.

Al existir en el condicionamiento contestatario y operante mecanismos adaptativos que consisten, en el primer caso, en la creación de sistemas de signos y símbolos que permitan anticipar eventos significativos y, en el segundo a respuestas a eventos significativos, fue de suma importancia, porque gracias a los distintos materiales como métodos de música tradicional, score, transcripciones y distintas fuentes que plasmaban a través de sus contenidos la inclinación del proyecto, conllevaron a una elaborada consolidada del repertorio. A pesar que el sujeto se muestre activo y modifique el ambiente está inserto de cualquier modo en el mismo, convirtiéndose su comportamiento en algo que se despliega y estudia por fuera, por lo que el conductismo resalta ciertos aspectos del comportamiento en sus exteriores, ya que por la interacción ambiental cada individuo aprende a través de un orden secuencial de los simple a lo complejo, a causa de ellos como lo es visto en este modelo pedagógico el aprendizaje se convierte en una ley de ambientes, y los conceptos estímulo, respuesta, ejercicio, efecto y refuerzo crean una modalidad de enseñanza de tipo transmisivo-imitativo, teorías cardinales del conductismo en donde la mente no puede ser estudiada si no de modo directamente observable, y la de asociacionismo en donde le aprendizaje es fundamentalmente simple, puntos de vista formativos que contribuyen a delinear aspectos claves de los modelos transmisivo-imitativo de la enseñanza y el aprendizaje, en donde la tendencia es: el que enseña transmite y el que aprende realiza un procedimiento imitativo.

En resumen enseñar implica, antes que nada, saber lo que se va a enseñar, argumentar lo que se va a presentar, que respuesta dar en un momento determinado y en qué momento debe recalcar algo, porque no es lo mismo decir algo que enseñar y, por lo tanto, es oportuno anticipar ciertos conocimientos previos y necesarios para la adquisición de determinados aprendizajes y que modalidades de evaluación son necesarios enfocar para los resultados obtenidos. La enseñanza se convierte en una ciencia de la instrucción, aplicada, sistemática y empírica, con principios propios por lo que considera, que por cada tipo de

aprendizaje se puede identificar las condiciones más aptas para una buena culminación: la instrucción directa, preorganizada y dotada de claras directivas explicativas, y un ambiente generado, que garantice las condiciones del aprendizaje, son los elementos necesarios, para lograr los procesos formativos. A causa de ello la enseñanza es entonces responsabilidad del docente, es decir que debe desarrollar proyectos y programación de actividades didácticas, generales y disciplinarias. Para efectividad es necesario la verificación y orientación de estas funciones por parte de quien enseña, estas acciones no están restringidas de errores, porque hay que prever la posibilidad de que el proyecto formativo no se alcance de manera lineal. La certidumbre de los prerrequisitos de la enseñanza son relevantes en la lógica secuencial porque se aprende mejor si los conocimientos a enseñar son fraccionados en unidades didácticas y asimiladas por separado, porque es fundamental saber que una unidad didáctica parte de un todo y el manejo de cada unidad es vital para la adquisición del todo.

El análisis conductista de la enseñanza sugiere una serie de características y clasificaciones, las taxonomías, que guían la selección de los objetivos a alcanzar y la estrategia de instrucción a través de consideraciones que sirven para orientar al docente en la construcción de ambientes de aprendizaje gradualmente y correctamente orientados hacia objetivos bien definidos.

La taxonomía de Bloom, por ejemplo, está constituida por la gestión y la autoridad de los estudios.

La enseñanza se basa en la previsión de las tareas y de las estrategias que serán necesarias para resolverlo; se basa en la organización de los estudios en secuencias que van de lo simple a lo complejo y en la facilitación de los estudios mediante su descomposición en unidades de contenidos fácilmente administrados, unidades didácticas para enseñar y aprender.

A continuación presentaremos la taxonomía de bloom:

La taxonomía de los objetivos didácticos de Bloom

- Conocer: la capacidad de recordar o reconocer un contenido en forma prácticamente idéntica a aquella en la cual eso mismo fue presentado originariamente. Puede tratarse de hechos, términos, convenciones, conceptos, reglas, generalizaciones, procedimientos.
- Comprender: esta operación implica tres capacidades distintas, esto es, la traducción, la interpretación y la extrapolación.
 - La traducción requiere la capacidad de transportar en contenido dado de una forma simbólica a otra;
 - La interpretación implica la capacidad de explicar y resumir un contenido dado (mientras en la traducción el contenido debe asumir una nueva forma, la interpretación requiere que el estudiante establezca su significado general);

- La extrapolación comporta la capacidad del alumno de ir más allá del contenido dado.
- Aplicar: la capacidad de utilizar el contenido adquirido para resolver un problema o para aprender con mayor facilidad una nueva solución.
- Analizar: esta operación se apoya en dos tipos de capacidad: el análisis de los elementos y el análisis de las relaciones:
 - El análisis de los elementos requiere que el estudiante sea capaz de descomponer de sus conocimientos adquiridos un conjunto de contenidos que se le presentan;
 - El análisis de las relaciones presupone en el estudiante la capacidad de individualizar las relaciones entre una parte de un conjunto de contenidos y la otra parte de éste.
- Sintetizar: la capacidad de organizar y combinar el contenido de modo de producir una estructura, un modelo, una idea nuevos.
- Evaluar: la capacidad de expresar juicios tanto cuantitativos como cualitativos acerca del modo en que elementos particulares o en conjuntos de contenidos satisfagan criterios internos y externos:
 - El estudiante que emprenda una evaluación con base en criterios internos debe utilizar como instrumento propio la coherencia lógica;
 - El estudiante que emprenda una evaluación con base en criterios externos debe utilizar como instrumento criterios bien especificados, provistos por expertos².

5.2.2 Desarrollo de la memoria procesamiento y algunos pasos para recordar información. Para el avance del proyecto fue de vital importancia el desarrollo de la memoria, a consecuencia del aprendizaje a través de la imitación. En esta punto la herramienta fundamental del estudiante era la capacidad de memorizar los distintos aspectos musicales planteados en el proyecto, porque de esto dependía en gran parte su desenvolvimiento musical, tanto desde su parte personal como grupal, ya que el desarrollo de la información hacia el desarrollo cognitivo presenta una específica atención a la memoria, porque el desarrollo cognitivo va de la mano con el de la memoria, aprovechando de esta forma, la habilidad para recordar en gran medida, a niños vinculados al proyecto pedagógico musical de edades estipuladas en la etapa de la infancia intermedia (6 -12 años), aprendiendo a utilizar diferentes mecanismos mnemotécnicos o estrategias deliberadas que apoyen la memoria, uno de los desarrollos que sobresalen es la metamemoria, aspecto que se enfoca en entender el funcionamiento de los procesos de la memoria.

² SANTOIANI, Flavia. STRIANO, Maura. Modelo teóricos y metodológicos de la enseñanza. Capítulo de la caja negra a las redes neurales, la ciencia del comportamiento. México. Editorial Siglo XIX. 2066. pp. 26 y 23.

A continuación se dará a conocer algunos estudios más especificados sobre los distintos funcionamientos, estrategias, mecanismos que ejercen en la memoria.

- **Cómo funciona la memoria: codificación, almacenamiento y recuperación.** De acuerdo con la teoría del procesamiento de la información, la memoria es como un sistema de archivo que opera a través de tres pasos básicos: codificación, almacenamiento y recuperación. Después de percibir algo, es necesario archivarlo. De ese modo el primer paso es codificar o clasificarlo, por ejemplo, bajo “gente que conozco” o “lugares en donde he estado”. Segundo, se debe almacenar el material de manera que permanezca en la memoria y, tercero, es necesario recuperar la información o sacarla del archivo. El olvido puede presentarse debido a un problema en alguno de los tres pasos.

La memoria inmediata aumenta con rapidez en la infancia intermedia (6-12 años); esto puede verse al preguntar a los niños que recuerden series de dígitos en orden inverso a aquel en que los escucharon (recitar “8-3-7-5-1-6” si han escuchado “6-1-5-7-3-8”). Entre los cinco y los seis años, los niños pueden recordar solo dos dígitos, por lo general; durante la adolescencia pueden recordar seis. La memoria relativamente deficiente de los niños más pequeños pueden explicarse por que tienen ciertas dificultades para resolver determinados tipos de problemas como (conservación).

- **Mecanismos nemotécnicos: estrategias para recordar.** Los niños mayores suelen recordar una lista de números mejor que los niños pequeños, en parte porque han descubierto que pueden emprender acciones deliberadas que les ayudan a recordar. Las estrategias para ayudar a la memoria se conocen como mecanismos mnemotécnicos. Cuando los niños crecen, desarrollan mejores estrategias y las ajustan para satisfacer las necesidades para recordar cosas específicas.

Las técnicas mnemotécnicas no se descubren por azar. A los niños se les puede enseñar a utilizar antes las que descubrirían de manera espontánea. Algunas de la estrategias de memoria más comunes son repetición, organización elaboración y uso de ayudas externas de memoria.

Repetición: Ana de seis años y medio se repite así misma un número telefónico que quiere recordar. La repetición (repetición consciente) es un mecanismo mnemotécnico común.

Investigaciones recientes demuestra que algunos niños entre tres y seis años utilizan la repetición y aun que es más probable que los de seis años repitan, los de tres que lo hacen pueden recordar una lista de comestibles como los de seis, los niños mayores de seis años aprenden y utilizan técnicas sofisticadas de mnemotecnia: organización, elaboración y ayudas externas.

Organización: Es más fácil recordar un material cuando se ha organizado mentalmente en categorías. Por lo general los adultos hacen estos de forma automática mientras que los niños menores de diez u once años no suelen utilizar la organización de forma espontánea, sin embargo se les puede enseñar a hacerlo o pueden hacerlo por imitación.

Elaboración: para ayudarse a recordar cosas estas pueden relacionarse entre sí en una escena o relato imaginario, una estrategia llamada elaboración. Para recordar la compra de limones, salsa de tomate y servilletas, por ejemplo, se pueden imaginar una botella de salsa de tomate balanceada sobre un limón y con servilletas a mano para secar la salsa que la riega. Es probable que los niños mayores utilicen en forma espontánea la elaboración, antes que los más pequeños, y que recuerden mejor cuando las elaboraciones las hagan por su propia cuenta. Los niños más pequeños recordaran mejor cuando alguien haga la elaboración por ellos³.

5.2.3 Influencia de la cultura en el desarrollo de un proyecto pedagógico. Al enfocar el proyecto en un municipio, en donde ya están cimentadas distintas manifestaciones culturales, es muy oportuno hablar sobre como distintas pruebas aplicadas en el proyecto, en muchos casos no requerían del lenguaje, porque muchas clases se las trabajo a través de textos, expresiones culturales, dibujos, y cada quien realizaba estas actividades de acuerdo a su cultura, porque no es lo mismo pedirle a un niño del municipio que dibuje su entorno a otro niño ajeno al municipio, pues las vivencias y circunstancias de estos dos niños de raíz van a ser plasmadas en sus comportamientos de maneras diferentes, y al pedirles que plasmen en un papel lo que culturalmente ellos perciben en sus entornos las similitudes serán lejanas.

Por eso es de suma importancia tener en cuenta este aspecto, y procurar esforzarse por diseñar pruebas con un equilibrio cultural que aborden vivencias semejantes a otras culturas, dándole relevancia a los valores y actitudes predominantes, y lograr un bien común, porque en ningún otro lugar está inmersa la herencia y el ambiente espontáneo del individuo más estrechamente relacionados, que en la medición de lo que significa inteligencia. Separar la virtud innata del impacto que causa la experiencia es un aspecto que los diseñadores de pruebas no deben eludir. Hay aspectos como la simpatía, la instrucción, motivación, estrategia de pruebas, modo de resolver problemas, un trabajo deliberado y lento, harán que todo un proyecto corra el riesgo de fracasar, pues si la actitud frente a una cultura, es negativa, puede desviar en si el trabajo a ejecutar.

5.3 MARCO HISTÓRICO

5.3.1 La tradición popular musical, la etnomusicología y folclor. La tradición popular vive, en forma inmediata, con la vida en todas sus relaciones espontáneas y directas, y lo demuestra en la consideración de sus armonías, que puede satisfacer solamente a aquellos que consideren regresar en el tiempo y resaltar las costumbres relevantes de un pueblo. Porque es la vida misma, la vida no degradada a la visión de sus contenidos, la que la tradición celebra continuamente

³ PAPALIA, Diane. Desarrollo Humano. Capítulo 8. Desarrollo físico e intelectual en la infancia intermedia. Mc Graw Hill. p. 293

en el canto y en el cuento, en la danza y en la representación de pequeñas e importantes expresiones y su medio natural. El camino de la tradición popular de su hacer y valer en el tiempo, es testimonio de la riqueza de las variantes que la aclimatan de región en región y de tiempo en tiempo. Las variantes de un cuento, de una canción, de un juego, de una fiesta popular, nos dice justamente que la tradición popular no es solamente una historia anecdótica, documento arqueológico, sino una necesidad un valor esencial de la vida humana, que celebra a sí mismo y en su unidad dentro del bien, en lo justo, en lo honesto, que deben sustanciar todas las relaciones de la vida en común, por eso, está sujeta a un proceso interno de renovación, sin convertirse en un peso para el tiempo moderno y que las generaciones actuales deben revivir obstinadamente en la esperanza y por la esperanza, porque toda humanidad está consagrada a fuerzas internas arraigadas en la tradición, difundiendo la vida y la civilidad, además constituyen la afirmación más plena de que lo que se conserva, se conserva porque tiene un valor real, positivo, que el tiempo no puede sofocar ni agotar oprimiéndolo entre sus ideas. La tradición popular es una exigencia corporizada que se extiende casi por entero en el campo de lo irracional, que no lo superan ni lo abandonan. Aquí radica el interés de todos los hombres, y solo puede llamarse verdaderamente popular y universal, si todos concretamos un bien común, donde todos esperemos y confiemos en el verdadero sentido del espíritu y dejemos a un lado una parte del intelecto que piensa y priva de concreciones a sus producciones, al no darle una importancia relevante dejándolo exento de su real jerarquía, olvidando que es propiamente el espíritu de convergencias humanas enmarcadas en las costumbres tradicionales, quien da fe de las conquistas humanas y de las realizaciones del hombre.

El vincular y enfocar en este proyecto pedagógico musical, elementos de la música tradicional latinoamericana, es de suma importancia hacer un análisis de cómo se miran estas músicas en el tiempo actual, a través de etnomusicólogos, que han hecho un estudio riguroso y profundo sobre la música como tradición. Además La etnomusicología y el folclorista dedican sus esfuerzos al estudio del mismo objeto: las músicas de tradición oral; ambas disciplinas otorgan gran importancia al trabajo de campo, se mantienen conscientes de la relevancia política que los repertorios tradicionales poseen en cuanto a símbolos de identidades colectivas y gozan de una modesta presencia en el plan de estudios de conservatorios y universidades; dada la naturaleza de su trabajo, tanto el etnomusicólogo como el folclorista deben desarrollar diferentes personajes, puesto que les exige ser músico, musicólogo, antropólogo, filólogo, humanista, en suma, ser un músico pensante.

Se puede considerar al folclor como una disciplina inspiradora en ideas de homogeneidad cultural, que se interesa exclusivamente en las músicas del pasado que aun sobreviven, limitadas a pequeñas comunidades rurales, cuyas canciones, danzas, y toques instrumentales colecciona y cataloga, transcribe y describe

formalmente como objetos, sin la ambición de esclarecer teóricamente estos datos, ni de interpretarlos como procesos culturales significativos en la vida de las comunidades en cuestión, he aquí una divergencia entre el folclorista y la etnomusicología que aleja de que esta pueda ser una aspiración realista, o si la investigación folclórica, en gesto autárquico, se concentra en la descripción de prácticas locales, sin compararlas con otras ni interpretarlas en un marco teórico más amplio. Una equidad de pensamientos entre etnomusicólogos y folcloristas podrían ser: Su pasión por la descripción detallada de fenómenos musicales locales, su sentido de propiedad por la cultura musical de una comunidad y sus prácticas y la experiencia directas, su disposición a prestar servicio a la comunidad, sea produciendo textos de lectura agradable, sea interviniendo como ejecutantes, o como animadores de las practicas musicales tradicionales. Por otra parte, los folcloristas podrían tomar en cuenta la tendencia de la etnomusicología a problematizar las relaciones entre procesos sonoros y procesos culturales, situar la música como cultura en la vida cotidiana de la gente, e interpretar su significación tanto en el seno de la comunidad como en su transétnica y transnacional.

Es así el caso de la gran investigadora de música tradicional Isabel Aretz, de la cual resaltaremos ciertos aspectos que mejoraran el enfoque del proyecto sobre como asumir la música como tradición.

La autora enfoca el tema a una pregunta, la cual todos los interesados en realizar un trabajo teniendo como referencia la música tradicional latinoamericana, debemos tenerla muy en cuenta: ¿Qué es música en el ámbito latinoamericano? Al existir en cada cultura personas con una asociación a un determinado tipo de música, es muy importante que nosotros que laboramos en el circulo de la música académica seamos objetivos en los logros que queremos alcanzar, uno de los aspectos a tener en cuenta, radica en desapegarnos por un momento determinado del gusto musical personal, ya que al no tener este punto de vista en presente, puede generar un distanciamiento de criterios musicales entre el investigador y la cultura en la cual está inmerso, y que al contrario la academia nos sirva como herramienta para enmarcar distintas manifestaciones culturales, teniendo en cuenta que la música tradicional no se la concibe desde el fondo de los tiempos y no ha necesitado de la notación musical para perduran en él, pues el recurso que la mantiene vigente ha sido la tradición oral, y si queremos que esta música se la observe desde el punto académico, nos encontraremos con muchos aspectos de éstos, que están inmersos en la música tradicional, mencionando algunos tales como: una teoría, armonías, un contrapunto, unas formas técnicas particulares de composición. Al lograr una recopilación escrita de estas músicas tradicionales, habría una herramienta más para que éstas trasciendan en el tiempo.

La perspectiva que tenemos cada quien de la cultura, muchas veces impide el paso a nuevas ideas que aporten al desarrollo musical tradicional, porque al

desenvolvemos nosotros en el tiempo actual, colmados de tecnología y desarrollo, aspectos imponentes que cada vez nos alejan de la realidad latinoamericana, creo oportuno resaltar en este momento el pensamiento de Goldenweiser “el hombre es uno y las culturas musicales son muchas” porque en las civilizaciones hay muchas manifestaciones de música cultural y que toda sociedad tiene alguna música folklórica, es importante, por lo tanto, que luchemos porque ningún medio de difusión de los que caracterizan a nuestro mundo moderno, actué en desmedro de la música propia del folklor y del aborigen, creando aquí una rivalidad que es relativa, porque ese concepto parte de nosotros y no de los grupos humanos que la reciben, porque además la música comercial que impera en nuestros días de muy baja calidad, aunque es una expresión de sentimientos, no se comprara con los inicios de la música del hombre folk y aborigen. Al tener la idea de que todo lo moderno puede lograr superar lo tradicional, considero que no es ni lo uno ni lo otro, simplemente es colocarse de acuerdo en que podemos rescatar de cada tiempo para conveniencia de ambas partes y todo en caminado al beneficio de nuestro patrimonio cultural.

Isabel Aretz desde su criterio antropológico y musicológico, considera que nosotros somos un tipo de músicos y que tratamos de estudiar una música en el extenso campo latinoamericano, en donde las culturas y estéticas musicales son incalculables y considera que hasta un piache tiene su concepto sobre el mundo de los sonidos y que tanto el ejecutante, compositor y productor, tienen sus propios motivos para crear e interpretar algún tipo de música, tales como las anímicas, estéticas y comerciales, en donde las comerciales no calzan en el campo de lo tradicional, aunque estas pueden causar el rompimiento de la libre expresión de los pueblos y con el riesgo de lograr una reducción del marco social de la tradición, al imponerse sobre las necesidades del hombre, porque cuando una persona hace música folklórica en un contexto donde prima la música comercial, en cierto momento se ve obligado a abandonar su autenticidad musical, para abordar las nuevas tendencia musicales en las que está inmerso y así calzar en los medios que pueden proyectar su profesión musical. Así que los que creemos en el desarrollo avanzado de la tecnología incluso desde el punto de vista cultural que conlleva a muchos intelectuales a tildar de folclórico a todo lo que a simple vista parece insignificante, borrando con esta actitud, toda esa nuestra música tradicional, la cual debemos empeñarnos en rescatar y la cual orgullosamente puede ostentar el título de música tradicional latinoamericana, para que así la descendencia futura se apropie y tenga una razón clara de la autentica tradición musical.

En conclusión todas motivaciones culturales, portadores de repertorios folklóricos, siguen vigentes y son mayoría en todos los países y regiones, por lo que simplemente hay que encontrar el medio para difundir de una forma apropiada nuestras músicas tradicionales y contribuir al rescate de nuestro patrimonio cultural.

5.3.2 Instrumentos musicales.

▪ GUITARRA



Figura 1. Guitarra

Sus orígenes se remontan a tiempos inmemorables. Hay instrumentos de cuerdas en bajo-relieve y mosaicos en monumentos de Persia, Egipto y Caldea. Se atribuye a los hebreos el haber transportado una guitarra primitiva a los Árabes y estos la introdujeron a España a finales del siglo VII, conjuntamente con el laúd y la vihuela. Los tres instrumentos tenían entonces cuatro cuerdas. El laúd fue el más popular en las cortes de los monarcas Árabes quienes dieron un impulso extraordinario a la música.

La vihuela fue tomando posteriormente mayor auge y en el siglo XV, en la época del descubrimiento de América, era el más popular en España. Fue por lo tanto el primer instrumento de

cuerdas que llegó a nuestras tierras en la conquista, se ejecutaban punteándola. Su máximo apogeo lo tuvo hacia el siglo XVII.

Al lado de estos instrumentos fue tomando su forma definitiva la guitarra. Se conocían dos tipos diferentes: la morisca, que se la tocaba punteándola con el plectro (igual que la vihuela), y de la que se tiene la primera referencia escrita en el año 1525-26 por San Francisco de Asís en el milagro musical de Rieti, y la guitarra latina que se toca rasgando sus cuerdas. Las dos técnicas de ejecución se encontrarían posteriormente en el instrumento actual. Su tamaño fue aumentando, ensanchando sus curvas y perfilando una técnica de ejecución. Pero seguía teniendo cuatro cuerdas.

En relación con la incorporación a la quinta cuerda existen dos versiones. La primera le atribuye el hecho al Andaluz Vicente Espinel, más o menos a mediados del siglo XVI. Cervantes menciona el suceso “la Galatea” y Lope de Vega también lo celebra en su “Dorotea”. La segunda versión desmiente la anterior ya que en un tratado: “declaración de instrumentos” escrito por Fray Juan Bermudo hacia el año 1555 (Espinel nació en 1550) dice textualmente: “guitarra habemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas”.

La quinta cuerda, cualquiera que hubiese sido el innovador, dio a la guitarra mayor sonoridad y comenzó a compartir con la vihuela en los salones de la aristocracia. Aun que su forma era semejante, ya que esta era de mayor tamaño y tenía un número diferente de cuerdas y de trastes. Poco a poco la guitarra fue ganando

terreno a la vihuela y aumento su importancia y valor musical en la segunda mitad del siglo XVII, cuando Fray Migue García, conocido también como Fray Basilio, la adición la sexta cuerda, que le dio un sonido más profundo y mayor personalidad. Fray Basilio fue maestro de uno de los grandes maestros de la guitarra: Dionisio Aguado (1784-1839), con quien se inicia la edad de oro de la guitarra española. En la misma época surgen también Fernando Sor (1778-1839), en la segunda mitad del siglo XIX Francisco Tárrega (1854-1909), Fernando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (contemporáneo y rival de Sor) y Mateo Carcasi. En años ya recientes se destacó el brasileño Heitor Villalobos (1887-1959).

Entre los concertistas de guitarra clásica más sobresalientes en el presente siglo están los españoles: Andrés Segovia y Narciso Yepes.

En el campo de la música popular, la guitarra ha cumplido una labor muy importante especialmente en el desarrollo de la música folclórica de todos los países americanos. Instrumento indispensable para interpretar y acompañar desde una canción ranchera en México, un bambuco en Colombia, un vals en Perú, una tonada en Chile, hasta un tango en Argentina. En los últimos veinte años ha tenido un gran impulso y es actualmente el instrumento de moda, el que todo el mundo desea ejecutar.

▪ CHARANGO



Figura 2. Charango

En la sociedad virreinal, según Garcilazo y otros cronistas de la época, el teatro ocupaba, sin duda alguna, un papel importante en el quehacer social de los pueblos y en la vida individual de los habitantes.

Según evocaciones históricas, las representaciones se realizaban en “tablados” callejeros, su preparación era una complicada tramoya, en la que entraban sin excepción todas las artes; destacándose muy especialmente en todas las “comedias” o “loa”, la música, la danza y coros. Los instrumentos de cuerda que trajeron los conquistadores, llamaron poderosamente la atención de los nativos, ya que estos, por herencia y disposición natural, son fieles y sensibles

amantes de la música.

Para la llegada del Virrey Morcillo a Potosí (1716), se preparó un homenaje que reunía innumerables fiestas de gran lujo, ornato y esplendor, de acuerdo a la fábula segadora de sus riquezas. En las representaciones teatrales que se hacían

en honor de las autoridades que iban a visitar la villa, los españoles hacían tomar parte a los nativos, con obras breves, escritas por los Amautas. Para este homenaje fue traído un conjunto mixto del cercano pueblo de Tarapaya; estaba formado por intérpretes de comedia, tocadores de “Sicus” y “Quenas”. Todos los componentes eran hijos de los curacas. En la primera parte de la presentación, por costumbre les hacían actuar primero a los nativos; a si en aquella oportunidad se destacó muy visiblemente Sayri Willka, un eximio intérprete de la quena.

El orden de afinación no sucede como en los instrumentos europeos, como veremos en la siguiente demostración; el MI está en la primera cuerda, el DO en la cuarta, el LA en la segunda, el SOL en la quinta, y el Mi último en la tercera cuerda. Aclarando que el orden de afinación no es sucesivo como en otros instrumentos, si no saltado. Naturalmente que para hacer una escala descendente, se empieza por la primera cuerda, para luego seguir en la cuarta, segunda, quinta y tercera cuerda. Así es como se suceden con exactitud, las escalas y arpeggios. Este estudio nos demuestra con claridad la diferencia que hay con los instrumentos europeos. Los arpeggios y acordes se hacen con suma facilidad siguiendo el orden de afinación demostrado. Así fue creado y perfeccionado hace varios siglos el charango por Sayri Willka (afinación que había logrado con ayuda de la milenaria quena).

Hay muchas versiones sobre el origen del charango. Las más aceptables son dos: primero;... “a nosotros los orureños nos llaman QUIRQUINCHOS, porque estos animalitos tenemos por miles en nuestros arenales, hasta tenemos en nuestra casa”... “en la época de la esclavitud, el indio para cantar sus penas y alegrías, no quería saber nada de la guitarra, porque era instrumento del déspota, esclavizador barbudo. E ideó uno propio. Viendo tantos caparazones de quirquinchos muertos, agarro uno, pensó... que eso podría servir de caja de resonancia. Trabajó muchos días. Por fin hizo el instrumento. Pero, no tenía cuerdas, las de guitarra no servían para nada... Qué hacer... Tanto pensar por fin se dio maña, y fabricó de las tripas de la llama, que, aún en la actualidad siguen habiendo.

Bueno cuando estaba a punto, el indiecito, empezó a tocar el instrumento e una reunión ante la admiración de sus amigos, uno de ellos exclamo en quechua “¡Charanga gina chájhuan uuuy” (suena como una charanga-estudiantina-). Nombres, estos últimos de origen español, Charanga o bulla musical, estaba de moda en esa época. Le cambiaron la A por la O al final de la palabra, y quedo “CHARANGO”.

La otra versión de su origen, es la siguiente: Potosí la ciudad más rica de su época, fue fundada el año 1545. Durante el coloniaje fue la más populosa de América. Llego a tener más de 300.000 habitantes.

Durante unas fiestas, donde la algarabía hacia de regocijo su gala; apareció un instrumento raro en manos de un artesano minero, su dulce y peculiar sonido llamo la atención de la gente, uno de ellos exclamo en quechua: “Ancha súmaj

chai, chajhuacun”. (qué lindo suena). Entonces el nombre del charango con el tiempo vino de la palabra quechua chajhuancu.

Estas son las dos versiones más aceptables del origen del charango. Sea de Oruro o Potosí, queda en Bolivia el origen de este instrumento maravilloso.

Actualmente el charango tiene difusión universal, gracias al ejecutante más grande del mundo: Ernesto Cavour, quien fue su inventor en 1997.

Algo más de los charangos con cajas de quirquincho o tortuga. Estos caparazones se han utilizado en Bolivia para hacer principalmente charangos, tipificándolos en un “solo modelo” frente a la enorme variedad de tamaños, cajas de resonancia y formas de afinar con que cuenta este instrumento. Sin embargo, el charango es mucho más que un cordófono hecho en una concha de quirquincho (como lo llamamos al armadillo en casa). El charango es historia, es el sentimiento de un pueblo humilde y sufrido, es el lenguaje del indio explotado para expresar su sentimiento frente al avasallador. Charango es la lucha constante contra la cultura oligarca de los pueblos enajenantes, es el instrumento al que han acariciado las manos callosas de los mineros, las manos rajadas de los arrieros y campesinos, sus principales creadores.

Desde siglos pasados, la palabra charango ya estuvo difundida por tierras del Alto Perú (hoy Bolivia) y Bajo Perú, para referirse a este pequeño cordófono que ha motivado a los instrumusicólogos extranjeros, desde principios “del siglo XX”, a desvirtuar el significado de este nominativo al designar “charango” a cualquier cordófono hecho en la caja de concha de un animal. Así cuando los esposos R. et M. D’harcourt viendo en México a la “concha” (cordófono tradicional mexicano hecho de concha de armadillo o tortuga) lo llamaron “charango” (la musique des – incas et ses Survivances- Paris, Francia 1925). Otro ejemplo, cuando el investigador colombiano Octavio Marulanda encontró una pequeña guitarrita con la caja de armadillo, escribió en su libro: “folklore y cultura general”- Cali, Colombia 1973: “... en los Andes colombianos encontré a un campesino tocando una guitarrita con caja de armadillo.” De inmediato el instrumusicólogo Marulanda catalogo en la instrumusicografía colombiana “al charango como instrumento musical tradicional colombiano” tan solo porque la guitarrita estaba hecha de armadillo, nosotros estamos seguros que se trataba de un tiple (cuatro órdenes) o tiple requinto (cinco órdenes) tradicionales colombianos. Otro ejemplo; cuando el ingeniero Carlos Alberto Fernández Acevey, encontró en el libro “Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España” de Bernal Díaz del Catillo soldado de Hernán Cortés aquella historia (1512) de don Gonzalo de Guerrero quien hizo un gambarillo (especie de vihuela corta) utilizando la concha de wech.... este ingeniero argentino pensó desde ese momento que se trataba de un charango; queriendo dar a luz, mediante el INTERNET (1997), “Sobre la historia del charango considerando a México como la cuna de este cordófono andino”. He

ahí la peor de las equivocaciones porque Don Gonzalo de Guerrero hizo en 1512, sin lugar a duda, una vihuela pequeña, para apaciguar con música la nostalgia que tenía por estar lejos de su tierra, pero, de ninguna manera este señor construyó un charango, instrumento que los propios bolivianos de la clase dominante lo bautizaron con este nombre (tosco, grosero, imperfecto). Los caparzones, tanto de armadillos, como también de tortugas, siempre han inspirado al hombre, en muchas civilizaciones, para construir guitarras, guitarrillas, guitarrillos, mandolinas, vihuelas, bandurrias, arpas, etc. No por esto van a llamar “charango” a cualquier cordófono hecho de concha de animal.

▪ CUATRO



Figura 3. Cuatro

Es una guitarra pequeña con cuatro cuerdas de nylon. Instrumento fundamental para el acompañamiento de la música de las llanuras venezolanas y colombianas.

La dificultad mayor la ejecución del instrumento radica en el movimiento y soltura de la mano derecha para hacer los diferentes ritmos típicos de estas regiones: el joropo, el pasaje, el zumba que zumba, el corrió, la kirpa y el seis por derecho. En manos de un buen ejecutante llega a tener extraordinarios recursos musicales.

Es el instrumento acompañante con las marcas del arpa folclórica. El cuatro se afina así: la 1a. en LA, la 2a. en RE, la 3a. en FA# y la 4a. en SI.

▪ TIPLE



Figura 4. Tiple

Instrumento de cuerda utilizado en Colombia para el acompañamiento de su música típica. Su origen está en la guitarra española, de la cual conserva su afinación de sus cuatro órdenes de cuerda: 1as en mi, 2das en Si, 3as en SOL y 4as en RE. Originalmente tenía 4 cuerdas de tripa (lo mismo que la guitarra antigua). Ya por el año de 1686, el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, lo hace figurar en algunos de sus cuadros, seguramente porque ya era el instrumento representativo del pueblo colombiano. Se le conocía entonces con el nombre de guitarrillo.

A finales del siglo pasado, cuando se fabricaron las cuerdas de metal, le triplicaron las órdenes: 3 primeras, 3 segundas, 3 terceras y 3 cuartas, siendo la cuerda del centro, entorchada y se afina una octava más bajo

que la cuerda delgada. A pesar de que la configuración actual del tiple, con las cuerdas de metal, es realmente muy reciente (unos 100 años), se desconoce quién fue el autor de esta innovación.

Instrumento de gran dulzura e inmensa expresión musical, es indispensable para acompañar los bambucos, torbellinos, pasillos y guabinas de la zona andina colombiana.

▪ QUENA



Figura 5. Quena

Instrumento originario sobreviviente de la zona Andina. Se caracteriza por poseer en su boquilla un escote o ventanilla que puede ser en u, rectangular o cuadrada y que por carecer de pico o canal de insuflación que la hace diferente a los pinquillos, pututos y sicus; tiene muchos tamaños y nombres que van de acuerdo a costumbres y tradiciones regionales; eje: choquela, pusipia, ujusiri, quenilla, etc. hecha de cañahueca, madera especial que se produce en ciertos bosques, hueso hojalata, pvc, papel encerado, fierro, piedra, etc. Los modelos más antiguos aparecen contruidos en hueso. Se clasifica como aerófono, instrumento de soplo, flautas, sin canal de insuflación, longitudinales,

aisladas, abiertas o semiabiertas, con orificios. Según la tradición el primero de estos instrumentos fue construido con la tibia de una hermosa joven indígena muerta y su amante desesperado por el dolor, usó el hueso de la mujer amada para hacer su instrumento. Su sonido es tradicionalmente lastimero y melancólico. Suele construirse de varios tamaños.

▪ QUENACHO



Figura 6. Quenacho

Aerófono de origen quechua y/o aymara, perteneciente a la familia de la QUENAS, pero de tamaño notablemente mayor que la descrita anteriormente y por lo tanto de registro más grave. Generalmente el Quenacho está afinado en la tonalidad de Re Mayor y se diferencia del Lichiguayo que está en Sol Mayor (una octava más abajo que la Quena).

Acompañaba a la danza ya extinguida de los quenachos, el Quenacho participa activamente en comunidades del área andina con motivo de la celebración de Rituales y Fiestas religiosas.

Particularmente expresivo, cabe destacar la profundidad emotiva de sus notas graves que caracterizan quizás el sentir de una etnia que sobrevive en su ancestral cultura y en la riqueza de su arte.

▪ ZAMPOÑA



Figura 7. Zampoña

En lenguaje Aymara sicu (o) en Quechua Antara. Instrumento precolombino sobreviviente conformado por hileras de flautillas ordenadas de mayores a menores. Las tradicionales tienen generalmente una afinación pentatónica (cinco notas que pueden ser repetidas) o diatónica (siete notas que pueden ser repetidas). Las modernas abarcan la escala cromática universal. Las zampoñas son un conjunto de instrumentos de viento compuestos de manos huecas tapadas por un extremo que producen sonidos aflautados en su agitación. El nombre «zampoña» es una deformación de la palabra española «sinfonía». Probablemente haya sido como los indígenas del Alto Perú creían que se llamaba la música de los conquistadores españoles.

La palabra «sinfonía», entre otras acepciones (según el Diccionario de la Real Academia Española), designaba un 'instrumento musical', presuntamente cuando en el s. XII fue utilizada para referirse a la excitación (un pitófono de lengüeta) o a la zanpollía (zanfona, otra deformación del vocablo greco-latino para un cordófono de fricción). El término proviene del latín *symfonia*, y éste a su vez del griego *συμφωνία* (*symfonia*, de *σύμ* [*sým*]: 'simultáneo' y *φωνος* [*fonós*]: 'voz, sonido'): 'que une su voz, acorde, unánime', por lo que la acepción del 'instrumento musical' que se encuentra en el diccionario de la RAE, si bien dejó de usarse, puede explicar el origen de los términos zampoña y zanfonia (zanfona).

La zampoña no emite sonidos simultáneos o acordes, sino un sonido a la vez (es instrumento melódico), mientras que la zanfonia sí puede emitir acordes por resonancia, por ejemplo. También es utilizada como un método de relajación, ya que la zampoña o flauta de pan, emite un sonido tranquilo sin alteración alguna. Esta es muy parecida al silbido de un pájaro.

▪ BOMBO LEGUERO:

Su etimología deriva de sonidos onomatopéyicos que procura el instrumento (bom bom bom) siendo su registro grave y profundo.



Figura 8. Bombo Leguero

Membranófono de procedencia argentina, su nombre proviene popularmente porque su sonido se escuchaba a "legüas" de distancia. Construído de un tronco de madera perforado de lado a lado a veces naturalmente, en sus extremos hay dos parches generalmente de cuero de vacuno que son tensados por cuerdas de cuero y dos aros de madera. Se toca percutiéndole con un mazo y también golpeándolo lateralmente en el aro.

5.3.3 Biografías compositores latinoamericanos.

▪ VIOLETA PARRA⁴



Figura 9. Violeta Parra

Nacida el 4 de octubre de 1917 en la ciudad de San Carlos, VIII región, hija de un profesor primario y de música, Nicanor Parra Parra y de una auténtica campesina, clarisa Sandoval Navarrete. Violeta Parra desde los doce años comenzó a escribir sus primeros versos que reflejan una infancia difícil junto a sus nueve hermanos, quienes con campechana humildad, muy pronto también destacarían de diversa forma en variadas disciplinas del arte popular y docto.

Temprano debe abandonar sus estudios para trabajar en el campo y ayudar así a sus padres, su afición por la música le viene por ambas vertientes, pero sus primeros contactos con la

guitarra los tiene de su madre que le cantaba hermosas melodías campesinas mientras ejercía su oficio de costurera. El repertorio de don Nicanor lo constituían valeses, habaneras y cantos de salón de fino corte romántico, características expresiones urbanas de fines de siglo.

En la esencia de sus creaciones se advierte la manifestación de un universo íntimo exuberante en vivencias de profundo contenido humano donde la sensibilidad por los problemas sociales que marcaban su entorno en aquellos

⁴ <http://www.jaja.cl/index.php?a=4909&sel=1>

años resulta ser un verdadero espejo para reflejar su existencia marcada por la tristeza, frustraciones e infelicidad.

Su hermano Nicanor que estudiaba y trabajaba en Santiago y que debió asumir la responsabilidad de guiar, educar y alimentar la larga familia, llama un día a Violeta a la capital con el propósito de encauzar su educación formal.

Errante y obviando los consejos de su hermano y con el propósito de obtener sus ingresos, se dedica al canto en la nocturna farándula de los arrabales santiaguinos, donde enriquece su conciencia al ver tanta bajeza humana. En 1937 conoce a Luis Cereceda, empleado ferroviario, con quien contrae matrimonio y de donde nacen sus dos primeros hijos, Isabel y Ángel. Esta unión se mantiene en forma precaria hasta 1948, año en que definitivamente se separan y continúa su tarea de recoleccionar canciones antiguas de Chile. Al año siguiente vuelve a casarse con el tapicero Luis Arce. Nacen sus hijas Carmen Luisa y Rosita Clara que fallecería al poco tiempo.

Con criolla humildad, y estoicismo continuó derramando su creatividad en Circos, Bares, y Quintas de Recreo, aumentando su bagaje de vivencias sociales de un mundo que en sordina ya encontraba deleite en su canto, aún cuando su voz fuera un solitario dedo acusador surgiendo desde las tinieblas nocturnas en busca de la luz.

La década de los años cincuenta la sorprende realizando labores de recopilación en diversos barrios de Santiago y a lo largo de todo el país. Gracias a su trabajo, en Puente Alto se reúne con poetas populares como Isaias Angulo, Gabriel Soto, Agustín Rebolledo, Emilio Lobos y Antonio Suarez. En Barrancas conoce a Guillermo Reyes y Rosa Lorca... Berta Gajardo en Maule, Mercedes Guzmán, en San Bernardo, Lastenia Cortés en Curacavi, Eduviges Candia en San Carlos y Francisca Martínez en Rosario. Todos de larga sabiduría que le enseñan antiguos repertorios de una música que ya comenzaba a perderse o desvirtuarse.

Su Hermano Nicanor fue decisivo en su vida artística, puesto que fue quien la estimulo a asumir con personalidad propia la defensa de la autentica música chilena. Hasta entonces y por conveniencia, su repertorio variaba entre valeses peruanos, corridos mejicanos, boleros, cuecas y cantos españoles. Se dedicaba con pasión a la música chilena y entre sus primeras iniciativas procura divulgar el uso del poco conocido guitarrón.

Los poetas y los talentos se juntan. A raíz de un recital realizado en 1953 en casa de Pablo Neruda se ponen en relieve sus capacidades y se reconoce su arte a través de la Radio Chilena. Comienzan entonces a salir de los oscuros salones de las Quintas de Recreo para iniciar una serie de giras y presentaciones en todo el país.

Si como recopiladora tuvo la importante visión de recuperar para el patrimonio músico popular una enorme gama de expresiones ya casi olvidadas, generando al mismo tiempo un valioso movimiento en todo el país que se dedica a emularla, es especialmente brillante en su labor como compositora abarcando las más variadas expresiones. Pero donde destacó en forma especial fue en la décima, de la que se constituyó como una de las más agudas improvisadoras a lo humano y lo divino, con derroche de su talento irónico pasional para denunciar en verso los desvaríos sociales entonces.

En 1954 obtiene el premio Caupolican, concedido a la folklorista del año, que la lleva luego al festival de la juventud en Polonia. Peregrina por varios países con agudas dificultades e incomprendimientos, para fijar luego residencia en Francia que se resiste a su guitarra con el canto de luces y sombras de Latinoamérica.

Después de largos y sacrificados esfuerzos consigue vencer la natural apatía francesa que la escucha, la aprueba y la aplaude, grabando allí sus primeros discos con un éxito jamás logrado por chileno alguno.

Regresa a Santiago en 1958 inspirada y renovada y tratando de reponerse a la cruel y triste noticia de la muerte de su hija menor, comienza a pintar y crear tapices. Ofrece recitales en todo el país y graba nuevos discos. Conoce al músico Suizo Gilbert Favre, estudioso del folklore Sudamericano, de quien se enamora apasionadamente. Los primeros programas folklóricos realizados en Chile para la televisión que comenzaba ya su rápido camino, los realizó Violeta con sus hijos mayores Isabel y Ángel que en 1960 ya tomaban alturas propias.

Los años 60 son críticos y decisivos. En Europa irrumpen múltiples convulsiones estudiantiles y sociales, a las que no escapa Latinoamérica. Su canto se rodea de compromiso contra la injusticia social que la rodea y a las duras vivencias de las que han sido testigo a lo largo de su existencia.

Violeta se adelanta a su época y con su guitarra denuncia y condena. Su forma de canto es una cantera desde donde empieza a quedar atrás la temática paisajista que hasta entonces nuestro folklore tenía. Se empiezan a decir coas, la gente joven comienza a identificarse y a atreverse a contar y cantar sus vivencias y anhelos, Surgen las voces de Patricio Manns y Víctor Jara. Fue la precursora que impulsó a muchos artistas a crear conciencia en nuestros propios valores y sus canciones son obras que van más allá del tiempo y las fronteras.

En 1961 vuelve a viajar a Europa recorriéndola casi completa, participando en el Festival de la Juventud de Finlandia, graba nuevos discos y realiza exposiciones y recitales para la UNESCO. A su calidad de músico y poeta une la pintura, los tejidos, tapicería y cerámica de virtuosa originalidad, exponiendo con esperanzado

sentimiento su genio y talento en Argentina, Rusia, Finlandia, Alemania, Italia y Francia.

En 1964 el Museo del Louvre, se abre por primera vez para una artista latinoamericana y para sus esculturas de alambre, pinturas, tejidos y arpilleras en las que demuestra que de la tradición era posible extraer un material de trabajo más. Su vida y la expresión de su canto es comparable sólo con Edith Piaf, el recordado gorrión parisino, con la que se puede hacer un paralelo artístico y emocional.

En 1965 está de regreso en Chile e instala en La Reina una gran carpa, que pretende convertir en un centro de cultura folklórica junto a sus hijos Isabel y Angel, a quienes se unen Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Refugio de sueños inconclusos desde durante largo tiempo esperó acercar su mensaje a los chilenos, un mensaje lleno de sensibilidad Universal que hoy la eleva como la artista chilena de raigambre popular mejor reconocida internacionalmente, genuina representante de nuestro folklore y fuente de inspiración permanente para generaciones de músicos populares.

En 1966 emprende viaje a Bolivia, donde canta con Gilbert Favre, regresando juntos al poco tiempo. Compone sus últimas canciones que graba en un long-play con sus hijos y el músico uruguayo Alberto Zapicán.

A los cincuenta años, el 5 de febrero de 1967, incomprendida por el público chileno e incapaz de resolver sus problemas afectivos que la atormentaron toda una vida, de un disparo pone fin a su existencia en la Carpa de la Reina.

Su vida y su obra están libres de contradicciones, habiendo nacido pobre, los amó junto a su tierra y ese amor lo puso en versos que aún vibran en las cuerdas de su guitarra, Nació campesina y sufrió de privaciones sin jamás ocultarlo y nunca hizo uso de un escenario pensando en las luces de un show con ausencia de valores de raza ni de pueblo ni en la inspiración. De su canto no existen ideas falsificadas, sino duras vivencias con las que coexistió de por vida.

BIOGRAFÍA MUSICAL DE PATRICIO MANNS⁵

Patricio Manns es ampliamente reconocido en su doble y prolífica faceta de músico y literato. Es una de las figuras consulares del movimiento de la música popular chilena gestado en la década del '60, constituyéndose en un nexo fundamental entre ese movimiento conocido como "La Nueva canción Chilena" y la historia musical reciente. Como literato, se ha desarrollado en el ámbito de la poesía, el ensayo, la novela y el teatro, recibiendo el Premio Alerce de la SECH (1967), El Premio Municipal de Literatura (1973 entregado en 1998), La Beca

⁵ http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=152&Itemid=61

Guggenheim de Literatura (1988). En 1996, su novela "Cavalier seul (El corazón a contraluz) fue seleccionada como una de las tres mejores novelas francesas o extranjeras publicadas en ese año en Francia. Prix Rhône Alpes. Premio del Consejo del Libro y la Lectura, cuentos, "La Tumba del zambullidor" Editorial Sudamericana. Premio Municipal de Literatura de Valparaíso, 2004.



Figura 10. Patricio Manns

La figuración pública en el plano musical se inicia en 1959 cuando Manns gana el Festival de Cosquín (Argentina) con su canción "Bandido" compuesta a la edad de 18 años. Pero será con su composición "Arriba en la cordillera" (1965) con la que logrará el reconocimiento masivo. Miembro fundador junto con Rolando Alarcón y los hermanos, Isabel y Ángel Parra de la "Peña de Carmen 340", (1965) conocida como la "Peña de los Parra", a la que se suma algunos meses más tarde Víctor Jara, forjando los cimientos fundacionales del movimiento de la "Nueva Canción Chilena". Manns participará activamente de las extensas jornadas de itinerancia artística denominada "Chile, ríe y canta" que se realizaban por todo el país y que eran organizadas por René Largo Farías. De esta época inicial es también su obra "El Sueño Americano" (1965), una de las primeras cantatas que se conocen en América latina, que describe –a partir de la conjunción de varios patrones rítmicos característicos de diversas regiones de nuestro continente- los avatares de la historia americana.

Desde su doble faceta de músico y periodista colaborará activamente en las Campañas Presidenciales de 1964 y 1970 siendo esta ultima la que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República representando a la Unidad popular. De esta época es su disco "Patricio Manns" (1971) en donde aparece una de las composiciones más bellas de su obra musical "Valdivia en la niebla" y la premonitoria " No cierres los ojos". En este disco fue dirigido por Luis Advis y acompañan a Manns, Inti Illimani, Los Blops, La Orquesta Sinfónica de Chile y La Orquesta Filarmónica de Santiago.

El golpe militar en contra del gobierno de la UP lo sorprenderá en Chile. Tras la mediación diplomática internacional logra salir del país rumbo a Cuba. El año 73 señalará el inicio de la vida en el exilio para Patricio Manns. Durante su estadía en Cuba, compone y graba acompañado de la Orquesta Sinfónica de Cuba "Cuando me acuerdo de mi país" y otras canciones que figuran en su LP "Canción sin límites". Colabora junto a Humberto Solás en el guión de la película "La cantata de

Chile" (1976) y escribe los versos para la música de Leo Brouwer que da nombre al título de la película. De Cuba viaja a Francia en donde se establece y funda el grupo Xaraxú en 1974, continuando con sus colaboraciones artísticas con Cuba. Desde su destierro, Manns inicia su "combate contra la dictadura" siendo portavoz de la resistencia chilena, lo que se plasma en sus producciones discográficas "Canción sin límites" (1977) y con mayor fuerza tal vez en "Chansons de la résistance chilienne" (1978). En esta etapa del exilio en Europa conoce a su señora, Alejandra Lastra (1979), a la que compondrá la célebre "Balada de los amantes del camino de Tavernay (1985) y se muda con ella al Camino de Tavernay, en Ginebra en el curso de ese mismo año 79.

Tal como dice el musicólogo Juan Pablo González, "...en sus 27 años de exilio, Patricio Manns estableció junto a Horacio Salinas una de las duplas creadoras más fructíferas de la historia de la música chilena", relación que comienza a plasmarse en la obra del conjunto Inti-Illimani en composiciones como "Retrato" o "Vuelvo" (ambas de 1979). De ésta época de trabajo junto a Salinas, se encuentra la veta originaria de canciones que con el tiempo se transformaron en verdaderos emblemas del repertorio popular latinoamericano como "El equipaje del destierro", "Palimpsesto (1981) Cantiga de la memoria rota" (1985) y junto a José Seves y Salinas "Samba Landó", Posteriormente "Medianoche" (1996).

En 1984 se muda a "Trez Vella" en Echenevex, cerca de la frontera franco-suiza. Esta etapa del exilio de Manns alcanza un alto punto creativo con el "Concierto de Trez Vella" pieza que contó con los arreglos de Alejandro Guarello y que grabó junto a Inti-Illimani en 1985.

Manns inicia su reencuentro físico con Chile en 1990, tras 17 años de ausencia, presentándose en una gira por el país que tuvo su punto de partida el 23 de agosto en el Teatro Teletón y el 24 en el Estadio Chile (hoy Víctor Jara).

En las pantallas de Canal 7 TV interpretó por primera vez en la televisión nacional del suelo natal, su desgarrador "Cuando me acuerdo de mi país" ante la ansiedad del público asistente en el estudio del canal, ante la emoción contenida de los televidentes del país De esa gira por el país (que abarco Santiago, Concepción, Valparaíso y Viña del Mar) Manns dirá..." (...) por ahora se cumplió la primera prioridad: poner el pie en Chile de nuevo". El segundo paso, el retorno definitivo, solo se plasmaría en el 2000, cuando decide radicarse en Chile, en las cercanías del balneario de Con Con.

La relación musical creativa con Horacio Salinas prosigue con las obras interpretadas por Inti-Illimani tituladas "La Rosa de los Vientos (1999) y "Cantares del Mito Americano", obra inédita estrenada en el Teatro Municipal de Viña del Mar en 2001. En noviembre de 2003 fue el lanzamiento de la primera producción

discográfica de canciones de Horacio Salinas "Salinas", Remos en el mar" donde se retoma la colaboración con Patricio Manns.

El año 1998 marca el retorno de Manns al ámbito discográfico con la producción "Porque te amé" acompañado por el grupo "Parabellum". Con la misma agrupación, Manns graba un concierto antológico realizado en el Teatro Providencia y que lleva por título "América Novia Mía" (2000). La colaboración con Parabellum se interrumpe debido a las inquietudes de sus músicos por formar una agrupación independiente, que finalmente se plasmó en la creación de "Sur-Gente", conjunto disuelto en 2003.

A principios de 2002 Manns inicia la formación de una nueva agrupación para acompañarlo en sus presentaciones: "El Clan". Con esta nueva agrupación, Manns participa por tercera vez en el Festival de la Canción de Viña del Mar (2003) componiendo el tema "Como un ladrón", con que clasifica como finalista y único autor chileno. Además –y a pesar del alejamiento de Horacio Salinas del conjunto- mantiene aún el vínculo creativo con Inti-Illimani entregándole al actual integrante Manuel Meriño el texto "Vino del mar" (2002), que retrata el destino de Marta Ugarte, víctima de la represión militar. Personaje también de uno de sus relatos "La novia del regimiento" de "La tumba del zambullidor". Ed. sudamericana. Participa también en el DVD de Inti-Illimani, "Lugares comunes", grabado en directo, en la Pista de Ceniza del Court Central del Estadio Nacional.

Al cumplirse los 400 años de la fundación de la Ciudad de Nacimiento en diciembre de 2003, Patricio Manns fue nombrado hijo ilustre de dicha ciudad. Su producción discográfica titulada "Allende", La dignidad se convierte en costumbre" fue lanzada en el Estadio Nacional en el Homenaje a Salvador Allende, septiembre de 2003. En Alemania en 2005 grabó un CD con algunas de sus canciones junto al Uli Simon Ensambe. En enero de 2006 la SCD le rindió un homenaje y lo nombró "Figura fundamental de la música chilena" Esta es la máxima distinción que puede recibir un músico y compositor chileno. Consejo Chileno de La Música, 2006. Es candidato al Premio Nacional de Música al cual la Universidad de Playa Ancha y otras universidades del país lo han presentado en 2004 y 2006 y 2008.

En enero 2009, la canción "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns resultó elegida la canción más popular de la música chilena en el marco de la versión número 40 del Festival de Olmué. En noviembre de 2009, se estrenó en el Teatro de la Universidad de Concepción: "Patricio Manns Sinfónico", interpretado por Orquesta Sinfónica y Coro de la Universidad de Chile, los arreglos fueron de: Carlos Zamora, Mario Villalobos y Guillermo Riffo. Bajo la dirección general de Guillermo Riffo. Director Carlos Traverso. El 9 de diciembre de 2009 recibió el Premio Presidente de la República Mención Música de raíz folklórica, de manos de la Presidenta Michelle Bachelet en la Moneda.

▪ VÍCTOR HEREDIA⁶

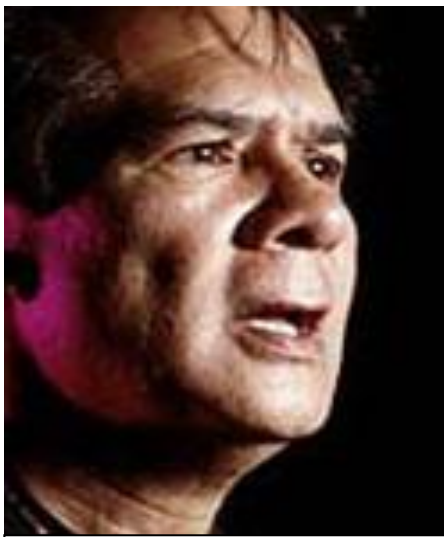


Figura 11. Víctor Heredia

Nació en Buenos Aires el 24 de enero de 1947. Comenzó a estudiar música y a componer para luego participar en numerosas radios, programas de televisión y festivales. En 1967 se presentó en Cosquín, provincia de Córdoba, en donde ganó el premio Revelación Juvenil con la zamba “Para cobrar altura”, de su autoría y durante dos años se presentó con figuras del folklóre en todos los festivales del género. Luego realizó una serie de recitales bajo el nombre de “Gritando Esperanzas” y después de dos años de su debut en Cosquín, en 1969 recibió el premio “Consagración”. El mismo año compuso “El viejo Matías”, disco que superó las 500 mil copias vendidas. También se presentó en varios recitales junto a Joan Manuel Serrat, con quien

grabó a dúo el tema “Mara”. En 1972 participó en el Festival Internacional de Agua Dulce, Perú, donde ganó el premio al Mejor Intérprete. También asistió a los Festivales de OTI en España y de Viña del Mar, Chile. Durante 1972 y '73 compuso la música para los poemas del poeta chileno Pablo Neruda y en 1975 realizó una gira por Venezuela, Colombia y México. En 1978 se exilió a España donde grabó dos discos de larga duración.

En 1982 se presentó en el Estadio Obras junto al Cuarteto Vocal Zupay, luego en dos conciertos más que congregaron a más de 6 mil personas y en 1984 volvió a Cosquín. El mismo año fue invitado a participar de los recitales de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Obras Sanitarias. Luego realizó junto al Cuarteto Zupay y a César Isella los recitales “Canto a la poesía”, en el Luna Park. En 1988 fue invitado por Mercedes Sosa para presentarse por primera vez en el Carnegie Hall de New York, donde interpretó dos temas de su autoría. El mismo año grabó “Memoria”, disco que presentó en el Teatro Opera casi un año más tarde. Al mismo tiempo formó junto a León Gieco una dupla musical, presentándose en todo el país, realizando un espectáculo visto por más de 100 mil personas. En 1991 se presentó en el Estadio de fútbol Cerro Porteño de Asunción del Paraguay y fue invitado a participar del I Encuentro Internacional de Solidaridad con los Pueblos de África y Latinoamérica. En 1993 se presentó nuevamente en Cosquín en coincidencia de cumplir 25 años de carrera, recibió el premio Consagración. Dos años después participó del proyecto cultural de la provincia de Buenos Aires con 10 presentaciones en la Costa Atlántica. En 1998 grabó “Marcas”, al mismo tiempo que recibió disco de oro por su anterior trabajo “De amor y de sangre”. El álbum Marcas contó con la participación de Joan Manuel Serrat, Jaime Torres y

⁶ <http://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=132>

León Gieco. En el 2001 salió un disco Homenaje a Don Atahualpa Yupanqui con la presencia de cantautores como Víctor Manuel, Alberto Cortéz, Divididos, Alejandro Lerner y Jairo entre otros. Más de 35 discos en su haber. Presenta en el año 2003 su disco “Fénix”, dos años más tarde, a fines del 2005 sacó su disco “tiernamente amigos”.

▪ **CARLOS PUEBLA⁷**



Figura 12. Carlos Puebla

Compositor y guitarrista. Cultivó los más diversos géneros de la música popular cubana, como el bolero, el son, la guaracha, el sucu-sucu, todos trabajados con las características rítmicas y estilísticas que ellos demandan, uniendo a sus facultades de música, la de poeta. Puebla cantó los hechos más relevantes de la historia del pueblo cubano, convirtiéndose en el cronista por excelencia de todo el acontecer nacional desde 1959. Es autor de la célebre canción dedicada al Ché Guevara, Hasta siempre.

Carlos Manuel Puebla Concha nace en Manzanillo, Oriente, el 11 de septiembre de 1917 y muere en Ciudad de La Habana, el 12 de julio de 1989. Se formó autodidácticamente, y luego estudió en el Seminario de Música Popular (hoy Centro Odilio Urfé), dirigido por el pianista y musicólogo Odilio Urfé.

En 1931 comenzó a trabajar en la radioemisora manzanillera CMKM; posteriormente se trasladó para Matanzas, donde integró un trío con Eugenio Domínguez y Francisco Baluja, con el que actuó por la CMGH; con este trío se trasladó a La Habana, y se presentó en la Corte Suprema del Arte, en la que ganó un segundo premio.

En Santiago de Cuba trabajó en el Club 300. Actuó en el programa Esta Noche en CMQ, dirigido por Humberto Bravo. En La Habana integró el trío La Clave Azul, y en 1952, Carlos Puebla y sus Tradicionales (guitarra, maracas, bongó y marímbula), integrado por Santiago Martínez, Nerón Guada y Rafael Lorenzo, con el que trabajó de 1952 a 1962 en la Bodeguita del Medio.

En Montevideo, Uruguay, actuaron en el Palacio Peñarol, junto al conjunto típico uruguayo Los Carreteros; en Chile se presentaron con el poeta Pablo Neruda, con quien grabaron un LP. En Caracas, Venezuela, actuaron en la Asociación Venezolana de Periodistas y en la Universidad de esa ciudad. En París hicieron una actuación en el teatro de la Mutualité. En México, como miembros de una

⁷ http://www.ecured.cu/index.php/Carlos_Puebla

delegación del Consejo Nacional de Cultura, se presentaron en el teatro Auditorium del Bosque de Chapultepec, después viajaron a Guadalajara y Guanajuato. En España fueron invitados para actuar en el Festival de la Rábida, celebrado en Huelva, Andalucía. En Portugal actuaron en el Festival de la Primavera, celebrado en el Palacio de Cristal, Unión Artística Predense, Sociedad Filarmónica y Cova de Piedade.

Su música aparece en los filmes Alba de Cuba, Estado de sitio (de Costa Gavras) y Nuestro hombre en La Habana (con Sir Alec Guinness). Realizó además, giras por México, Uruguay, Bolivia, Chile, Panamá, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Honduras, Brasil, Venezuela, Unión Soviética, Mongolia, Corea, Francia, Italia, Portugal España, Finlandia, RFA, Suecia, Dinamarca, Noruega, Suiza, Bélgica, Angola.

Obras

- Ahora te toca a ti, minero
- ¡Ay, pobre de mi Cuba!
- Canción de la esperanza inútil
- Canción definitiva
- Canto a Camilo
- Como cae un general
- Dejemos de fingir
- Dime mi amor, qué voy a hacer sin ti
- El credo
- El survey
- Elegía por Salvador Allende
- Emiliana
- Esperando la invasión
- Este amor de nosotros
- Este es mi adiós
- Este es mi pueblo
- Fue un momento feliz
- Gánate ahora la paz
- Gracias, Fidel
- Hasta siempre
- Hay que decir adiós
- La canción de Stalingrado, texto: Manuel Navarro Luna
- La OEA es cosa de risa
- La primera mujer que amé
- Los caminos de mi Cuba
- Llegó el comandante
- Qué vano empeño
- ¿Quién se lo iba a imaginar?
- Quiero hablar contigo
- Rompieron las relaciones
- Saludo a España
- Serenata cubana
- Si me acuerdo de ti
- Si todo terminó
- Soy del pueblo
- Te vieron con él
- Testamento
- ¡Yankee, go home!
- Y en eso llegó Fidel
- Y eso sí que no
- Y si me pagas
- Yo fui sincero

▪ LUCHO BERMÚDEZ⁸



Figura 13. Lucho Bermúdez

A principios del siglo XX, en un pequeño poblado de la costa colombiana, nace un niño en el que se manifiesta un extraordinario don musical. El pequeño queda huérfano a muy corta edad. Su tío, director de la banda del pueblo, asombrado por la precocidad musical manifestada por su sobrino, le regala una pequeña flauta de caña y lo convierte en su aprendiz. En ese momento, el pequeño, como dotado de un extraordinario poder, aprende a tocar gran variedad de instrumentos de viento.

El destino hace que muy niño salga de su pueblo e inicie un camino por las cálidas tierras de la costa colombiana y a los 14 años forma parte de una banda militar en Santa Marta. Enamorado de los sonidos de los tambores africanos y de la melancolía de las gaitas indígenas que escucha en noches de Cumbia en poblados perdidos a orillas del Caribe; intuye que su misión es dar a conocer al mundo esa música que incita al baile y a la alegría. Pronto, su sorprendente talento se extiende por toda la costa colombiana. Llega a Cartagena donde se inicia como director de orquesta.

A los sonidos de su tierra el joven director le mezcla los ritmos sincopados del Jazz norteamericano, creando un estilo moderno e internacional que hace que muy pronto sus composiciones sean bailadas no solo en Colombia sino en gran parte del continente. Un día viaja a Bogotá, remontando el río Magdalena, dispuesto a conquistar la capital con el hechizo de su música. A pesar de que los ritmos de la costa eran considerados “música de bárbaros” por los fríos bogotanos, muy pronto el embrujo de su orquesta hace que los capitalinos aprendan a bailar porros, gaitas y cumbias, los cálidos ritmos del Caribe colombiano.

La primera vez que sale de Colombia, llega a Buenos Aires donde la nostalgia lo inspira a componer una canción cuyos versos resultaron proféticos: “Todo el mundo esta bailando esta Cumbia colombiana”. Pero su marcha no se detiene aquí, su fama crece tanto que es invitado por los mejores músicos latinoamericanos. En Cuba toca con Ernesto Lecuona en el famoso Cabaret Tropicana y conoce a Celia Cruz, que sería su amiga durante toda la vida. En México toca con Pérez Prado y con Benny Moré y llega hasta Estados Unidos donde impone su estilo y los ritmos mestizos de su tierra.

⁸ http://www.ecured.cu/index.php/Carlos_Puebla

Este hombre se llamaba Luis Eduardo Bermúdez pero era más conocido como “Lucho” o como “El Maestro Lucho Bermúdez”, uno de los músicos más importantes de Colombia en el siglo XX y cuyas composiciones se constituyeron en emblemas de la nacionalidad colombiana. Resonando de generación en generación como las olas del mar, el encantador sonido de la cumbia se extendió irresistiblemente por todo el continente y hoy es en uno de los ritmos más populares y masivos en la América de habla hispana.

Lucho Bermúdez fue uno de los músicos que más contribuyó a esa extraordinaria difusión por que hoy: “Todo el Mundo está bailando esta Cumbia colombiana”.

▪ QUILAPAYUN



Figura 14. Grupo Quilapayún

Comienzos

"Al Pueblo sólo le falta
la tierra pa' trabajar
el Pueblo la está sembrando
y él tiene que cosechar"

Los orígenes de Quilapayún se remontan a 1965, cuando Julio Numhauser y Julio Carrasco invitan al hermano de este último, Eduardo, a integrar temporalmente un conjunto folklórico en ciernes. El trío, iniciado sin mayores pretensiones, comenzó a tomar forma, siendo bautizado con una

palabra compuesta de origen mapuche, que le daría el sello a toda su carrera, "Quilapayún (quila=tres, payún=barbas). El estreno en sociedad del conjunto fue en la Peña de la Universidad de Chile en Valparaíso, allí dieron sus primeros pasos, guiados por Ángel Parra, su primer director musical. Más tarde, a comienzos de 1966, y con la incorporación de Patricio Castillo, obtendrán su primer galardón, en el Primer Festival Nacional del Folklore "Chile Múltiple". Ya en este festival, se les puede distinguir por sus "calurosos" ponchos de castilla negro, con los cuales ganan su primer galardón "La Guitarra de Oro". Después de esta experiencia, se integrarían a las actividades de la itinerante peña "Chile Ríe y Canta" de René Largo Farías, uno de cuyos frutos fue la grabación de un LP, en el cual Quilapayún participaría con la canción "El Pueblo" de Ángel Parra. Este será, entonces, el primer registro oficial del conjunto.

Seguimiento: El destino, sin embargo, les tenía reservado un encuentro que marcaría definitivamente al grupo. En una de las peñas organizadas en Valparaíso

se encuentran con Víctor Jara, sus caminos se cruzan y se mantendrán unidos por mucho tiempo más. A petición del conjunto, Víctor se hace cargo de la dirección artística, a través de la cual trabajará principalmente la disciplina, la puesta en escena y las temáticas de sus canciones. Es Víctor quien los presenta en Odeón, donde grabarán 5 LP. Su primer trabajo editado en 1966 se llamará sencillamente Quilapayún, y en él incluirán composiciones de Ángel Parra, Víctor y del conjunto. A estas alturas ya se ha integrado Carlos Quezada (reemplazando a Patricio Castillo en uno de sus constantes alejamientos).

En 1967 graban con Víctor "Canciones Folklóricas de América" y luego lo acompañarán en su disco solista de 1967, también bajo sello Odeón. Este año se retira Julio Numhauser por discrepancias en torno a la línea musical que debía seguir el conjunto y se integra el estudiante de Ingeniería Guillermo "Willy" Oddó quien, junto a Quezada, serán las voces características de Quilapayún por muchos años. Este año es el comienzo de las giras internacionales. Luego de pasar por Unión Soviética e Italia, se encuentran en Francia con el pintor y poeta Juan Capra, con quien graban para el sello Barclay el LP "Juan Capra y los Chilenos", ya que legalmente estaban impedidos de aparecer con su nombre original bajo otro sello.

En 1968, Quilapayún es partícipe de la gestación del nuevo sello de la Jota (Juventudes Comunistas) y en él edita el LP "Por Vietnam", que se convierte rápidamente en un éxito de ventas por su temática contingente y por la consolidación estética y artística del conjunto. De este proyecto nace la famosa DICAP (Discoteca del Cantar Popular), que editaría cerca de 60 producciones hasta el 11 de septiembre de 1973 y que se convirtió en uno de los bastiones culturales de los artistas de la Nueva Canción Chilena. Este año se aleja del conjunto Julio Carrasco, quedando su hermano Eduardo como único miembro fundador. En reemplazo de Carrasco, Oddó integra a un antiguo compañero de la Universidad Técnica, Hernán Gómez y más tarde llega al conjunto Rodolfo Parada. Siguiendo con una fructífera producción, graban su tercer LP para el sello Odeón "Quilapayún".

Durante 1969, editan el LP "Basta", el cual incluye un clásico de su repertorio: La Muralla. Además acompañan a Víctor Jara en el LP "Pongo en tus manos Abiertas" y en el "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena" donde interpretan "Plegaria a un labrador" tema que resultaría finalmente vencedor junto a "La Chilenera" de Richard Rojas. Sin embargo, los caminos de Víctor y del conjunto se comienzan a separar, poniendo fin a 3 años de trabajo conjunto. Desde este momento la dirección artística y musical es asumida por Eduardo Carrasco.

El año 1970 el conjunto decide darle un giro a su carrera. Todo esto a partir de un trabajo con el compositor Luis Advis, quien compone para ellos la que sería la obra más trascendente de la música popular chilena, "La Cantata Santa María de

Iquique". Esta obra corresponde a una cantata clásica desarrollada en base a interludios y canciones, debidamente escritos y adaptados a instrumentos musicales folklóricos. Este mismo año, Quilapayún edita para el sello Odeón "Quilapayún".

5.4 MARCO LEGAL

▪ LEY 115 DE FEBRERO 8 DE 1994 – LEY GENERAL DE EDUCACIÓN⁹

Titulo II: Estructura del servicio educativo.

Capitulo I: Educación formal.

Artículo 10.- Definición de Educación Formal. Se entiende por educación formal aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción a pautas curriculares progresivas, y conducente a grados y títulos.

Artículo 11.- Niveles de la Educación Formal. La educación formal a que se refiere la presente ley, se organizará en tres (3) niveles:

- a. El preescolar que comprenderá mínimo un grado obligatorio;
- b. La educación básica con una duración de nueve (9) grados que se desarrollará en dos ciclos: La educación básica primaria de cinco (5) grados y la educación básica secundaria de cuatro (4) grados, y
- c. La educación media con una duración de dos (2) grados.

La educación formal en sus distintos niveles, tiene por objeto desarrollar en el educando conocimientos, habilidades, aptitudes y valores mediante los cuales las personas puedan fundamentar su desarrollo en forma permanente.

Artículo 12.- Atención del Servicio. El servicio público educativo se atenderá por niveles y grados educativos secuenciados, de igual manera mediante la educación no formal y a través de acciones educativas informales teniendo en cuenta los principios de integralidad y complementación.

Artículo 13.- Objetivos Comunes de Todos los Niveles. El objetivo primordial de todos y cada uno de los niveles educativos el desarrollo integral de los educandos mediante acciones estructurales encaminadas a:

⁹ COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 115 de 994, por la cual se expide La Ley General de Educación. Diario Oficial 41214 del 8 de febrero de 1994.

- a. Formar la personalidad y la capacidad de asumir con responsabilidad y autonomía sus derechos y deberes;
- b. Proporcionar una sólida formación ética y moral, y fomentar la práctica del respeto a los derechos humanos;
- c. Fomentar en la institución educativa, prácticas democráticas para el aprendizaje de los principios y valores de la participación y organización ciudadana y estimular la autonomía y la responsabilidad;
- d. Desarrollar una sana sexualidad que promueva el conocimiento de sí mismo y la autoestima, la construcción de la identidad sexual dentro del respeto por la equidad de los sexos, la afectividad, el respeto mutuo y prepararse para una vida familiar armónica y responsable.
- e. Crear y fomentar una conciencia de solidaridad internacional;
- f. Desarrollar acciones de orientación escolar, profesional y ocupacional;
- g. Formar una conciencia educativa para el esfuerzo y el trabajo.
- h. Fomentar el interés y el respeto por la identidad cultural de los grupos étnicos.

Artículo 14.- Enseñanza Obligatoria. En todos los establecimientos oficiales o privados que ofrezcan educación formal es obligatorio en los niveles de la educación preescolar, básica y media, cumplir con:

- a. El estudio, la comprensión y la práctica de la Constitución y la instrucción cívica, de conformidad con el artículo 41 de la Constitución Política;
- b. El aprovechamiento del tiempo libre, el fomento de las diversas culturas, la práctica de la educación física, la recreación y el deporte formativo, para lo cual el Gobierno promoverá y estimulará su difusión y desarrollo;
- c. La enseñanza de la protección del ambiente, la ecología y la preservación de los recursos naturales, de conformidad con lo establecido en el artículo 67 de la Constitución Política;
- d. La educación para la justicia, la paz, la democracia, la solidaridad, la confraternidad, el cooperativismo y, en general, la formación en los valores humanos, y
- e. La educación sexual, impartida en cada caso de acuerdo con las necesidades psíquicas, físicas y afectivas de los educandos según su edad.

Parágrafo Primero: El estudio de estos temas y la formación en tales valores, salvo los numerales a. y b., no exige asignatura específica. Esta formación debe incorporarse al currículo y desarrollarse a través de todo el plan de estudios.

Parágrafo Segundo: Los programas a que hace referencia el literal b. del presente artículo serán presentados por los establecimientos educativos estatales a las Secretarías de Educación del respectivo municipio o ante el organismo que haga sus veces, para su financiación con cargo a la participación en los ingresos corrientes de la Nación, destinados por la ley para tales áreas de inversión social.

Título IV: Organización para la prestación del servicio educativo.

Capítulo II: Currículo y Plan de Estudios

Artículo 76.- Concepto de Currículo. Currículo es el conjunto de criterios, planes de estudio, programas, metodologías, y procesos que contribuyen a la formación integral y a la construcción de la identidad cultural nacional, regional y local, incluyendo también los recursos humanos, académicos y físicos para poner en práctica las políticas y llevar a cabo el Proyecto Educativo Institucional.

Artículo 77.- Autonomía Escolar. Dentro de los límites fijados por la presente ley y el Proyecto Educativo Institucional, las instituciones de educación formal gozan de autonomía para organizar las áreas fundamentales de conocimiento definidas para cada nivel, introducir asignaturas optativas dentro de las áreas establecidas en la ley, adaptar algunas áreas a las necesidades y características regionales, adoptar métodos de enseñanza y organizar actividades formativas, culturales y deportivas, dentro de los lineamientos que establezca el Ministerio de Educación Nacional.

Parágrafo: Las Secretarías de Educación departamentales o distritales o los organismos que hagan sus veces, serán las responsables de la asesoría para el diseño y desarrollo del currículo de las instituciones educativas estatales de su jurisdicción, de conformidad con lo establecido en la presente ley.

Artículo 78.- Regulación del Currículo. El Ministerio de Educación Nacional diseñará los lineamientos generales de los procesos curriculares y, en la educación formal establecerá los indicadores de logros para cada grado de los niveles educativos, tal como lo fija el artículo 148 de la presente ley.

Los establecimientos educativos, de conformidad con las disposiciones vigentes y con su Proyecto Educativo Institucional, atendiendo los lineamientos a que se refiere el inciso primero de este artículo, establecerán su plan de estudios

particular que determine los objetivos por niveles, grados y áreas, la metodología, distribución del tiempo y los criterios de evaluación y administración.

Cuando haya cambios significativos en el currículo, el rector de la institución educativa oficial o privada lo presentará a la Secretaría de Educación Departamental o Distrital o a los organismos que hagan sus veces, para que ésta verifique el cumplimiento de los requisitos establecidos en la presente ley.

Artículo 79.- Plan de Estudios. El plan de estudios es el esquema estructurado de las áreas obligatorias y fundamentales y de áreas optativas con sus respectivas asignaturas, que forman parte del currículo de los establecimientos educativos.

En la educación formal, dicho plan debe establecer los objetivos por niveles, grados y áreas, la metodología, la distribución del tiempo y los criterios de evaluación y administración de acuerdo con el Proyecto Educativo Institucional y con las disposiciones legales vigentes.

▪ **DECRETO 2247 DE SEPTIEMBRE 11 DE 1997¹⁰**

Normas relativas a la prestación del servicio educativo del nivel preescolar y se dictan otras disposiciones.

Capítulo II: Orientaciones curriculares

Artículo 11. Son principios de la educación preescolar:

- a) Integralidad Reconoce el trabajo pedagógico integral y considera al educando como ser único y social en interdependencia y reciprocidad permanente con su entorno familiar, natural, social, étnico y cultural;
- b) Participación. Reconoce la organización y el trabajo de grupo como espacio propicio para la aceptación de sí mismo y del otro, en el intercambio de experiencias, aportes, conocimientos e ideales por parte de los educandos, de los docentes, de la familia y demás miembros de la comunidad a la que pertenece, y para la cohesión, el trabajo grupal, la construcción de valores y normas sociales, el sentido de pertenencia y el compromiso personal y grupal;
- c) Lúdica; Reconoce el juego como dinamizador de la vida del educando mediante el cual construye conocimientos, se encuentra consigo mismo, con el mundo físico y social, desarrolla iniciativas propias, comparte sus intereses, desarrolla habilidades de comunicación, construye y se apropia de normas. Así mismo, reconoce que el gozo, el entusiasmo, el placer de crear, recrear y de generar significados, afectos, visiones de futuro y nuevas formas de acción y convivencia,

¹⁰ COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Decreto 2247 de Septiembre 11 de 1997, por el cual se establecen normas relativas a la prestación del servicio educativo del nivel preescolar y se dictan otras disposiciones. Diario oficial 43131 del 18 de Septiembre de 1997

deben constituir el centro de toda acción realizada por y para el educando, en sus entornos familiar, natural, social, étnico, cultural y escolar.

Artículo 12. El currículo del nivel preescolar se concibe como un proyecto permanente de construcción e investigación pedagógica, que integra los objetivos establecidos por el artículo 16 de la Ley 115 de 1994 y debe permitir continuidad y articulación con los procesos y estrategias pedagógicas de la educación básica.

Los procesos curriculares se desarrollan mediante la ejecución de proyectos lúdico-pedagógicos y actividades que tengan en cuenta la integración de las dimensiones del desarrollo humano: corporal, cognitiva, afectiva, comunicativa, ética, estética, actitudinal y valorativa; los ritmos de aprendizaje; las necesidades de aquellos menores con limitaciones o con capacidades o talentos excepcionales, y las características étnicas, culturales, lingüísticas y ambientales de cada región y comunidad.

Artículo 13. Para la organización y desarrollo de sus actividades y de los proyectos lúdico-pedagógicos, las instituciones educativas deberán atender las siguientes directrices:

1. La identificación y el reconocimiento de la curiosidad, las inquietudes, las motivaciones, los saberes, experiencias y talentos que el educando posee, producto de su interacción con sus entornos natural, familiar, social, étnico, y cultural, como base para la construcción de conocimientos, valores, actitudes y comportamientos.
2. La generación de situaciones recreativas, vivenciales, productivas y espontáneas, que estimulen a los educandos a explorar, experimentar, conocer, aprender del error y del acierto, comprender el mundo que los rodea, disfrutar de la naturaleza, de las relaciones sociales, de los avances de la ciencia y de la tecnología.
3. La creación de situaciones que fomenten en el educando el desarrollo de actitudes de respeto, tolerancia, cooperación, autoestima y autonomía, la expresión de sentimientos y emociones, y la construcción y reafirmación de valores.
4. La creación de ambientes lúdicos de interacción y confianza, en la institución y fuera de ella, que posibiliten en el educando la fantasía, la imaginación y la creatividad en sus diferentes expresiones, como la búsqueda de significados, símbolos, nociones y relaciones.
5. El desarrollo de procesos de análisis y reflexión sobre las relaciones e interrelaciones del educando con el mundo de las personas, la naturaleza y los objetos, que propicien la formulación y resolución de interrogantes, problemas y conjeturas y el enriquecimiento de sus saberes.
6. La utilización y el fortalecimiento de medios y lenguajes comunicativos apropiados para satisfacer las necesidades educativas de los educandos

pertenecientes a los distintos grupos poblacionales, de acuerdo con la Constitución y la ley.

7. La creación de ambientes de comunicación que, favorezcan el goce y uso del lenguaje como significación y representación de la experiencia humana, y propicien el desarrollo del pensamiento como la capacidad de expresarse libre y creativamente.

8. La adecuación de espacios locativos, acordes con las necesidades físicas y psicológicas de los educandos, los requerimientos de las estrategias pedagógicas propuestas, el contexto geográfico y la diversidad étnica y cultural.

9. La utilización de los espacios comunitarios, familiares, sociales, naturales y culturales como ambientes de aprendizajes y desarrollo biológico, psicológico y social del educando.

10. La utilización de materiales y tecnologías apropiadas que les faciliten a los educandos, el juego, la exploración del medio y la transformación de éste, como el desarrollo de sus proyectos y actividades.

11. El análisis cualitativo integral de las experiencias pedagógicas utilizadas, de los procesos de participación del educando, la familia y de la comunidad, de la pertinencia y calidad de la metodología, las actividades, los materiales, y de los ambientes lúdicos y pedagógicos generados.

Artículo 14. La evaluación en el nivel preescolar es un proceso integral, sistemático, permanente, participativo y cualitativo que tiene, entre otros propósitos:

a) Conocer el estado del desarrollo integral del educando y de sus avances;

b) Estimular el afianzamiento de valores, actitudes, aptitudes y hábitos;

c) Generar en el maestro, en los padres de familia y en el educando, espacios de reflexión que les permitan reorientar sus procesos pedagógicos y tomar las medidas necesarias para superar las circunstancias que interfieran en el aprendizaje.

Artículo 15. Los indicadores de logro que establezca el Ministerio de Educación Nacional para el conjunto de grados del nivel preescolar y los definidos en el proyecto educativo institucional, son una guía, para que el educador elabore sus propios indicadores, teniendo en cuenta el conocimiento de la realidad cultural, social y personal de los educandos. En ningún momento estos indicadores pueden convertirse en objetivos para el nivel o en modelos para la elaboración de informes de progreso del educando.

Artículo 16. Los lineamientos generales de los procesos curriculares y los indicadores de logro, para los distintos grados del nivel de educación preescolar, serán los que señale el Ministerio de Educación Nacional, de conformidad con lo establecido en la Ley 115 de 1994.

Artículo 17. Los establecimientos educativos que ofrezcan el nivel de preescolar deberán establecer mecanismos que posibiliten la vinculación de la familia y la comunidad en las actividades cotidianas y su integración en el proceso educativo.

6. METODOLOGÍA

Esta propuesta se desarrolló utilizando el recurso metódico de estímulo – respuesta, motivando de esta forma al estudiante a desarrollar diferentes aspectos musicales dados en el proyecto.

El objetivo a través del modelo transmisivo-imitativo, es lograr en los estudiantes un aprendizaje de “adquisición de conocimiento que se manifiesta a través de modificaciones del comportamiento y puede ser condicionado por la actividad de quien enseña, actividad organizativa que planifica los contenidos didácticos y preordena los objetivos a alcanzar”¹¹.

Dado que el proyecto está basado en un modelo transmisivo- imitativo, ha sido en el proceso de gran importancia tanto para el docente como para los estudiantes el repertorio escogido, por las nuevas la experiencias en ejecución de algunos instrumentos latinoamericanos; el desconocimiento de la interpretación de algunos de estos instrumentos utilizados en las músicas tradicionales despierta curiosidad, que en un momento aturden el comportamiento de los estudiantes frente a éstos, es aquí donde el docente realiza el papel de transmisor del conocimiento musical, ejecutando los diversos instrumentos y que los alumnos toman como referencia para interpretarlos, realizando una acción imitativa de estímulo, respuesta, ejercicio, efecto y refuerzo, generando una modalidad de enseñanza de tipo transmisivo- imitativo. Los alumnos asignados a los instrumentos de viento han tenido que explorar el campo de las cuerdas, percusión y viceversa, esto se debe, en parte, por la vinculación de música vista para orquesta de instrumentos andinos, en donde la exploración de los instrumentos utilizados en estas músicas, es bastante amplio en cuanto a integrantes, instrumentación y musicalidad, y al ser el grupo de trabajo reducido, es necesario que el alumno explore y aprenda a través de la imitación, varios instrumentos; a causa de ello “la operatividad de los comportamientos es relativa a la estructuración del ambiente y es determinada por las condiciones sociales y culturales contingentes en que cada sujeto se halla viviendo; es reforzada por medio de procesos adaptativos, integrativos, del individuo en su grupo social de pertenencia”¹².

El programa se desarrollo resaltando diferentes elementos musicales de la siguiente forma: Educación Auditiva, Dicción, Canto, Rítmica, Instrumentación y Ensamble instrumental-vocal; para el desarrollo de cada una de estas temáticas, se emplearon actividades lúdicas y de imitación, tales como: una mesa y juegos rítmicos con el cuerpo a manera de “eco”, salidas a parajes naturales del municipio, además de recursos metodológicos como CDs de música tradicional latinoamericana, videos y libros de música tradicional y académica.

¹¹ SANTOIANI, Flavia. STRIANO, Maura. Op. Cit. p. 20

¹² *Ibíd.*, p. 18

Se profundizó en los aspectos del ritmo y el canto, temáticas que en un principio fueron de gran dificultad para su desarrollo, para corregir este percance se utilizó: para el primer aspecto, como instrumento de percusión una mesa. Uno de los objetivos de esta clase consistía en que a través de la percusión, los alumnos interioricen más los acentos encontrados en estos ritmos tradicionales latinoamericanos, para luego reflejarlos en los instrumentos que vayan a interpretar, logrando así un método práctico de enseñanza por medio de la imitación a favor del acople rítmico del grupo de trabajo.

En segundo lugar con respecto al canto, se inició con la dicción y la educación auditiva, trabajando el primer aspecto, con ejercicios de vocalización sencillos, imitación de sonidos del entorno y recitando las letras de las canciones sin melodía pero con ritmo, utilizando el cuerpo como una herramienta para llevar el pulso (palmas y pies), las letras eran entregadas previamente al ensayo. Luego con la ayuda de audiciones, los alumnos canten sobre la pista y en seguida, utilizando la guitarra como instrumento armónico, se entone con dinámicas y con una respiración básica (propuestas por el docente), las canciones en grupo. Al principio el repertorio escogido no era muy conocido para los alumnos, gracias a videos, música grabada y el ensamble instrumental, se fueron motivando y apropiando, imitando casi de forma natural a los artistas que observaban, escuchaban y lo que en el aula de clase percibían, llegando incluso al final, hacer propuestas para montajes musicales posteriores.

Los estudiantes han demostrado gran aceptación a la propuesta pedagógica musical planteada dentro del proyecto, su interés se acrecienta cada vez más, demostrando responsabilidad en el aprendizaje e interpretación de instrumentación de la música tradicional latinoamericana; esto también ha despertado su curiosidad por conocer la historia, vida y obra de grupos reconocidos dentro de la música tradicional latinoamericana mencionando algunos como: Inti-illimani, Illapu, Altiplano, Quillapayun. Además se han interesado por agrupaciones nacionales (Raíces Andinas, Damawhua, Juglares de Cali, y otros), y aun más los tantos cantautores de canción latinoamericana (Víctor Jara, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Víctor Heredia, entre otros.)

En conclusión se ha logrado crear en el grupo una atmósfera de intercambio musical enriqueciendo así, las audiciones, el gusto y visión para con este proyecto.

Los estudiantes están enfocados en aprender a interpretar la mayoría de los instrumentos existentes en el aula de clase, y su interés se acrecienta cada vez más al poder demostrar el trabajo realizado en el aula de clase en los distintos eventos culturales del municipio.

7. RECURSOS

- **ESPACIO FÍSICO:** La Institución Educativa Juan Pablo I del Municipio de la Llanada cuenta con un espacio físico adecuado para las clases que normalmente se dictan, pero debido a la ausencia de la clase de música tradicional latinoamericana, no cuenta con un espacio específico y adecuado para el desarrollo de esta actividad, por lo tanto se gestionó un espacio por medio de la alcaldía Municipal, la cual inicialmente asignó un salón en la casa de la cultura, pero por un desastre natural en el municipio ésta fue utilizada para albergar a las personas damnificadas, por esta razón nos trasladaron a un salón en las instalaciones de la alcaldía y en algunas ocasiones recurríamos al uso de la biblioteca pública.
- **RECURSOS FÍSICOS:** Al inicio se utilizó algunos instrumentos que ahí habían, aunque eran muy pocos y en su mayoría se encontraban en mal estado: 2 charangos, 1 bajo, 1 cuatro, 1 guitarra, 1 par de toyo, 2 pares de mallas, 1 par de bajones, 1 bombo, 1 redoblante; lo que dificultó mucho el aprendizaje instrumental. En muchas ocasiones se tuvo que conseguir instrumentos de mi propiedad y prestados para poder hacer la clase y desarrollar el montaje del repertorio; a causa de ello realicé un proyecto para dotación y remplazo de los instrumentos existentes en el curso, el cual fue presentado y aprobado por la alcaldía municipal de la Llanada lo que permitió desarrollar de forma más profunda el proyecto pedagógico musical planteado; se utilizó también en algunas clases una grabadora y CDs de música tradicional latinoamericana que eran suministrados por el pasante, además se utilizó el DVD de la biblioteca proyectando en estos diversos conciertos en vivo de estas músicas tradicionales que fueron herramientas claves para despertar la visión en los estudiantes.
- **RECURSOS HUMANOS:** En el desarrollo de esta propuesta se hizo presente el director de la institución, la alcaldía Municipal de la Llanada y sobre todo el apoyo por parte de los padres de familia quienes estuvieron siempre al tanto, colaborando así al desarrollo del proyecto en los distintos eventos que se realizaban en el municipio (actos culturales- novenas) así como también el concierto final realizado con algunos estudiantes en el teatro imperial.
- **RECURSOS ECONÓMICOS:** Este proyecto contó con el apoyo económico de la Alcaldía Municipal de la Llanada y el pasante, cuyos gastos recayeron en el desarrollo de un concierto en el teatro Imperial en la ciudad de Pasto-Nariño y la grabación de un DVD en vivo; los costos se asumieron equitativamente.

8. CRONOGRAMAS

8.1 CRONOGRAMA DE PASANTÍA

ACTIVIDAD	2010							2011
	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO
Realización de la propuesta y presentación a la institución.	■	■						
Planeación	■							
Inicio de clases. Aplicación de la propuesta.		■	■	■	■	■	■	
Realización y entrega del primer informe.			■					
Preparación de conciertos grupos I y II.		■	■	■	■	■	■	
Presentación musical del grupo II (izada de bandera en la Institución).					■			
Presentación musical del grupo I (Visita del gobernador al Municipio).					■			
Realización y entrega del segundo informe.					■			
Desarrollo del concierto Teatro Imperial Grupo I.						■		
Realización, entrega y sustentación del informe final.							■	■

8.2 CRONOGRAMA Y DESARROLLO DE ACTIVIDADES

Estos son los contenidos y la forma como se desarrollaron los ejes temáticos en los tres ciclos. Se manejó el mismo programa con pequeñas variantes en las actividades según las necesidades del grupo.

Como finalidad de las actividades pedagógicas musicales se desarrollaron diversas presentaciones en el municipio como fuera de él.

8.2.1 Grupo 1 - (TAKY – RUNA)

▪ PRIMER CICLO

Duración: 3 meses (22 de junio- 22 de Septiembre)

Temática Principal: Pulsos acentos y ritmos en canciones. Marcación de compases simples (2/4, 3/4, 4/4).

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
Ritmo (Métrica)	Pulso en compás simple. Formulas Rítmicas.	<ul style="list-style-type: none"> ○ Encontrar el pulso en canciones. Ejecutarlo superpuesto a una parte rítmica que se escuche simultáneamente. ○ Ejecutar formulas rítmicas tradicionales por imitación, con su cuerpo y con los instrumentos que el estudiante va a ejecutar.
Ritmo (Métrica)	Ritmo de textos Obstinatos Pulso + ritmo Tempo (Velocidad)	<ul style="list-style-type: none"> ○ Ejecutar rítmicamente con voz hablada, las canciones del repertorio. ○ Ejecutar obstinatos rítmicos, como formulas habladas o percutidas para acompañar canciones. ○ Ejecutar simultáneamente pulso (palmas) y formulas rítmicas (voz). ○ Acompañar canciones en diversas velocidades. ○ Imitar formulas rítmicas en tempos diferentes.
Melodías, alturas	Melodías sobre la tonalidad de las canciones vocales del repertorio.	<ul style="list-style-type: none"> ○ cantar las melodías de las canciones teniendo en cuenta ciertos intervalos de importancia (cantar la escala). ○ Entonar breves esquemas melódicos con la relativa menor.

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
Timbre	Sonidos de objetos, algunos instrumentos voces.	<ul style="list-style-type: none"> ○ "Reproducir" voces de animales u objetos. Escuchar en silencio y describir los sonidos escuchados. ○ Reproducir los sonidos de situaciones dibujadas ○ Reconocer el timbre de los instrumentos.
Apreciación e integración musical	<p>Canciones</p> <p>Música grabada. Efectos sonoros</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Iniciación del montaje de algunos temas del repertorio ah grabar, teniendo en cuenta los pulsos, acentos, obstinados, e intervención de movimientos y desplazamientos encontrados en la canciones. ○ Indagar sobre las situaciones motivadas por la audición.

▪ **SEGUNDO CICLO**

Duración: 2 meses (22 de Septiembre-22 de Noviembre)

Temática Principal: Instrumentos. Gestos de altura. Pré grafía de la duración. Conclusión del repertorio. Breve descripción de compases compuestos (6/8, 9/8, 12/8, 7/8, 5/8).

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
RITMOS	<p>Sonidos cortos y largos</p> <p>Gestos de duración</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Diferenciar auditivamente y ejecutar sonidos de diversa duración encontrados en las canciones a montar. ○ Emitir sonios de distinta duración, en respuesta a gestos de marcación simple y compuesta
RITMOS	Modificación del Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> ○ Desplazarse en concordância con la audición de acelerando y retardando tanto con su cuerpo como con los instrumentos.

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
RITMO	<p>Pré grafía de la duración</p> <p>Sonidos Largos referidos al pulso</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Reconocer auditivamente y ejecutar vocalmente, esquemas gráficos combinando dos y tres duraciones distintas. ○ Ejecutar vocalmente sonidos largos, medidos con la marcación simultánea del pulso encontrado tanto en los ejercicios como en las canciones a montar.
Alturas melodía	<p>Gestos de altura</p> <p>Gestos combinados duración altura</p> <p>Grafías de alta duración</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Responder vocalmente a gestos que indiquen sonidos de 2 y 3 alturas distintas. ○ Cantar sonidos de diversa altura y duración, que se indiquen con gestos. ○ Asociar por imitación, reconocer auditivamente e interpretar por esquemas gráficos que combinen 2 alturas y 2 duraciones distintas.
Timbre	<p>Ordenamientos de timbres</p> <p>Sonidos del entorno</p> <p>Diferenciación de elementos rítmicos superpuestos</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Reconocer y recordar el orden en que se escuchan diversos timbres, tanto en los ejercicios como en las canciones del montaje, identificar nombre imagen y timbre de los distintos instrumentos del salón de ensayo. ○ Buscar timbres interesantes de un entorno natural, construir objetos o efectos sonoros que contribuyan a la ambientación de las canciones a montar. ○ Ejecutar diverso modos rítmicos (pulsos, acentos), en los instrumentos que el estudiante vá ejecutar.
Apreciación e integración musical	Repertorio final	<ul style="list-style-type: none"> ○ Conclusión y ejecución del repertorio a tocar en el teatro y la vinculación de los distintos efectos sonoros.

▪ **TERCER CICLO**

Duración: 1 mes (22 de Noviembre- 22 de Diciembre)

Temática Principal: Instrumentos, movimiento rítmico. Representación gráfica del pulso. Tríada mayor de tónica. Postura, respiración y relajación al cantar. Revisión detallada del repertorio.

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
RITMO	Movimiento rítmico espontáneo Aceleración en la subdivisión de tempos simples y compuestos.	<ul style="list-style-type: none"> ○ Responder con movimientos corporales simples a fragmentos musicales de ritmos claros encontrados en las canciones utilizando la imitación ○ Realizar dictados a través de audiciones de ciertas figuras rítmicas. ○ Responder con gestos sonoros de subdivisión a las modificaciones graduales de los tempos escuchados.
RITMO	Representación gráfica del pulso	<ul style="list-style-type: none"> ○ Señalar, escribir los compases representativos del pulso, en forma sincrónica con la audición de fragmentos de diversos tempos.
Alturas melodía	Tríada mayor de tónica Transposición Diferenciación de elementos rítmicos superpuestos Gestos de altura acompañamiento. Fraseo	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cantar melodías por imitación que incluyan los intervalos entre I, III-V-III-I ascendentes y descendentes. ○ Cantar la misma melodía a distintas alturas, a partir de los sonidos iniciales. ○ Cantar melodías acompañadas con gestos de altura por imitación. ○ Coordinar entonación de sonidos largos y secuencias lentas en el acompañamiento del instrumento con respiraciones bien ubicadas en las frases y postura relajada.
TEMPO	Onomatopeyas Instrumentos	9 Reproducir voces de animales y sonidos cotidianos con la voz, organizando pequeñas formulas rítmicas.

EJES TEMÁTICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES
DINÁMICA	Cambios repentinos de intensidad.	<ul style="list-style-type: none"> ○ Responder con la voz, percusión o diferentes tipos de movimientos, a indicaciones de cambios de intensidad e imitarlos. manejo grupal de las distintas dinámicas propuestas por el pasante para mejoramiento del repertorio.
Apreciación integración musical	Contraste de climas expresivos	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cambiar la actitud expresiva y en nivel de actividad a través del repertorio montado por medio de los distintos climas encontrados en el repertorio donde participa todo el grupo.

Logros grupo I - (TAKY – RUNA)

- Marcan el pulso sobre las músicas tradicional latinoamericanas vistas en el proyecto pedagógico musical.
- Imitan y crean invenciones de breves formulas rítmicas.
- Entonan las canciones con buena memoria, afinación aceptable de las secciones escalares y los distintos intervalos encontrados en las tonalidades del repertorio propuesto por el pasante.
- Identifican por el timbre los diversos objetos e instrumentos sonoros vistos dentro del proyecto.
- Realizan con un buen ritmo las canciones con sus textos.
- Aportan a la mejora del montaje a partir de las audiciones musicales.
- Entonan las canciones propuestas enmarcándose de forma muy positiva en la tonalidad mayor y menor.
- Imitan formulas rítmicas con palmas e instrumentos.
- Recepción de dictados rítmicos, melódicos en compases simples.
- Muestran interés y respuestas al repertorio expuesto en los grupos, exploración" de instrumentos y objetos sonoros.

- Entonan los sonidos de algunas triadas mayores y su relativa menor.
- Reconocen por su timbre los instrumentos existentes en el salón de clase.
- Entonan melodías con cierta exigencia de afinación sobre un texto rítmico.
- Entonan las canciones prácticas con buena afinación durante las clases transcurridas.
- Reconoce esquemas gráficos que combinan distintas duraciones al escuchar los ejemplos correspondientes.
- Representan gráficamente una secuencia rítmica de acuerdo a pautas sencillas previamente escogidas y vistas en el aula de clases.
- En el ensamble instrumental se mira interés y compromiso con el proyecto.

8.2.2 Grupo 2

DURACIÓN: 6 meses (22 de Junio- 22 de diciembre)

Temática Principal: Montaje de canciones de tinte colombiano: niño torbellino, sanjuanero, amo esta tierra, versiones “Diana y Fabián”, miranchurito, Pedro bombo (ritmo sonsureño, la piragua, caminantes “Luz Marina Posada” Otro repertorio, dos palomitas “tradicional boliviano”, hoy, abriendo caminos (ritmo candombe) villancicos, canciones infantiles: La cabrita blanca, los hermanos de Job. Asesoría para montaje de piezas de gusto personal.

LOGRO	TEMAS Y CONTENIDOS	ACTIVIDAD PEDAGÓGICA	INDICADORES DE LOGRO	COMPETENCIAS
Cantan canciones y de su preferencia, utilizando la técnica vocal básica y demuestra interés y respeto por el grupo. Al cantar realizan una apropiada respiración y	Técnica vocal Apoyo - Resonadores: Hablar correctamente. Relajación de la voz. - Respiración: Torácica, costal, intercostal, completa.	Colocar sus manos en su diafragma. Talleres de creatividad. Imitación	Manejar una técnica vocal básica. Cantar canciones infantiles y de su región. Utilizar su cuerpo como medio de expresión artística. Demuestra respeto por si	Maneja una técnica vocal básica aplicada a canciones infantiles y de su región. Reconoce e identifica instrumentos de su entorno, tales como: guitarra, charango, bajo eléctrico, cuatro, tiple, bombo, redoblante, quena, quenacho,

<p>cuidan su afinación.</p> <p>Además construyen identidad cultural, regional y religiosa a partir del estudio e interpretación de canciones de ésta índole.</p> <p>Reconoce y marca el pulso de las canciones que escucha o interpreta en forma individual y en grupo.</p>	<p>- Audiciones musicales: Repertorio colombiano y popular.</p> <hr/> <p>- Inducción al folklor local: La guaneña, su ritmo de bambuco sureño, nacionales: cumbia, mapalé, bambuco, sanjuanero, currulao, torbellino, guabina, internacionales: huayno, sanjuanito, saya, chacarera, tinku Repertorio musical infantil y popular.</p>	<p>Audiciones, talleres de imaginación y creación. Rondas</p> <hr/> <p>Imitación</p>	<p>mismo y por sus compañeros.</p> <p>Tolera a sus compañeros y reconoce sus debilidades y fortalezas.</p>	<p>zampoñas.</p> <p>Identifican de forma auditiva algunos de los distintos ritmos latinoamericanos.</p>
	<p>Expresión corporal: rondas, relajación del cuerpo, juegos, sonidos del entorno. Pulso: Educación rítmico musical</p> <hr/> <p>Vocalización</p> <hr/> <p>Repertorio musical infantil, tradicional latinoamericano.</p> <hr/> <p>Sonidos del entorno y la naturaleza.</p> <hr/> <p>Folclore local</p> <p>Expresión corporal</p>	<p>Talleres de campo.</p> <p>Rondas y juegos rítmicos</p> <hr/> <p>Audiciones, imitación corporal. Ejercicios de pronunciación.</p> <hr/> <p>Audición, imitación.</p> <hr/> <p>Talleres de creatividad.</p> <hr/> <p>Rodas audiciones</p> <p>Imitación</p>	<p>Reconoce el pulso de las canciones</p> <p>Se identifica con su región y cultura.</p> <p>Se desenvuelve musicalmente en forma individual y en grupo.</p>	<p>Marca de manera constante y regular el pulso de melodías y ritmos tradicionales latinoamericanos escogidos por el pasante tales como el huayno, sanjuanito, bambuco, sureño, chacarera tinku, mapalé, saya, cumbia, etc.</p>

9. CONCIERTO TEATRO IMPERIAL “UNA VOZ MÁS PARA MI CANTO” GRUPO I (TAKY-RUNA)

9.1 PLANEACIÓN DEL CONCIERTO

Este grupo se conformó por cinco estudiantes de edades promedio entre 15-17 años de edad, de los cuales uno cursaba grado noveno y cuatro grado once. Ellos habían tenido previamente al desarrollo de este proyecto, una experiencia musical y familiaridad con los ritmos e instrumentos andinos, debido a mi vinculación como profesor de estas músicas tradicionales en el municipio de la Llanada. Se inició con un grupo numeroso de niños y jóvenes pero para el concierto solo continuaron con el proceso estos cinco estudiantes. Por ello pude desarrollar un proceso más riguroso en torno a los objetivos planteados dentro del proyecto, llegando a explorar una amplitud de ritmos e instrumentos utilizados en la música tradicional latinoamericana.

En el proceso fue de gran importancia tanto para mí como para los estudiantes el repertorio escogido, por la nueva experiencia en la ejecución de instrumentos ajenos a los que se venían interpretando, por ejemplo: los dos vientistas tuvieron que explorar el campo de las cuerdas como son el charango, el cuatro, la guitarra, el tiple, el bajo eléctrico; de igual forma los dos percusionistas exploraron un poco las zampoñas y algunos instrumentos de cuerdas. Esto surgió en parte por la vinculación de música vista para orquesta de instrumentos andinos, de las cuales algunas se las trabajo con Score, como lo son, el tema son sureño (versión Jhon Granda Paz). Otra obra, como el tema Tiritingo del maestro Alberto Mera, vista también para Orquesta de Instrumentos Andinos, se la trabajo únicamente con la partitura de la quena y la guitarra y lo demás se lo enseñó de forma oral, transcribiendo ciertas partes obligadas para una mejor apreciación, acople en el montaje por parte de ellos, y adaptación a la instrumentación y capacidad del grupo. Algunos de los ritmos tradicionales latinoamericanos que se interpretaron fueron: el sanjuanito, saya, tinku, chacarera, candombe, huayno, Son Cubano, entre otros, sin olvidar los ritmos tradicionales nacionales como, la cumbia, mapalé, bambuco, joropo etc.

Partes de las temáticas que se desarrollaron con los estudiantes fue diferenciar auditivamente de forma básica el pulso, los sonidos cortos y largos encontrados en las canciones y encasillarlos en gestos de marcación simple y compuesta; además se logró cierta concordancia en las dinámicas de acelerando y retardando, de sonidos fortes y pianos, tanto en la parte motriz con su cuerpo como con los instrumentos y el repertorio a interpretar.

El desarrollo del canto con este grupo tuvo un buen resultado, a pesar que habían cinco voces graves y un tenor, las canciones escogidas para el concierto se lograron adaptar al grupo, además el que los estudiantes ejecuten un instrumento y canten con una técnica vocal básica, (que al inicio tuvo cierta dificultad por la parte rítmica), fue significativo en el evento musical.

En el repertorio se logró vincular efectos y sonidos del entorno natural, utilizados en algunas de las músicas tradicionales latinoamericanas como son, efecto de grillos, viento, lluvia, aves, entre otros, que al inicio fueron tomados como objetos de burla y saturaban las canciones por el uso no adecuado por parte de ellos y que a través de salidas a parajes naturales de fácil acceso del municipio de la Llanada, charlas relacionadas al tema, audiciones y videos musicales, los estudiantes lograron tener otra perspectiva en cuanto al uso de estos instrumentos de ambientación, contribuyendo de esta forma al trabajo grupal y mejora del repertorio.

Los estudiantes demostraron gran aceptación a la propuesta pedagógica musical planteada dentro del proyecto, su interés creció cada vez más, al demostrar responsabilidad en el aprendizaje e interpretación de los instrumentos existentes, en el sitio de ensayo, instrumentos claves para el montaje del repertorio tradicional latinoamericano escogido para el concierto; esto también despertó curiosidad por conocer la historia, vida y obra de grupos reconocidos en el rescate de los ritmos tradicionales latinoamericanos, mencionando algunas agrupaciones chilenas como: Inti-illimani, Illapu, Altiplano, Quillapayun, siendo este ultimo de gran relevancia para nosotros, al poder verlos en vivo en el concierto realizado el 29 de abril del 2010 en el teatro Imperial. Como un camino conduce a otros se interesaron también por agrupaciones nacionales tales como: Raíces Andinas, Damawhua, Juglares de Cali, entre otras y aun mas los tantos cantautores de canción latinoamericana, mencionando algunos como: Víctor Jara, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Víctor Heredia, entre otros. En conclusión se logró crear en el grupo una atmósfera de intercambio musical e historia, a través de variadas audiciones, lecturas, videos musicales de este tinte tradicional, en fin, cual material se podía encontrar, para la mejora y enriquecimiento musical del concierto.

Cabe resaltar que en el concierto, se dio a conocer algunas de las costumbres y tradiciones del municipio de la Llanada, proyectando imágenes en una pantalla, las cuales correspondían a la ubicación del municipio, la gente, la minería, la joyería y distintas manifestaciones que allí se realizan; además, las personas encargadas de presentar el concierto, realizar las lecturas poéticas y gran parte del público, pertenecían al pueblo Llanadiense, creando así un panorama de colonia artístico-musical en el teatro imperial.

(Los alumnos fueron trasladados a la ciudad de pasto cinco días previos al concierto; durante los cuales se realizaron ensayos mañana y tarde. Para el concierto se contrato un sonido profesional del ingeniero Fabio Ceballos.)

Al concierto se lo tituló "una voz más para mi canto", denominación creada por uno de los integrantes del grupo y con un significado unánime que queríamos expresar a través del concierto, el cual era aportar una voz más a las manifestaciones artísticas del canto tradicional latinoamericano.

A continuación daré a conocer el orden del repertorio, en el cual se desarrollo el concierto:

Parte I

1. TIRITINGO (Sonsureño) Alberto Mera & Adriana Escobar. Adap. Larry Mueses.
2. SOY DEL PUEBLO (Aire de danzón) Carlos M. Puebla.
3. HUALKALA (Ritual/Sanjuanito) Jhon Granda Paz. Adap. Larry Mueses
4. MONTILLA (Joropo) Tradicional Venezolano. Ver. Taky- Runa.
5. SONSUREÑO (Rit. Sonsureño) Tradicional Nariñense. Arre. Jhon Granda Paz. Adap. Larry Mueses.
6. SOBREVIVIENDO. Víctor Heredia. Versión. Larry Mueses.

Parte II

7. PRENDE LA VELA (Mapalé) Lucho Bermúdez. Arre. Vocal Alberto Carbonell. Adap. Larry Mueses.
8. LA CARTA (Aire de Trote) Violeta Parra. Ver. Quillapayun.
9. DIME HERMANO (Huayno/Saya/Sanjuanito) Alberto Plaza.
10. OTOÑAL (Fusión) Ítalo Pedrotti. Ver. Charancu.
11. CICATRIZ EN LA MEMORIA (Aire de Son Cubano) Birimbao.
12. YA NO SOMOS NOSOTROS (Chacarera) Patricio Manns. Ver. Raíces Andinas.
13. HOMENAJE A LA COSTA PACIFICA (Currulao) Aires de la Costa Pacífica. Arre. Lucas Fabián Molano. Adap. Brayan López.

*Voz invitada Zuly Carina Mora para el tema "Cicatriz en la memoria".

CONCLUSIONES

- Muchos de los estudiantes vinculados a este proyecto, iniciaron con un conocimiento escaso en cuanto a la identificación e interpretación de los distintos instrumentos utilizados en las músicas tradicionales latinoamericanas. Gracias al proyecto, actualmente muchos de los alumnos han demostrado un buen proceso, al lograr ya, manipular de forma básica y coherente ciertos instrumentos, y lo más importante, es la conciencia que tienen los estudiantes sobre lo que están interpretando.
- El plan de trabajo para el montaje instrumental-vocal de músicas tradicionales latinoamericanas se logro con gran éxito, tanto así que algunos estudiantes vincularon a su tendencia musical las músicas tradicionales latinoamericanas, puesto que muchos de ellos al inicio del proyecto se inclinaban por otros ritmos populares que los medios de comunicación les ofrecían, nombrando algunos como: reggaetón, despecho, vallenato, rock, tropi-pop, entre otros.
- Al abrir ciertas ventanas y caminos que conducen a un cierto conocimiento de las músicas tradicionales latinoamericanas, es de gran satisfacción el ver en los estudiantes, gran curiosidad por descubrir cada vez más el significado de estas músicas, pues se sienten identificados y demuestran su interés al adquirir materiales nuevos de tinte tradicional latinoamericano tanto en la parte histórica, bibliográfica y auditiva.
- Con cinco estudiantes de la institución Educativa Juan Pablo I, se logro consolidar uno de los objetivos magnos del proyecto, el cual fue realizar un concierto en el teatro Imperial de la Ciudad de Pasto de cierta forma profesional, que tuvo una excelente acogida entre la gente que gusta deleitarse de estos ritmos. El registro audiovisual logrado es de gran ayuda y motivación para futuros proyectos de esta índole a realizarse en el municipio de la Llanada.
- El establecer un proyecto pedagógico de música tradicional latinoamericana, en la institución educativa Juan pablo I del municipio de la Llanada, fue de gran aceptación, por parte de los directivos, docentes y estudiantes de la misma, al no existir un registro musical pedagógico, enfocado en estos ritmos tradicionales latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel. América latina en su música, Primera edición en español 1977, Segunda edición en español 1980. México, D. F.: Editorial Unesco siglo veintiuno editores, 1980.

CARVAJAL, Juan. LIOBA, Mara. BROUMER, Leo. Modernidad y Vanguardia. Intercambio Cultural Latinoamericano. Puebla México: Unicornio, 2006

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 115 de 994, por la cual se expide La Ley General de Educación. Diario Oficial 41214 del 8 de febrero de 1994.

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Decreto 2247 de Septiembre 11 de 1997, por el cual se establecen normas relativas a la prestación del servicio educativo del nivel preescolar y se dictan otras disposiciones. Diario oficial 43131 del 18 de Septiembre de 1997

GUERRÓN, SANTANDER, Orlando. Así es la Llanada. La Llanada: EDINAR.

PAPALIA, Diane. Desarrollo Humano. Capítulo 8. Desarrollo físico e intelectual en la infancia intermedia. Mc Graw Hill.

PELINSKI, Ramón. Invitación a la Etnomusicología, quince fragmentos y un tango. Madrid: Editorial Alkal, S. A, 2000

SANTOIANNI, Flavia. STRIANO, Maura. Modelo teóricos y metodológicos de la enseñanza. Capítulol de la caja negra a las redes neurales, la ciencia del comportamiento. México. Editorial Siglo XIX. 2066

CIBERGRAFÍA

<http://www.jaja.cl/index.php?a=4909&sel=1>

http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=152&Itemid=61

<http://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=132>

http://www.ecured.cu/index.php/Carlos_Puebla

<http://rhythm-and-poetry-gacitua.blogspot.com/2009/09/instrumentos-latinoamericanos-bombo.html>

<http://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=132>

<http://www.laesteva.com/default.asp?tipo=instrumentos>

ANEXOS

Anexo A. PARTITURA BAMBUSICU

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA**

Responsable: EBALARRY MUESES, Pasante de Licenciatura en Música

Nombre de la obra: Bambusicu

Compositor: Ebalarry Mueses.

BAMBUSICU

(PARA TAKY-RUNA)

LARRY MUESES

AMPOÑAZ 1

AMPOÑAZ 2

AMPOÑAZ 3

Acoustic Guitar

Bass

Entra a la repeticion

LARRY

BAMBUSICU

4'

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Ac.Gtr.

Bass

fff

fff

fff

fff

fff

37

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Ac.Gtr.

Bass

fff

BAMBUSICU

3

18

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Ac.Gtr.

Bass

25

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Ac.Gtr.

Bass

BAMBUSICU

2

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

6

c.Gtr.

Bass

Detailed description: This system contains measures 2 through 6 of the piece. It features five staves: three for Pianos (P.P. 1, 2, 3) and two for guitar (c.Gtr. and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. P.P. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. P.P. 2 and P.P. 3 are mostly silent, with some activity in measure 6. The c.Gtr. part starts in measure 6 with a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

12

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

12

c.Gtr.

Bass

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. It features the same five-staff layout as the first system. P.P. 1 continues its melodic line. P.P. 2 has a more active role with eighth and quarter notes. P.P. 3 remains mostly silent. The c.Gtr. part continues with a rhythmic pattern of eighth notes, including a key change to two sharps (F# and C#) in measure 15. The Bass part continues with its accompaniment.

Anexo B. PARTITURAS BAMBUCO LA LLAMITA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
MODULO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA X**

Responsable: EBALARRY MUESES, Pasante de Licenciatura en Música

Nombre de la obra: Partituras Bambuco No. 2 de la suite

Compositor: Gustavo Adolfo Renjifo

Arreglo: Ebalarry Mueses

LA LLAMITA

G.A RENJIFO

Arr.LARRY MUESES

Em Am Am

Charango

Quena 1

Quena2

Bass

D D7 Gmaj F#7 B7

Cha.

Quen. 1

Quen. 2

Bass

LARRY MUESES

E E7 LA LLAMITA A6 C#m

20

Cha.

10

Quen. 1

Quen. 2

10

Bass

G#m D#7 G#7 C#7 F#7 B7 A6 B7

15

Cha.

15

Quen. 1

Quen. 2

15

Bass

20 G# C#m F#m LA L&AMITA B7 E 3

Cha.

Quen. 1

Quen. 2

Bass

26 B7 A6 B7 G# C#m F#m7 B7 E7 A9

Cha.

Quen. 1

Quen. 2

Bass

LA LLAMITA

4 B7 E

The musical score for 'LA LLAMITA' is written for four parts: Cha. (Charango), Quen. 1 (Queñu 1), Quen. 2 (Queñu 2), and Bass. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece begins at measure 32. The Charrino part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Queñu 1 and 2 parts start with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Bass part starts with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo C. PARTITURA SICURIADA LLANADA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
MODULO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA X**

Responsable: EBALARRY MUESES, Pasante de Licenciatura en
Música

Nombre de la obra: Partituras Bambuco No. 2 de la suite

Compositor: Jhon Granda Paz

LLANADA sicuriada

Score

JOHN GRANDA PAZ

ZAMPOÑA.1

ZAMPOÑA.2

ZAMPOÑA.3

7

13

19

2

[Title]

Musical notation for measures 25-30. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measures 25-30 are indicated by small numbers at the beginning of the first two staves. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 31-36. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measures 31-36 are indicated by small numbers at the beginning of the first two staves. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 37-42. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measures 37-42 are indicated by small numbers at the beginning of the first two staves. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 43-48. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measures 43-48 are indicated by small numbers at the beginning of the first two staves. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 49-54. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measures 49-54 are indicated by small numbers at the beginning of the first two staves. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 55 is marked at the beginning of each staff. The music features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 61 is marked at the beginning of each staff. The Bass staff contains a triplet of eighth notes in measure 64.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 67 is marked at the beginning of each staff. Measure 72 is marked at the end of the system. The Bass staff contains a triplet of eighth notes in measure 71.

73

Musical notation for measures 73-78. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 73 is marked at the beginning of each staff. Measures 74, 75, 76, and 78 are marked at the beginning of their respective measures. The Bass staff contains a triplet of eighth notes in measure 77.

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 79 is marked at the beginning of each staff. Measures 80, 81, and 82 are marked at the beginning of their respective measures. The Bass staff contains a triplet of eighth notes in measure 81.

4

[Title]

Musical notation for measures 83-90. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure numbers 83, 85, 87, 88, 89, and 90 are indicated. Measure 83 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 85 features a triplet of eighth notes in the bottom staff. Measure 88 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 89 features a triplet of eighth notes in the bottom staff. Measure 90 features a triplet of eighth notes in the top staff.

Musical notation for measures 91-93. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure numbers 91 and 93 are indicated. Measure 91 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 93 features a triplet of eighth notes in the top staff.

Musical notation for measures 97-97. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure numbers 97 are indicated. Each staff contains a single measure with a whole note.

Anexo D. LETRAS CANCIONES CONCIERTO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO FACULTAD DE ARTES PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA MODULO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA X

Responsable: EBALARRY MUESES, Pasante de Licenciatura en Música

- La Carta
Autor: Violeta Parra.
Ver. Quillapayun
Tonalidad C#

Me mandaron una carta
Por el correo temprano,
En esa carta me dicen
Que cayó preso mi hermano,
Y sin compasión, con grillos,
Por la calle lo arrastraron, sí.

La carta dice el motivo
De haber prendido a Roberto
Haber apoyado el paro
Que ya se había resuelto.
Si acaso esto es un motivo
Presa voy también, sargento, sí.

Yo que me encuentro tan lejos
Esperando una noticia,
Me viene a decir la carta
Que en mi patria no hay justicia,
Los hambrientos piden pan,
Plomo les da la milicia, sí.

De esta manera pomposa
Quieren conservar su asiento
Los de abanico y de frac,

Sin tener merecimiento,
Van y vienen de la iglesia
Y olvidan los mandamientos, sí.

Habrase visto insolencia,
Barbarie y alevosía,
De presentar el trabuco
Y matar a sangre fría
A quien defensa no tiene
Con las dos manos vacías, si.

La carta que he recibido
Me pide contestación,
Yo pido que se propale
Por toda la población,
Que el «león» es un sanguinario
En toda generación, sí.

Por suerte tengo guitarra
Para llorar mi dolor,
También tengo nueve hermanos
Fuera del que se engrilló,
Todos revolucionarios
Con el favor de mi dios, sí.

• SOY DEL PUEBLO (Aire de danzón)

Autor: Carlos M. Puebla

Ver. Quillapayun

Tonalidad: E

Yo canto por que el presente
Ni es de pena ni de llanto
Por eso es que cuando canto
Canto lo que el pueblo siente

Coro
Soy del pueblo del pueblo soy
Y adonde me lleve el pueblo voy

Como cantar es mi oficio
Yo canto en esfuerzo duro
De construir el futuro
Con alegre sacrificio

Coro
.....

Por el pueblo voy pasando
Y oyendo su sentimiento
Lo recojo y al momento

Se los devuelvo cantando

Coro
.....

Lo poco que doy lo ofrezco
Con alegría y encanto
Al pueblo le doy mi canto
Porque al pueblo pertenezco

Coro
.....

Con alegría serena
Canto lo que el pueblo siente
Y canto porque el presente
No es de llanto ni es de pena

Coro
.....

- MONTILLA (Joropo) Tradicional Venezolano.
Ver. Inti- illimani - Taky- Runa.
Tonalidad: Dm

Vengo a trovar este golpe
que un amigo me mandó
pa' que mañana o pasado
hagan lo mismo con yo. (bis)

Ahí viene Montilla a dar la pelea
y viene diciendo, morena: lava la chirrea.
Él armó su gente con la artillería
y prendió los fuegos, morena, y el Ave María. (bis)

Al estado en que llegó Montilla,
al estado en que llega'o. (bis)

Un hombre tan valeroso
y a Montilla lo han mata'o. (bis)

El que me dijera negro
yo no me enojo por eso
porque negro tengo el cuero
pero blanco tengo el hueso. (bis)

Dicen que Montilla viene,
dicen que Montilla va,
yo digo que eso es mentira
porque yo vengo de allá. (bis)

Un veinticinco de noviembre
De mil novecientos siete
Muere el general montilla
Asesinado a machete. (bis)

- SOBREVIVIENDO.

Autor: Víctor Heredia.

Ver. Larry Museses.

Tonalidad: Am

Me preguntaron cómo vivía
me preguntaron,
Sobreviviendo dije
sobreviviendo,
tengo un poema escrito más
de mil veces,
y en el repito siempre que
mientras alguien,
proponga muerte sobre esta
tierra,
y se fabriquen armas para la
guerra,
yo pisare estos campos
sobreviviendo.

Todos frente al peligro
sobreviviendo,
tristes y errantes hombres
sobreviviendo.

Coro...

Sobreviviendo, sobreviviendo,
sobreviviendo, sobreviviendo.

Hace tiempo no río como
hace tiempo,
y eso que yo reía como un
jilguero,
tengo cierta memoria que me
lastima ,
y no puedo olvidarme lo de
Hiroshima,

cuanta tragedia sobre esta
tierra,
hoy que quiero reírme apenas
y puedo,
ya no tengo la risa como un
jilguero,
ni la paz de los pinos del mes
de enero,
ando por estos campos
sobreviviendo.

Coro...

Ya no quiero ser solo un
sobreviviente,
quiero elegir el día para mi
muerte,
tengo la carne joven roja la
sangre,
la dentadura fuerte mi
esperma urgente,
quiero la vida de mi simiente
no quiero ver un día
manifestando,
por la paz de el mundo a los
animales,
como me reiría ese loco día
ellos manifestándose por la
vida,
y nosotros apenas
sobreviviendo,
tristes y errantes hombres
sobreviviendo. Coro....

DIME HERMANO
(Huayno/Saya/Sanjuanito)

Autor: Alberto Plaza

Ver. Taky-Runa

Tonalidad: E

Dime, porqué la montaña,
no ha podido olvidarse del
mar,
el ingrato se fué una maña,
y no quiso jamás regresar.
Con señora paciencia lo
espera,
y va soñando que ya ha de
volver,
y los ríos son llanto de pena,
pena del que ha perdido un
querer.

Dime, hermano es verdad que
la luna,
es el sol que se ha ido a
bañar,
y que ha vuelto cubierto de
espuma,
salpicando la obscuridad.

Dime, hermano será que las
olas ,
pedacitos inquietos de mar,
sólo hasta el horizonte se
asoman,
porque no han aprendido a
nadar.

Coro:

No quiero yo saber,
cómo se mueve el universo,
yo solo se que con un beso,

le da sentido y vida a mi voz.

Quién mueve tanto el mar,
quién enciende el firmamento,
que me lo digan tus ojitos,
luz de mi verso y de mi canto.
Dime hermano es verdad, que
el desierto,
ha perdido las ganas, de
amar,
cada noche, las nubes lo
besan,
pero agua no quieren dejar.

Dime, hermano la naturaleza,
que me enseña del bién y del
mal,
tiene acaso una eterna
tristeza,
la razón le ha enterrado un
puñal.

Dime, hermano porqué las
estrellas,
no las dejan salir a pasear,
con su forma redonda y
coqueta,
cierto es que se deben cuidar.

Pero se dejó atrás los
planetas,
de un lejano sistema solar,
que vivieron cerrando la
puerta,
y los tragó el infinito voraz.
Coro...

● CICATRIZ EN LA MEMORIA

(Aire de Son Cubano)

Autor: Grupo Birimbao.

Ver. Taky- Runa

Tonalidad: C#m

VOZ MUJER

Y no es solo hablar de pan
señor

Porque tenemos memoria

Somos una misma historia

Un cuento que hay que contar

Somos un pueblo además

Y un viento de libertad

VOZ HOMBRE

Somos tierra y somos gloria

Somos sangre y además

Un negro que tras las
sombras

Esta escarbando raíces

Bajo estas moles grises

Y estos muros de cristal

VOZ MUJER

Un indio que en el silencio

Esta escarbando las huellas

Bajo las ruinas del bosque

Y sus montañas sagradas

VOZ HOMBRE Y MUJER

Somos gente y carne amada

Cicatriz en la memoria

Somos una vieja historia

Un cuento que hay que contar

Negro indio de tierras bastas

De tras montañas te robaron
las entrañas

Te robaron las entrañas si

Y una lluvia de mariposas

Ho gas ha invadido tu cielo

VOZ MUJER

Y no es solo hablar de pan
señor

Porque tenemos memoria

Somos una misma historia

Un cuento que hay que contar

Somos un pueblo además

Y un viento de libertad

VOZ HOMBRE Y MUJER

Somos gente y carne amada

Cicatriz en la memoria

Somos una vieja historia

Un cuento que hay que contar

- YA NO SOMOS NOSOTROS (Chacarera)

Autor: Patricio Manns.

Ver. Raíces Andinas.

Tonalidad: Am

Aquí donde usted nos ve
como dueños de la tierra
pa no morirnos de pobres
pasamos la vida en guerra

Somos pobres somos ricos
nadie sabe lo que somos
con las penas de mi pago
florecieron los aromos

Que caray apenas gritan
que hay metal en el potrero
viene el gringo desde el norte
lo saca y deja el aujero

Que caray apenas grito
que me siento libertario
me cambian la vestimenta
por una de presidiario

Solo del bombo

La tierra tuvo a mi abuelo
tuvo a mi padre mi madre
y al hijo que nació de ellos
no hay ni perro que le ladre

Yo definiendo mi derecho
que no es derecho de otro
pero que caray toy viendo
que ya no somos nosotros

Ya no somos de este valle
ya no somos de este monte
y todo lo que uno labre
se va usted sabe pa donde (bueno)

Chacarera chacarera
chacarera de mí pago
no me libro de esta plaga
ni por más fuerza que le hago.